

ANDRÉ HARDELLET

André Hardellet (1911-1974) n'a jamais goûté les avant-scènes, les projecteurs ni les tribunes, et son œuvre, tout en charmant un cercle de lecteurs fidèles, ne connut pas de réel succès populaire. À une époque où l'ambiguë simplicité de la poésie de Prévert recevait un large écho, ce constat ne laissait pas de l'étonner et de le décevoir car il savait que ses écrits contenaient les éléments propres à intéresser le plus grand nombre. La publication de ses livres a donc suivi un parcours calme, légèrement souterrain, que lui ont tracé notamment Pierre Seghers, René Julliard et surtout Jean-Jacques Pauvert, son principal éditeur.

Une fois cependant, une seule fois, André Hardellet fut soumis aux feux de l'actualité dans des conditions qui mirent en place un malentendu sur la qualité et la nature de son travail: en 1969, sous le pseudonyme de Stève Masson, identité d'emprunt qui révèle plus qu'elle ne masque car c'est là le nom du héros du Seuil du jardin, premier roman d'André Hardellet, en 1969 donc paraît Lourdes, lentes, un récit où se mêlent dans la reconquête d'un temps disparu, l'évocation d'une terre d'enfance et la présence d'un singulier érotisme.

À la suite d'un accord entre éditeurs, J.J. Pauvert autorise Régine Deforges à publier un nombre limité d'exemplaires de ce texte dans sa collection de luxe, disponible sur catalogue, la «Bibliothèque privée contemporaine». Deux ans plus tard, une plainte pour outrage aux bonnes mœurs est déposée par la Ligue de défense de l'enfance et de la famille: elle vise André Hardellet et Régine Deforges. Le procès a lieu en 1973, et malgré les soutiens que lui apportent Julien Gracq, Pierre Seghers, le prince Murat, J.L. Bory, Hubert Juin, René Fallet et bien d'autres, André Hardellet est condamné. Régine Deforges l'est aussi. Le paradoxe est que seule l'édition de luxe est visée, non l'édition principale, qui n'a, elle, jamais cessé d'être disponible en librairie. Après appel, l'amnistie sera prononcée en septembre 1974, soit deux mois après la mort d'André Hardellet.

Depuis la disparition de l'auteur, les rééditions des textes se sont succédé à un rythme régulier: en 1977, Le Livre de Poche reprend Le Seuil du jardin, Les Chasseurs et Les Chasseurs deux, tandis que Lourdes, lentes paraît en 10/18 et que les trois premiers recueils poétiques sont réunis par Seghers dans un même volume. J.J. Pauvert fait réimprimer tout d'abord les principaux titres vers 1986; puis, à partir de 1990, un travail important de réunion d'écrits connus et inédits est mené par Simone Marty, exécutrice testamentaire de l'auteur, pour L'Arpenteur-Gallimard: trois volumes paraissent: Œuvre I, en 1990; Œuvre II, en 1991; Œuvre III, en 1992. Enfin, les trois romans de l'auteur

font leur entrée dans la collection L'Imaginaire-Gallimard: Le Seuil du jardin, en 1993; Lourdes, lentes, en 1994; Le Parc des Archers, en 1996. L'existence de ces éditions atteste de la fortune de l'œuvre: même si les tirages n'atteignent pas des chiffres impressionnants, ils témoignent néanmoins d'une continuité, et d'un renouvellement du public, qui gagne l'étranger par le biais de traductions en allemand, grec, espagnol ou encore en catalan. On peut maintenant raisonnablement s'attendre à ce que d'autres textes d'André Hardellet soient livrés au public: restent des inédits, des projets non aboutis, des textes partiellement achevés certes, mais qui sont précieux pour ceux qui ont à cœur de comprendre l'œuvre dans sa grande cohérence. L'entrée probable et prochaine dans la collection Poésie-Gallimard des trois recueils poétiques, La Cité Montgol, Le Luisant et la sorgue et Sommeils, parus respectivement en 1952, 1954 et 1960, sonne un peu comme une reconnaissance officielle.

Philippe Claudel

PHILIPPE CLAUDEL
L'énigmatique machinerie
à propos du roman *Le Seuil du jardin*, d'André Hardellet

En 1958, un écrivain de quarante-sept ans fait paraître aux éditions Julliard son premier roman, intitulé *Le Seuil du jardin*. L'auteur, André Hardellet, avait précédemment livré au public deux recueils de poésie¹. Le roman, malgré l'accueil enthousiaste que lui réserva André Breton² ne rencontra qu'un succès d'estime. Pourtant, ce texte d'une rare qualité, à contre-courant des modes littéraires du moment, mais dont la filiation poétique est des plus prestigieuses, offre une tentative curieusement réussie d'unir des genres et des préoccupations qui d'ordinaire s'ignorent. Roman policier, quête initiatique, récit poétique, parabole qui emprunte certains procédés à la science-fiction³ réflexion philosophique, voire ontologique: l'œuvre échappe aux classifications et permet bien des lectures. Les destins de quelques truands échappés d'un roman de Simonin y rencontrent celui d'un peintre désabusé qui peine à trouver sa place dans le monde. Un vieux professeur expérimente dans sa chambre une machine à diriger les rêves, tandis que, dans les pièces à côté, de vieilles dames parlent massepain et confitures de poires d'Angleterre. L'écriture est simple, presque quelconque. Point d'accroches trop voyantes ni de prouesses de style. L'auteur a gommé les fioritures pour aller à l'essentiel.

Un film fut tiré du roman: le résultat déplut à André Hardellet qui n'y reconnut pas l'esprit de son œuvre. Les mots seuls étaient en mesure de cerner ce qu'il voulait donner à lire.

Lieu oublié, lieu d'oubli

Peu d'endroits sont décrits dans *Le Seuil du jardin*: le roman concentre ses effets, se défait d'un exotisme de l'errance et du voyage pour s'enliser

1. *La Cité Montgol*, éditions Seghers, 1952. *Le Luisant et la sorgue*, éditions Seghers, 1954.

2. On lira avec intérêt la lettre qu'il adressa à André Hardellet qui lui avait fait parvenir son roman. Celle-ci est reproduite dans son intégralité dans *Œuvre I*, pp. 9 et 10, L'Arpenteur-Gallimard, 1990.

3. Voici comment la mythique revue *Fiction* présentait Hardellet à ses lecteurs en 1964 dans son numéro hors série, n°5: «Deux romans, *Le Seuil du jardin* et *Le Parc des Archers* ont révélé en André Hardellet un écrivain d'insolite – et même de science-fiction – qui s'ignorait. Il n'est que justice que *Fiction* consacre cette vocation, en accueillant Hardellet dans ces pages où il est si bien à sa place.»

dans la pesanteur de l'attachement. Quelques toponymes accréditent la fidélité d'Hardellet à la banlieue parisienne plus qu'ils ne contribuent à la mise en place d'une quelconque illusion réaliste.

Les franges de la capitale ont acquis littérairement, depuis Dabit, Céline, Calet, Prévert, entre autres, une présence et une sève propre: marges géographiques, elles sont le théâtre d'un fourmillement résigné, de passions violentes, de désespoirs rancis et d'illusions somptueuses que la misère et l'abandon rendent encore plus aigus. La *zone* a sa poésie que le réalisme social et un certain fantastique de la marginalité⁴ ont contribué à ciseler. Pour Hardellet, ces lieux furent surtout les belvédères propices à toutes les contemplations: indéfinissables liens entre la ville qui naît et la ville qui s'oublie, s'efface, ils donnent à celui qui les traverse – à côté du ravissement à contempler le composite qui unit la fleur au détrit, l'or à la lie – le détachement et l'acuité, le repos lucide, la distance au monde qui seront autant d'atouts pour celui qui se propose de lire la terre en perçant le complot des apparences.

L'action du roman ne quittera que fort peu la pension Temporel à Mont-rouge. L'aventure sera intérieure, comme dans un creusement métaphorique des possibles merveilleux d'une façade ordinaire. La modeste maison, dont le nom, comme par une antiphrase ironique ou envieuse, désigne le caractère désuet, contiendra par la tranquillité simple de ses murs les assauts extérieurs, à l'exemple d'une forteresse débonnaire.

Cocon bourgeois, souvenir cadet d'autres pensions célèbres qui renvoient à Balzac, mais aussi à Steemann⁵, elle incarne, semble-t-il, un fantasme de repli et de barricade: «Les bruits et l'agitation de Paris n'arrivaient rue d'Arcueil, comme décantés, qu'à travers un filtre qui en livrait seulement un écho, une sollicitation évasive» (116)⁶.

Masson, le peintre, personnage principal du roman, y puise une sécurité loin de toute bohème tapageuse, au contact d'une famille reconstruite de membres éparés qui se connaissent finalement peu, ont tous ou presque leur ubac, mais néanmoins s'estiment.

Avec le portrait du sergent Temporel, les soldats de plomb décorés par Leberthet, un vieux pensionnaire, Robert Lamarque et sa passion pour la belote, la discrète Hélène Jeanteur, l'âge respectable de la maîtresse de maison, les recettes culinaires que celle-ci échange avec Mme Broute, une amie de son âge, se tissent un univers restreint et une sphère du contre-courant engluée dans une torpeur qui distille «un parfum de vieilles traditions» (115).

4. Pierre Mac Orlan, dont l'œuvre en ce domaine est une référence, ne paraît pas encore tout à fait occuper la place qui lui revient. C'est en tout cas ce que semble montrer le faible nombre de travaux universitaires consacrés à cette auteur: deux thèses soutenues depuis 1972 dans les universités françaises (source DOCTHÈSES).

5. *L'Assassin habite au 21* de Stanislas-André Steeman, paru en 1939, et l'adaptation cinématographique de ce roman réalisée par Henri-Georges Clouzot, sont deux œuvres qui ont marqué André Hardellet.

6. Nous citerons désormais, entre parenthèses dans notre texte, les pages de ce roman dans l'édition *Œuvres I*.

Les horloges ne semblent plus exister; tout est fait pour accréditer l'apothéose du banal.

La pension Temporel oublie le monde autant que ce dernier la contourne, paraît l'éviter ou plutôt l'ignorer dans sa progression écrasante. Les rituels des repas et les manies des locataires fixent et figent le ralenti des existences qui s'étirent là, loin du Paris moderne des bruits et des douleurs, du monde réel de la cruauté, de la vitesse, du profit et du mal.

Lieu d'oubli du monde, lieu oublié, la maison apparaît si décalée dans son ordinaire qu'elle pourrait bien incarner une tentative timide, tellement discrète qu'elle en serait diaboliquement efficace, d'échapper au tumulte et à la mort, de rompre avec un siècle qu'Hardellet a si peu apprécié et dont les préoccupations l'ont toujours laissé perplexe. La pension est aussi une véritable *u-topie*, un non-lieu d'espace littéraire dont la trompeuse bénignité accroît l'extraordinaire invention qu'il recèle et préserve.

L'énigmatique machinerie

Une des prouesses du roman, et non la moindre, consiste à faire accepter au lecteur le glissement vers un monde de l'irréalité dans cette géographie du sommeil petit-bourgeois et de la fadeur banlieusarde. L'édifice ne subira aucune fissure, et les murs de la maison seront bien au contraire les sceaux et les garants de l'expérience magnifique. Mais là encore celle-ci s'imposera sans éclat, amené par un personnage qui ne porte aucun des traits ordinairement caricaturaux du savant fou. Le professeur Swaine ne se distingue pas du commun. À peine son nom aux résonances quasi-proustiennes étonne-t-il; à peine, aussi, sa ressemblance notée avec Sigmund Freud laisse-t-elle songeur le lecteur perspicace. Ces indices, auxquels il faut ajouter le renseignement donné sur sa qualité de professeur de philosophie à la retraite, suggèrent un portrait plus qu'ils ne le tracent.

En bien des endroits, le texte présente le personnage comme détaché du monde, en fait un pur esprit qui vit «dans une sorte de cloche à plongeur» (129) et dont le «visage révélait une sorte d'ascétisme ...» (129). Le narrateur prend soin aussi de préciser qu'il «mangeait et buvait fort peu...» (129). Tous ces indices concourent à une représentation peu substantielle, presque évanescence du personnage dont les recherches – «Je travaille surtout, comment dire, dans... dans l'abstrait.» (128) –, elles-mêmes, offrent peu de prise à la représentation.

Cette discrétion, qui prolonge celle de la pension Temporel, modifie pourtant la paix du lieu en lui donnant insidieusement l'épaisseur du mystère: superlatif et hyperbole de la tranquillité, la chambre de Swaine, protégée par de multiples verrous, devient aussi le centre de constante nervosité, d'intérêt autant que d'inquiétude: de là s'échappe «un ronflement très doux, un ronflement de moteur» (129), «un faible ronronnement» (133) qui

s'interrompt rarement et intrigue les autres locataires. La maison devenue lieu-gigogne, labyrinthe de principe, préserve un minotaure dont le souffle sommeilleux fait vibrer les parois, les fait battre à la façon d'un vital et lointain organe. Aussi n'est-il pas étonnant que Masson endosse l'habit de Thésée et d'Ariane confondus pour tenter de pénétrer dans le sanctuaire et déjouer le mystère: le peintre avouait au début du roman: «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...» (124).

Hardellet confesse souvent son goût pour les œuvres d'Eugène Sue, de Gaston Leroux, de Maurice Leblanc, ou de Souvestre et Allain; ce qui le fascine le plus dans ces romans populaires est la mise en place d'un univers de tiroirs et de trappes où le visible n'est pas forcément le vrai, où l'apparent devient le masque d'une profondeur plus complexe, et plus riche, et dont les épaisseurs occultées démontrent l'existence de forces et de pouvoirs discrets mais redoutables. Masson, dans *Le Seuil du jardin*, évoque «ces plongées dans le Paris occulte» (142) qui lui font percevoir «toute une machinerie masquée par des façades banales» (142): on comprend dès lors que l'invention du professeur Swaine, cette «énigmatique machinerie», bien à l'abri des murs débonnaires de la pension Temporel, fascine Masson, non pas dans un premier temps par les possibilités qu'elle offre, mais par sa simple existence à l'intérieur de la maison, puisqu'elle est finalement la mise en abyme, l'incarnation mécanique de sa propre philosophie du monde.

Pénétrant dans le cœur de ce mystère, il n'en atténuera pourtant pas la force. L'effraction procure à Masson le même trouble que «le vertige qui précède la révélation sexuelle» (144), et la découverte de la machine de Swaine, «un assemblage de disques, de cylindres et de panneaux mobiles reproduisant, en noir sur blanc des figures géométrique» (143), ne résout pas la question de son utilité. Sa dimension d'ailleurs est plus poétique que scientifique; on songe à Tinguely, à Calder, et surtout à la *Rotative demi-sphère*⁷ que Duchamp créa en 1925. La présence de miroirs dans l'appareillage renforce l'aspect magique de l'engin: «Quatre glaces, disposées convenablement, permettaient d'étendre à l'infini le reflet de ces images qui semblaient fuir au-delà des murs» (143). Caché au creux d'une modeste chambre d'une tout aussi modeste pension de famille, l'appareil élargit au monde les dimensions qu'il réfracte.

Le lecteur à ce moment du texte comprend que les recherches de Swaine ne portent pas sur l'atome comme le pensait le naïf Leberthet (136), mais concernent en toute hypothèse des domaines impalpables. Le narrateur ne donnera jamais de précisions très nettes sur le fonctionnement de la machine, sa composition exacte, son principe mécanique. La présence de moteurs, de disques, de miroirs, d'un tableau noir couvert de formules

7. New York, Museum of Modern Art.

et d'équations, de cahiers remplis d'une écriture codée, sont les seules concessions offertes par l'auteur au lecteur trop curieux. Hardellet propose plus une fiction de la science qu'il n'emprunte aux stratégies d'accréditation de la science-fiction. C'est en cela aussi que la poésie triomphe, dans cette imprécision volontaire qui apparente l'invention à une illusion, une virtualité, une métaphore d'un antique et éternel désir: non pas celui de voyager dans le Temps comme dans le roman de H.G. Wells, mais celui de donner à l'homme le secret du rêve à volonté, la possibilité de lier intimement le passé au présent, de les faire se confondre, de revivre *réellement* des faits enfuis mais avec la conscience d'appartenir à une autre époque.

Swaine, le modeste professeur retraité, se révèle un formidable connaisseur de l'âme humaine. Figure complexe, il est tour à tour le Sphinx mettant Masson devant ses doutes intimes: «Vous parlez par énigmes» (145), et le Diable qui va lui proposer un pacte faustien: une confiance, un abandon, un relâchement absolu contre la promesse de revenir à «l'âge d'or» (181).

Lorsqu'il raconte dans une longue conversation la genèse de ses recherches, Swaine mentionne deux lettrés du XIX^e siècle préoccupés d'ésotérisme, Alfred Maury et Léon d'Hervey de Saint-Denys, qui se sont intéressés au principe du sommeil et des rêves, et surtout à la possibilité de diriger à leur gré ces derniers. On se rappelle quels lecteurs attentifs de Maury et Hervey de Saint-Denys furent notamment Sigmund Freud, dans *L'Interprétation des rêves*, et André Breton, dans *Les Vases communicants*. Quant à André Hardellet, il évoque souvent les expériences et réflexions des deux hommes dont il a lu les ouvrages. Mais Swaine dénonce leurs apories. Curieusement, le professeur recueillera l'idée de son mécanisme dans l'exemple d'une torture infligée à des prisonniers pendant la guerre d'Espagne: «Il y a toujours un peu de bien dans beaucoup de mal» (177), confie-t-il à Masson. L'horreur accouchera donc du baume, le principe de douleur du principe de plaisir. Swaine résume ainsi ses buts: «Je voulais l'âge d'or pour tout le monde, le paradis sur terre, à la portée du premier venu» (176). Prévoyant les implications de son invention, il évoque aussi son utilisation pour la guérison de certaines maladies mentales. On peut songer au film de Hans Richter, *Dreams that money can buy*, tourné entre 1944 et 1946 aux USA, et dans lequel un médecin proposait à ses patients (certains joués par Max Ernst, Marcel Duchamp, Fernand Léger) de vivre un de leurs rêves. Cette parenté nous amène à considérer *Le Seuil du jardin* et plus largement toute l'œuvre d'Hardellet, sous le jour de «l'idée» surréaliste et de ses prolongements⁸. La ferveur avec laquelle André Breton salua la parution du roman en 1958 – «Je n'ai pas cessé depuis lors de répéter à qui voulait m'entendre

8. Je renvoie, à ce propos, à mon article, «André Hardellet et le surréalisme» dans *Mélusine* n°16.

que rien d'aussi nécessaire, d'aussi convaincant, d'aussi exaltant ni d'aussi parfait ne m'était parvenu depuis fort longtemps⁹» – trouve sans doute dans les propos de Swaine, dans le fondement de ses recherches, une partie de son explication.

En construisant son texte autour de cette préoccupation majeure de la connaissance totale et globale qui fut celle des surréalistes, celle aussi qui suggère l'ineffable complexité de l'homme dans sa double propension à être et à rêver, à vivre et à songer, à se couvrir de fange et à soupirer après son innocence adamique, à rendre au rêve son pouvoir immense de perception, d'épanchement et de vérité, à pourfendre, creuser, dédoubler le réel jusqu'à le faire accoucher d'une géographie perdue, à tenter de tordre la flèche de Zénon dans un temps circulaire, Hardellet donnait à son roman les marques de reconnaissance de cette capitale aventure de l'esprit dont Breton fut le principal initiateur¹⁰. Comment admettre, sinon, l'hommage rendu par l'auteur des *Pas perdus* au produit d'un genre littéraire, le roman, qu'il méprisa avec une royale constance? Dans les premières pages du *Second manifeste du surréalisme*, celui-ci écrivait: «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point¹¹.» L'invention de Swaine pourrait bien aussi ne pas avoir d'autres raisons d'être.

La lanterne magique

Détruite par ceux qui se soucient de l'ordre du monde et voyaient en la machine «un danger social aussi néfaste que l'usage de la drogue» (198), l'invention de Swaine, abandonnée dans un hangar, ne sera plus qu'un amas de débris au milieu duquel Masson reconnaît «un disque à demi calciné» (199). Ce reste, comme un soleil amputé et noirci, jeté à terre et que la cendre souille, fait comprendre au peintre la fin de la précieuse aventure. Mais qui l'avait comprise?

La vieille cousine, qui avait hérité de l'appareil à la mort du professeur, ne voyait dans la machine qu'un «vieux matériel d'opticien» (192). Seuls Masson et Swaine savaient dépasser ces prosaïques apparences. Comme

9. cf. *supra*, note 2, p. 99.

10. On peut lire dans le *Manifeste du surréalisme*, paru en 1924: «Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*.»

11. «Manifeste du surréalisme», dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, 1988, p. 781.

dans la démarche alchimiste qu'Hardellet aime mentionner¹², rien n'importe plus que l'épure de celui qui œuvre : l'or est une métaphore, on le sait. Là où la plupart des hommes ne perçoivent que le plomb vulgaire, certains devinent en eux, et bien au-delà, le précieux métal.

La mécanique inventée par Swaine figure peut-être tout simplement cette qualité d'écoute et de vision, cette clair-voyance qui fonde aussi l'œuvre d'art telle que la conçoit Masson, et à travers lui Hardellet. Le peintre est frappé par la coïncidence entre la scène qu'il revit grâce à l'invention du professeur et celle qu'il tenta de peindre dans le tableau éponyme du titre du roman : « il reconnut son jardin, l'éden ouvert dans la profondeur immatérielle de la toile » (186). Une autre scène approchée grâce à la machine fournira la matière à une re-création, Masson s'évertuant à peindre ce qu'il a senti, n'y parvenant qu'à grand-peine.

« Le guignol » (180), « la lanterne magique » (174)... les qualificatifs donnés par Swaine à son invention soulignent d'un trait badin les références majeures : l'enfance et le jeu, le théâtre, le travail sur la mémoire, la reconquête patiente des jours évanouis telle que Proust, « l'athlète lunaire¹³ », l'a menée... L'invention est surtout le phare qui projette d'éclairer les hommes aveugles, Œdipe égarés dans un univers plus complexe, plus dense et infiniment plus riche qu'ils ne le présument où le Temps et l'Espace s'unissent étrangement.

La modeste pension Temporel, aux murs insignifiants, dont les pensionnaires ne se démarquaient pas, semble-t-il, d'une humanité grise, permit brièvement, mais dans une incandescence solaire, à l'un d'entre eux de s'affranchir des lois du Temps, de celles aussi qui partagent les vies entre le sommeil et la mort, la conscience et le rêve. L'éden selon Hardellet n'est rien moins que cet état où l'innocence du jeune âge s'amalgame avec la joie de se souvenir, une joie toujours mise en péril par l'aigreur de la maturité acquise, mais un état où l'amertume jaillie de la conscience de la mort se trouve néanmoins magiquement adoucie par la sérénité d'une paix de nouveau conquise.

La citation empruntée à Proust et mise en épitaphe du roman (113) se trouve ruinée par le mirage des disques tournoyants et des miroirs ouvrant

12. Dans *Lady Long Solo*, nouvelle parue en 1971 (reprise dans *Œuvre I*), où peut-être plus qu'ailleurs on devine l'influence de Nerval, Fulcanelli, l'auteur des *Demeures philosophales* et du *Mystère des cathédrales*, est cité comme personnage. Par ailleurs, il convient de noter une fois encore l'étroite parenté de vue sur ce point avec le mouvement surréaliste; Breton écrivait dans le *Second manifeste* : « Les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante [...] ».

13. Dans *Donnez-moi le temps*, essai paru en 1973 (repris dans *Œuvre I*) on peut lire : « Un petit jeune homme mondain, futile, obséquieux, perd – semble perdre – sa jeunesse en singeries de salon, en courbettes; un jour, il renonce à tout cela, s'enferme dans son bunker de liège, se met à l'établi. Et il se transforme en un athlète lunaire, en un marathonien foulant les interminables pistes de la mémoire; Cabourg conquiert l'éternité de Balbec. »

à l'infini sur les seuils des jardins d'innocence: l'invention de Swaine dans la dialectique éblouissante de la fusion des temporalités combat et vainc «l'incompréhensible contradiction du souvenir et du néant¹⁴». Le plus grand sacrilège commis par Swaine, celui qui appelle la condamnation puis la destruction au nom de l'Ordre, est sans doute la tentative, prométhéenne, d'égaliser Dieu en se jouant du Temps, en étirant la vie et la conscience humaine hors de leurs strictes limites; voilà l'attentat véritable à l'ordre des hommes, à l'ordre des dieux, voilà la subversion que la machine distillait.

Pouvoirs du roman

*"We are such a stuff, as dreams are made of,
And your little life is rounded,
With sleep"*

Ces vers de Shakespeare tirés de *La Tempête* pourraient servir de conclusion au roman: Prospero-Swaine disparu, ne demeure en Masson que l'affreux sentiment du vide et la désillusion mordante née du bonheur côtoyé puis ravi. Le peintre se détachera même de son art pour finir, personnage secondaire dans un autre roman¹⁵, clochard à la poursuite de minces fantômes. Masson peignait pour tenter d'accéder à ce miracle que Swaine lui permit de vivre: l'art de peindre ou d'écrire se donne pour but, au moyen de couleurs ou de mots, de dévoiler le mystère, et de reconquérir ce «paradis perdu [qui] ne devient accessible qu'à ceux qui s'en souviennent» (148). Le passage de la peinture à l'écriture se fera dans le troisième roman d'André Hardellet, passage redoublé d'un autre encore plus symbolique puisque Masson sera le signataire de *Lourdes, lentes*.

Lecteur attentif de Balzac, André Hardellet, à l'échelle d'une œuvre certes plus réduite, module l'artifice du retour des personnages tout en l'agrémentant d'une variation de points de vue: Stève Masson, personnage principal du premier roman, intervient en tant que personnage secondaire dans le second, pour finir par apparaître comme auteur du troisième. Comme si, travaillé dans et par les différentes fictions qui deviennent en ce cas des rites de passage, le personnage finissait, au grand jour, par rejoindre l'auteur, et l'auteur le personnage, épaissis tous deux d'une vérité que seule l'écriture permet d'acquérir. Le jeu de dédoublement prend fin dans la reconnaissance du même, dans l'altérité qui s'abolit à l'issue du cycle romanesque.

14. *Sodome et Gomorrhe*, p. 769, coll. Pléiade.

15. *Le Parc des Archers*, paru en 1962, repris dans *Œuvres II*, 1991.

La trilogie – et au-delà de celle-ci, le projet littéraire dans son ensemble, nés d'un regret qui peut parfois, pour paraphraser Baudelaire, être «souriant¹⁶», – signe alors, dans son achèvement, la pleine acceptation d'un moi jadis écartelé entre la nostalgie et l'impuissance et qui dès lors, grâce à l'écriture, nourri par elle, s'est découvert et s'accepte.

«La poésie: l'approche¹⁷» écrit Hardellet. Approche des terres perdues, des continents de pureté, clef pour ouvrir les véritables portes, forcer les passages, débusquer les sentes qui mènent à l'envers des choses, à l'autre côté du miroir. L'écriture est ce qui délivre et promet. Le roman n'est pas un but, mais un moyen offert au lecteur pour poser le pied sur d'autres sols: il inaugure les géographies oubliées, du souvenir et du rêve entrelacés, celles-là que travaillaient déjà le «fantôme rose et blond» nervalien et les «Baigneuses» de Cézanne. L'écriture est donc un autre *stupéfiant*¹⁸, celui-là vital, perpétuel et communicable, et qu'André Hardellet a choisi de partager avec tout lecteur qui aura la curiosité de parcourir son œuvre. L'importance de celle-ci doit être mesurée, en plus du charme qui émane d'elle, à l'aune de la nécessité qui la fonde, car la littérature, pour André Hardellet, engage l'homme dans sa propre *reconnaissance*.

Philippe Claudel
Université de Nancy II

16. «Le regret souriant» baudelairien est souvent cité par André Hardellet; comme est reprise, légèrement déviée, dans *Lourdes, lentes*, l'image du cercueil «qu'on cloue en grande hâte», extraite de *Chant d'automne*.

17. *Les Chasseurs*, 1966, repris dans *Œuvres II*.

18. *Le Grand Stupéfiant* est le titre d'un roman écrit par André Hardellet en 1948, et jamais publié. L'auteur en réutilisera certains passages dans *Le Seuil du jardin*. L'usage du terme «stupéfiant» fait évidemment songer à l'emploi du «stupéfiant-image» dont parle Aragon dans *Le Paysan de Paris*. Mais Hardellet lui donne aussi, dans un poème («Mirliton», in *La Cité Montgol*), une valeur érotique et féminisée: «Et le grand stupéfiant sourd au creux de tes cuisses.»