



HAL
open science

Quelle(s) poésie(s) dans l'œuvre romanesque d'André Dhôtel ?

Emmanuel Robic

► **To cite this version:**

Emmanuel Robic. Quelle(s) poésie(s) dans l'œuvre romanesque d'André Dhôtel ?. Littératures. 2024. <dumas-04810400>

HAL Id: dumas-04810400

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04810400v1>

Submitted on 29 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

Quelle(s) poésie(s) dans l'œuvre romanesque d'André Dhôtel ?



Emmanuel Robic

Master 2 Lettres Littératures françaises et comparées

Mémoire de recherche sous la direction de Laurence Campa

2023 - 2024

Jury : Laurence Campa, Emmanuel Rubio

Remerciements

Je remercie tout d'abord l'Association des Amis d'André Dhôtel, *La Route Inconnue*, dont les membres ont réalisé un immense travail de recherches, de collectes et de transcriptions de documents, tout en étant extrêmement diligents pour les partager. Je remercie également François Dhôtel, qui m'a permis d'accéder à de nombreuses archives, et qui est à l'origine de la création du fonds André Dhôtel aux Archives des Ardennes.

Je remercie bien sûr Laurence Campa, ma directrice de mémoire, dont les conseils essentiels, la disponibilité, la patience, et les encouragements, m'auront permis de mener à bien mon travail. Je remercie également Emmanuel Rubio, qui a accepté d'être membre du jury, et dont les commentaires me demeurent précieux.

Enfin, je remercie tous mes proches, parents et amis, qui ont su partager avec moi la joie de la lecture de l'œuvre d'André Dhôtel, qui demeure une fenêtre ouverte sur le monde.

« Je n'ai jamais lu qu'à tort et à travers. » (LUM 175)

« Il aimait par-dessous tout le désert de certaines rues de Reims vers dix heures du matin. » (LCD 153)

« La journée avait paru à Gilbert pleine de fraîcheur et toute façonnée comme n'importe quelle autre d'une vie ordinaire où les désirs et les projets sont de légers ornements. » (LND 26)

« - La liberté je m'en fous, dit Agathe. Il faut que je vive comme une abrutié. Plus que tout j'aime être sous le ciel. » (LRI 348)

« [E]lle possédait le don inappréciable d'une beauté qu'il faudrait comparer à celle d'une route, simple et en même temps riche d'avenir. » (LVP 122)

« Voici un livre qu'on pourra lire quand on n'aura absolument rien à faire, et qu'il pleuvra au dehors sur les sentiers.¹ »

¹ Préambule, *Le Petit Livre clair*, [Le Rouge et le Noir, 1928], Deyrolle Éditeur & Théodore Balmoral, 1997.

Plan

p. 8 – Liste des abréviations

p. 10 – Introduction

**p. 28 – Première partie : Dialogues et regards croisés avec ses contemporains –
Dhôtel poète dans le regard des poètes**

**A. Dhôtel lu par des poètes contemporains : Jules Supervielle, Édith
Boissonnat, Andrée Chédid, Georges-Emmanuel Clancier, Jean Follain,
Georges Limbour – p. 28**

**B. L'amitié d'André Dhôtel et Henri Thomas : un cheminement parallèle en
terres**

poétiques

– p. 32

1. Rimbaud, lien d'une amitié littéraire...
2. ... Du poème au roman, il y a toujours la poésie : une voix et une pureté insaisissables
3. La poésie pour être de nulle part : être en marge des conventions pour mieux se révéler au monde
4. De l'insignifiance à l'impossible : la poésie au cœur de la vie ?
5. Le monde poétique et romanesque d'André Dhôtel : la banalité et l'autre monde
6. Quel autre monde ?

C. Dans le regard de Philippe Jaccottet

– p.

45

1. Construction d'un discours : d'Hölderlin à André Dhôtel
2. « [Ses] traits c'est de la lumière pure » (André Dhôtel) : Appréhender le monde dans une écriture poétique
3. Faire entrevoir la merveille et la beauté au cœur de la banalité et du quotidien : « Lucile était elle-même un signe merveilleux »
4. D'André Dhôtel à Jean Follain, entre beauté et humilité : le monde du haïku
5. Hybridité des genres : pour une poésie au cœur du romanesque

p. 59 – Deuxième partie : De Rimbaud à Panaït Istrati et Saint John Perse, une construction poétique du romanescque

- A. « Nous rabâchons » : un exposé du discours dhôtelien sur Rimbaud – p. 59
1. Révolte et quête rimbaldiennes
 2. « La vie parfaite et pure » dans le regard de l'enfance
 3. Apprendre à voir
 4. « J'aimais les maisons, les landes qui étaient autour et ces bois à cause du ciel à travers les branches, m'entendez-vous ? » : Voir, c'est toujours voir *à travers*
 5. Le Rimbaud de Dhôtel
- B. « Rien de rien ne m'illusionne / (...) moi je ne veux rire à rien / Et libre soit cette infortune. » : révolte rimbaldienne, révolte dhôtelienne – p. 67
1. David, cousin de Rimbaud : de la révolte à la déroute du regard
 2. Figure du vagabond, figure du poète
 3. « [U]n propre à rien (...) [qui] ne voulait surtout pas faire semblant de savoir comme c'est l'usage. » : vagabond et chiffonnier
 4. Le vagabond, artiste poète et mage : révolte et beauté
- C. « [T]u te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. » : espace(s) et architecture rimbaldiens, vers une définition dhôtelienne de la nullité – p. 84
1. Géographie des lieux pauvres
 - a. Proportions et intervalles : une expérience sensible de l'espace
 - b. Des intervalles aux impossibles perspectives physiques
 - c. De l'inexprimable rimbaldien à la nullité dhôtelienne
 - d. Le lieu physique : source d'une révélation, d'une clairvoyance (une lecture de Saint John Perse)
 2. La nullité suivant Dhôtel
 - a. De la pauvreté géographique à la nullité dhôtelienne

- b. Un autre langage avec *L'Enfant qui disait n'importe quoi* : en chemin vers l'inexprimable et l'étrangeté
- c. Nullité des personnages et éblouissements : de l'extériorité à l'insituable

p. 106 – Troisième partie : La poésie dans le roman dhôtelien, création d'un chant poétique

A. Quête de l'impossible dans le romanesque d'André Dhôtel p. 106

- 1. Dire *l'impossible* : l'expression d'un au-delà du sens comme lieu poétique
- 2. « Dire *l'impossible* » et discours performatif
- 3. Comment saisir *l'impossible* ? Une instabilité du sens pour une quête de l'étrangeté
- 4. Du conte à la poésie : instabilité du sens et notion d'inachèvement

B. Temps du récit, temps de la poésie : les ruptures dans la narration dhôtelienne

p. 116

- 1. Quelles ruptures temporelles ?
- 2. Contradictions et récit : l'ouverture sur un autre temps
- 3. « Fred n'était pas là. Quand même il était là » : Contradictions, humour et répétitions, un jeu autour de l'absurde
- 4. Deux grands récits dhôteliens : le conte et la poésie

p. 133 – Conclusion

p. 136 – Bibliographie

p. 149 – Annexes

- 1. Petit florilège de l'univers romanesque dhôtelien
- 2. Esquisse d'une analyse de l'éternel retour chez André Dhôtel : la ruralité et la sauvagerie, une poésie à rebours de l'élitisme culturel

Liste des abréviations

Dans l'œuvre d'André Dhôtel

AM : Un adieu, mille adieux

BLP : Bernard le paresseux

CLD : Ce Lieu déshérité

DAV : David

DTE : Des trottoirs et des fleurs

JNS : Je ne suis pas d'ici

LLE : La Littérature et le hasard

LCD : Le Couvent des Pinsons

LEP : L'Épouvantail²

LEQ : L'Enfant qui disait n'importe quoi

LHM : L'honorable Monsieur Jacques

LMC : Les Mystères de Charlieu-sur-Bar

LND : Le Neveu de Parencloud

LPD : Le Plateau de Mazagran

LPT : Les premiers Temps

LRD : Les Rues dans l'aurore ou les aventures de Georges Leban

LRI : La Route inconnue

LSD : Le Soleil du désert

LTB : La Tribu Bécaille

LTR : Lorsque tu reviendras

LUM : Lumineux rentre chez lui

LVP : Le Village pathétique

PN : Pays natal

RIM : Rimbaldiana (dans *Rhétorique fabuleuse*)

RRM : Rimbaud et la révolte moderne

² *L'Épouvantail*, [revue 84, n°15, Paris, Les Éditions de Minuit, octobre 1950], dans *D'un monde inconnu*, Paris, Fata Morgana, 2012.

SBJ : Saint-Benoît Joseph Labre

TM : Terres de Mémoire

VE : Vaux étranges

En-dehors de l'œuvre d'André Dhôtel

AAD : Avec André Dhôtel, Correspondance Jaccottet-Dhôtel

CTD : Correspondance Thomas-Dhôtel

EB : L'École buissonnière, Entretiens avec Jérôme Garcin

EPP : Écrits pour papier journal, Chroniques 1951-1970 (Philippe Jaccottet)

LED : L'Entretien des Muses (Philippe Jaccottet)

LPS : La Promenade sous les arbres (Philippe Jaccottet)

PPP : Ponge, pâturages, prairies (Philippe Jaccottet)

SEM : La Semaison, carnets 1954-1979 (Philippe Jaccottet)

TNE : Tout n'est pas dit (Philippe Jaccottet)

UTS : Une transaction secrète, Lectures de poésie (Philippe Jaccottet)

Ce mémoire a pour origine une impression de lecture, née avec trois ouvrages d'André Dhôtel : un recueil de nouvelles (*Un adieu mille adieux*³) et deux romans (*Le Village pathétique*⁴, *Les Chemins du long voyage*⁵). Presque inconnus du public, donc sans réputation médiatique, ces récits offraient le plaisir de la découverte : celle d'un univers peu renommé, ou bien avec beaucoup de malentendus. Dès la première lecture, les trois œuvres de fiction semblaient questionner la notion de sens. C'était autant un besoin d'explication (pour le lecteur) laissé en suspens, que l'absence justement de toute explication possible, qui surgissaient régulièrement dans le déroulement de l'intrigue, d'une manière aussi brève que discrète, presque éphémère.

Prenons un exemple dans chacune des œuvres citées, pour rendre plus sensible cette impression de flottement, parfois d'incompréhension. *Le Village pathétique* est le récit de la séparation d'Odile et Julien Bouleurs, qui décident de divorcer une fois qu'ils auront achevé un voyage à vélo dans le Nord de la France. Dans le passage qui suit, Julien Bouleurs marche, un peu désorienté, dans une forêt proche du village où le couple s'est arrêté : « Au-delà de Voncq la forêt se creusait et se relevait avec une telle puissance (...) qu'elle paraissait mouvante. Mais on ne peut pas tout dire⁶ ».

Dans *Les Chemins du long voyage*, où nous est conté un amour tourmenté entre un homme et une femme, le chapitre VIII débute ainsi : « Après chaque pluie printanière une pureté inconnue se levait au fond des horizons⁷ ».

Enfin, *La Route*, une nouvelle du recueil *Un adieu, mille adieux*, est le récit de la naissance d'une relation peut-être amoureuse entre deux jeunes personnes, Vincent et Justine. Dans le passage cité, Vincent se promène sur la route du titre de la nouvelle, où il aperçoit la jeune femme : « C'est sûr qu'il rattrapa Justine beaucoup plus rapidement que cela ne semblait faisable. N'y aurait-il pas en ces lieux malgré tout un espace inconcevable ?⁸ ».

³ *Un adieu, mille adieux*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Gallimard », 2003 [nouvelles parues entre 1958 et 1985].

⁴ *Le Village pathétique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1943.

⁵ *Les Chemins du long voyage*, Paris, Gallimard, « Folio », 1949.

⁶ *Le Village pathétique*, *op. cit.*, p. 215.

⁷ *Les Chemins du long voyage*, *op. cit.*, p. 79.

⁸ *La Route* [NRF, n°392, 1^{er} septembre 1958], dans *Un adieu, mille adieux*, *op. cit.*, p. 120.

À partir de ces exemples, nous percevons assez nettement ce qui peut provoquer un étonnement diffus, voire un certain saisissement pour le lecteur autant que pour le(s) personnage(s) : à chaque fois s'impose l'impression de ne comprendre l'événement conté que partiellement. Le sens des phrases, très simple dans sa construction et son vocabulaire, échappe en partie à la compréhension, quelque chose se révèle peut-être, mais quoi ? Les récits évoqués semblaient être l'alliance d'une construction très classique (le respect de la linéarité dans le déroulement de l'histoire, une définition claire des personnages, une présence effacée du narrateur) et d'une mise en suspens du récit, plus ou moins fréquente et plus ou moins marquée : cette rupture soudaine du récit - emprunt parfois de monotonie, ce qui n'est pas involontaire de la part d'André Dhôtel - aboutissait manifestement à l'évocation d'une révélation, le plus souvent d'ordre phénoménologique⁹, sans que le narrateur ne puisse expliquer clairement ni l'épisode ni les effets produits.

Aussitôt éprouvée, aussitôt passée, l'expérience apparaissait ponctuelle et sans conséquence vraiment concrète dans le récit. C'est la survenance répétée de ces ruptures, source d'étonnement pour les personnages comme pour le lecteur, qui nous a conduit à approfondir ce qui semblait si singulier et peut-être trop méconnu. A quoi rimaient ces brusques arrêts dans la narration, et pouvait-on y trouver une filiation artistique ? Était-ce propre aux ouvrages déjà cités ou était-ce l'écrivain lui-même qui en avait fait un élément essentiel de son écriture ? D'autres éléments dans la construction du récit, dans sa forme, et relevant des mêmes intentions de l'auteur, pouvaient-ils être trouvés dans toute l'œuvre du romancier, pour s'intégrer à un dispositif qui serait plus vaste qu'il ne paraissait au début ? Pour cela, il nous apparaît nécessaire de dresser un inventaire de l'œuvre d'André Dhôtel - une œuvre qui traverse le XX^e siècle, de 1928 à 1986 - pour mieux définir et circonscrire notre travail de recherche.

Comment l'œuvre d'André Dhôtel est-elle perçue par le public ?

André Dhôtel est d'abord connu pour le roman *Le Pays où l'on n'arrive jamais*¹⁰, récompensé du prix Femina en 1955, et probablement, mais dans une moindre mesure, pour le récit *L'Enfant qui disait n'importe quoi*¹¹. L'examen de la bibliographie de l'auteur sur Wikipédia confirme en

⁹ Nous utilisons ce terme pour signifier qu'il s'agit de l'expression d'une expérience vécue par un personnage : il assiste à un phénomène sensible pour lequel il éprouve une forme de révélation indéfinie.

¹⁰ *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, [Pierre Horay, 1955], Paris, Flammarion, « J'ai lu », 2007.

¹¹ *L'Enfant qui disait n'importe quoi*, Paris, Gallimard, « Folio Junior », 1968.

partie cela. Alors que l'œuvre de l'écrivain comprend plus de soixante-dix ouvrages, seuls quatre ouvrages font l'objet d'une fiche distincte : aux deux ouvrages déjà cités s'ajoutent *L'Azur*¹² et *L'Île aux oiseaux de fer*¹³.

Lors d'une conférence donnée en 2018¹⁴, Roland Frankart, secrétaire de *La Route inconnue*, l'association des Amis d'André Dhôtel, souligne que « [*Le Pays où l'on n'arrive jamais*] est la meilleure vente de l'année 1955, avec 165 000 exemplaires, dépassant tous les autres prix littéraires de [cette] année. Il détiendra le record des ventes du prix Femina [jusqu'en] 1988. Le livre a été constamment réédité, notamment dans des collections de poche. ». André Dhôtel lui-même affirmait : « À part le cas du *Pays* [*où l'on n'arrive jamais*], je sais que mon public avoisine les cinq mille lecteurs vraiment fidèles¹⁵ ». Quant au récit *L'Enfant qui disait n'importe quoi*, il a été publié dans une collection pour la jeunesse (« Gallimard Jeunesse », « Folio Junior »), sachant que *Le Pays où l'on n'arrive jamais* peut lui aussi être assimilé à un récit pour jeunes lecteurs¹⁶, avec une structure narrative très simple voire simpliste - ce qui n'est pas le cas, selon nous, de *L'Enfant qui disait n'importe quoi* -, et qui ne présente pas les caractéristiques littéraires que nous avons évoquées pour les trois premiers récits évoqués, *Le Village pathétique*, *Les Chemins du long voyage* et *Un adieu mille adieux*. Cela nous conduit, paradoxalement, à distinguer le roman le plus connu du reste de l'œuvre romanesque plus riche et plus complexe. Citons encore Philippe Jaccottet qui évoque ainsi le prix Femina d'André Dhôtel : « [Ce roman] est certes un livre plein de charme mais (...) [c'est] une œuvre plus particulièrement écrite pour de jeunes lecteurs, et la féerie qui est propre [aux romans d'André Dhôtel] y apparaît sous une forme plus visible et plus traditionnelle¹⁷ ».

Les deux ouvrages qui constituent l'entrée médiatique la plus immédiate dans l'œuvre du romancier orientent donc le lecteur soit vers une littérature pour la jeunesse (qui reste une part marginale dans l'ensemble de l'œuvre), soit, dans le cas du *Pays où l'on n'arrive jamais*, vers un récit qui présente un écart sensible en termes de qualités littéraires avec tous les écrits fictionnels de

¹² *L'Azur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1968.

¹³ *L'Île aux oiseaux de fer*, [Grasset et Fasquelle, 1956], Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 2002.

¹⁴ Conférence à la Maison de la Vie associative de Reims, le 8 janvier 2018.

¹⁵ *L'École buissonnière, Entretiens avec Jérôme Garcin*, Paris, Pierre Horay, 1984, p. 96.

¹⁶ Dans un article sur André Dhôtel, Philippe Jaccottet écrit : « *Le Pays où l'on n'arrive jamais* [lui] a valu une réputation d'écrivain pour enfants ; et je crains que le public, après cette couronne [le prix Femina], n'ait pas été beaucoup plus curieux de lire les romans les plus riches de cet écrivain (...) », *André Dhôtel et la Chronique fabuleuse*, dans *Écrits pour papier journal, Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, NRF, 1994, p. 163.

¹⁷ *Une magie à peine visible*, dans *Tout n'est pas dit, Billets pour la Béroche 1956-1964*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 30-31.

l'écrivain. L'écart est bien entendu d'autant plus dommageable et source de malentendu entre l'œuvre et le lectorat, que c'est ce récit qui a permis au romancier de trouver une certaine notoriété, et qui semble demeurer l'ouvrage de référence. Pour reprendre les termes de Roland Frankart : « [Avec ce roman], ce fut la célébrité, mais aussi le début d'un malentendu qui ne s'est toujours pas dissipé¹⁸ ».

Qu'en est-il effectivement de l'œuvre d'André Dhôtel ?

Nous pouvons d'emblée pointer l'importance et la diversité des soixante-treize ouvrages qui ont paru entre 1928 (André Dhôtel a alors 28 ans) et 1986 (l'auteur décède en 1991), avec des éditeurs aussi différents que Gallimard, Grasset, Minuit, Plon ou Pierre Horay. L'œuvre comprend soixante-deux ouvrages de fictions (récits, romans, contes et recueils de nouvelles) - parmi lesquels peuvent être dénombrés neuf ouvrages pour la jeunesse -, cinq pièces de théâtre, deux recueils de poésie, dix essais et monographies, un livre d'entretiens, auxquels il faut encore ajouter plus d'une dizaine de préfaces d'œuvres littéraires et d'articles de critique littéraire. La production et la parution de tous ces textes, tous genres confondus (romans, récits, contes, nouvelles, poèmes, textes critiques), s'échelonnent de manière régulière entre 1943 et 1986¹⁹.

Il faut encore ajouter la parution posthume de deux ouvrages : un texte critique et un recueil de poèmes. *La Littérature et le hasard*²⁰ constitue une réflexion sur la littérature (le livre reprend un ensemble de notes laissées par l'auteur, sans plan définitif), en particulier par rapport au langage et à la poésie. *Poèmes comme ça*²¹, un recueil de poèmes inédits pour la majorité d'entre eux, est paru grâce au travail de Jean-Claude Pirotte et François Dhôtel, le fils de l'auteur.

André Dhôtel est donc un auteur aussi prolifique que méconnu, au point que certains de ses livres sont longtemps restés épuisés et introuvables, et de nombreuses nouvelles, parues uniquement dans des revues littéraires, sont longtemps demeurées passées inaperçues. Au-delà des rares récits qui ont bénéficié d'un accueil très favorable, l'œuvre du romancier semble donc rester, encore aujourd'hui, en grande partie ignorée.

¹⁸ Conférence à la Maison de la Vie associative de Reims, le 8 janvier 2018.

¹⁹ Dans *L'École buissonnière*, Jérôme Garcin interpelle André Dhôtel au sujet de sa grande production romanesque : « Votre prolixité de jeune homme (...) tout le monde la constate avec admiration et stupéfaction. », *op. cit.*, p. 54.

²⁰ *La Littérature et le hasard*, Paris, Fata Morgana, 2015.

²¹ *Poèmes comme ça*, Le temps qu'il fait, 2000.

Pourtant, à compter du début du XXI^e siècle, une nouvelle actualité éditoriale peut être observée. Dans sa conférence de 2018, Roland Frankart relève : « De 2000 à 2006, ce ne sont pas moins de 26 [des livres d'André Dhôtel] qui ont été réédités ». Les éditions Gallimard ont ainsi procédé à des rééditions de plusieurs romans²², tout comme les éditions Phébus qui ont entrepris une importante réédition de romans et de nouvelles qui étaient devenus quasiment introuvables. Dans une note de présentation de *Beauté*²³, un recueil de nouvelles, Jean-Pierre Sicre, éditeur des éditions Phébus, souligne ainsi qu'« [une] large part de l'œuvre d'André Dhôtel demeure encore inédite près de quinze ans après sa mort²⁴ ». Les éditions Fata Morgana ont-elles aussi permis aux lecteurs d'André Dhôtel d'accéder à des nouvelles qui demeuraient essentiellement disparues²⁵, faute d'avoir fait l'objet de recueils. Les éditions Sous le Sceau du Tabellion ont réédité en 2020 *L'Homme de la scierie* (1950) et *Les Rues dans l'aurore* (1945), ouvrages qui avaient disparu du marché du livre depuis de très nombreuses années, puisque, comme d'autres livres d'André Dhôtel, ils n'avaient jamais été réédités après leur première parution.

Ainsi, hormis quelques écrits publiés chez des éditeurs encore existants et ayant une grande notoriété (Gallimard, Flammarion), il n'a pas toujours été simple d'avoir accès à toute l'œuvre de l'écrivain. La nouvelle visibilité médiatique donnée à ses romans et ses nouvelles depuis une vingtaine d'année est l'occasion de voir peut-être ces écrits sortir de la confidentialité du lectorat qui existait jusqu'à la fin du XX^e siècle.

Il faut également souligner le travail essentiel et précieux mené par l'Association des Amis d'André Dhôtel, *La Route inconnue* depuis janvier 2001, date du premier numéro. Cette association a permis de mettre au grand jour des écrits inédits, disparus, non recensés ou mal recensés, mais aussi des entretiens, des correspondances... autant de documents qui apportent un plus grand éclairage sur l'œuvre de l'écrivain.

Enfin, depuis 2019, à l'initiative de François Dhôtel, de nombreuses archives sont mises progressivement à disposition du public, grâce à l'ouverture d'un *fonds André Dhôtel* aux Archives départementales des Ardennes : cahiers préparatoires de romans, nombreuses correspondances, notes de conférences, réflexions sur la littérature, sont désormais accessibles. Nous avons ainsi pu avoir accès à de nombreuses notes de l'auteur, soit pour ses romans, soit pour des textes

²² Citons *Des trottoirs et des fleurs*, publié chez Gallimard en 1981, épuisé, et réédité en 2004.

²³ *Beauté*, Paris, Phébus, « libretto », 2004.

²⁴ *Ibid.*, préface, p. 9.

²⁵ *D'un monde inconnu*, op. cit.

critiques, ainsi qu'à des correspondances qui demeurent inédites ou partiellement inédites : Edith Boissonnat, André Chédid, Georges-Emmanuel Clancier, Jean Grosjean, Georges Limbour, Jules Supervielle. Pour autant, ce fonds demeure non encore entièrement répertorié officiellement par les Archives. Par ailleurs, à la bibliothèque Jacques Doucet, nous avons pu consulter des lettres d'André Dhôtel adressées à Roger Munier et François Mauriac.

Un panorama des travaux critiques consacrés à l'œuvre de l'écrivain

Nous pouvons relever d'abord la publication de thèses consacrées à André Dhôtel, certaines demeurant des références²⁶ pour la lecture de l'œuvre. Elles interrogent la qualification générique d'écriture romanesque, mise en tension notamment avec l'écriture poétique ou la notion de merveilleux.

Dans son introduction, Patrick Reumaux propose un rapprochement entre l'écriture d'André Dhôtel et celle de Jean Follain : « [L'étonnement que Dhôtel fait surgir dans ses romans], on le retrouve dans les poèmes de Follain où un destin se joue à l'instant de la chute d'une épingle²⁷ ». Il donne également plusieurs exemples qui font apparaître des similitudes entre l'écriture d'André Dhôtel et celle de Rimbaud, tout en affirmant : « En lisant récits, contes et poèmes de Dhôtel on ne songe pas un instant à Rimbaud (...) Quelque chose rappelle Rimbaud, mais quoi ?²⁸ », hésitant à systématiser son analyse. Dans *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Philippe Blondeau évoque certains aspects poétiques de l'œuvre romanesque : l'importance du « temps poétique²⁹ », les rapprochements possibles avec des poèmes de Jean Follain³⁰, mais il ne propose pas pour autant (et ce n'est pas son propos) une lecture de l'œuvre romanesque à partir de la notion d'écriture poétique.

En revanche, à l'occasion du colloque sur André Dhôtel qui s'est tenu en 1996 à Angers, dans un texte intitulé *Dhôtel à l'ombre des poètes*³¹, Philippe Blondeau souligne plus longuement l'importance de la poésie dans la démarche de l'écrivain : « Les poètes [donnent à l'auteur] accès à une écriture où prévalent la liberté et la surprise (...) », puis il évoque, en particulier,

²⁶ Patrick Reumaux, *L'honorable Monsieur Dhôtel, Essai*, La Manufacture, 1984, et Philippe Blondeau, *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan, Critiques littéraires, 2003.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 129.

²⁹ *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque, op. cit.*, p. 204.

³⁰ *Ibid.*, p. 206.

³¹ *André Dhôtel « Á tort et à travers »*, Bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, 2000, p. 64.

l'importance de Rimbaud et de Jean Follain pour l'écrivain. Il souligne que celui-ci « travaille en poète un matériau essentiellement romanesque³² », et propose une perspective strictement poétique dans la perception de son écriture, notamment en le rapprochant des démarches de Rimbaud, Georges Limbour et Jean Follain.

Concernant les thèses non publiées³³ sur l'œuvre de l'écrivain, nous pouvons remarquer que l'une a pour sujet la notion d'écriture poétique, dans un parallèle fait avec Henri Bosco.

D'autres travaux d'universitaires permettent de relever la prégnance de l'écriture poétique chez André Dhôtel. Évoquons d'abord les travaux menés par Marie-Hélène Boblet sur l'égarément³⁴ et sur l'émerveillement. Dans un ouvrage collectif³⁵, un texte de Philippe Blondeau consacré à André Dhôtel³⁶ voisine avec des articles consacrés à Philippe Jaccottet et Henri Thomas, soulignant la proximité littéraire de ces trois écrivains. Dans ce texte, Philippe Blondeau propose une lecture de l'émerveillement chez André Dhôtel comme une rupture de « la continuité du réel », et relève l'importance des « résonances poétiques bien plus que [la] logique des faits », même s'il ne propose pas pour autant d'études détaillées sur la consistance des résonances évoquées. Dans un autre ouvrage³⁷, Marie-Hélène Boblet explore les récits d'André Dhôtel à partir du thème de l'émerveillement : « [S]ans doute [l'émerveillement à la manière dhôtelienne] n'eût-il été [celui que nous connaissons] sans Rimbaud et sans Breton³⁸ ». Son travail s'appuie notamment sur des extraits de la correspondance Dhôtel-Jaccottet et sur des articles critiques de Philippe Jaccottet consacrés à des récits de l'écrivain.

Citons également les travaux de Christine Dupouy, en particulier l'ouvrage collectif *Lire Dhôtel*³⁹, où le texte de Jean-Yves Debreuille⁴⁰ mentionne l'importance de la lecture de Rimbaud

³² *Ibid.*, p. 66.

³³ Citons en particulier : Karl Obrist, *L'Absence de continuité logique dans l'œuvre d'André Dhôtel*, Zurich (1974), et John Prince, *Henri Bosco et André Dhôtel, étude comparée*, Toulouse (1968) ; voir : <https://www.andredhotel.org/ecrits-sur-andre-dhotel.html>, site internet de *La Route inconnue*.

³⁴ Dans l'article « Le vrai mystère des champignons » qui porte sur l'ouvrage éponyme d'André Dhôtel, Marie-Hélène Boblet souligne que la « science mycologique de l'égarément [suppose] de se perdre, d'errer (...) de se laisser étonner et éblouir. », dans *Nature*, Cahier André Dhôtel n° 13, 2015, p. 139.

³⁵ *De l'émerveillement dans les littératures poétiques et narratives des XIX^e et XX^e siècles*, ouvrage dirigé par Julie Anselmini et Marie-Hélène Boblet, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017.

³⁶ *Ibid.*, p. 251 à 261.

³⁷ *Terres promises Émerveillement et récit au XX^e siècle Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain*, Paris, José Corti, 2011.

³⁸ *Ibid.*, p. 170.

³⁹ *Lire Dhôtel*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Lire », 2003.

⁴⁰ « Les apprentissages d'André Dhôtel », *ibid.*, p. 63-81.

pour André Dhôtel et son influence dans les romans de l'écrivain, sans proposer pour autant une étude réellement détaillée. Un texte de Pierre Brunel⁴¹ fait une lecture de *L'Œuvre logique de Rimbaud*⁴², l'ouvrage principal d'André Dhôtel sur Rimbaud, sans, paradoxalement, faire apparaître clairement les liens entre les œuvres.

Enfin, dans « *le pays sans nom* » *Dhôtel Supervielle Schehadé*⁴³, Jacqueline Michel propose une étude explicite de l'écriture poétique d'André Dhôtel à partir de l'œuvre de Rimbaud, mais aussi de la lecture de cette œuvre par l'écrivain. Selon nous, c'est l'unique étude consacrée de manière aussi systématique aux liens - détaillés et documentés – entre Arthur Rimbaud et André Dhôtel, montrant clairement combien chacun des trois écrivains, Dhôtel, Supervielle, et Schehadé, « répond [par son œuvre] aux impératifs d'une démarche poétique qui lui est essentielle et donc unique⁴⁴ ».

L'œuvre romanesque d'André Dhôtel a également donné lieu à plusieurs articles critiques⁴⁵, qui éclairent la pensée poétique de l'écrivain. Citons brièvement les thématiques de ces articles : la nullité des personnes (les paresseux, les ignorants), la nullité des lieux (les « non-lieux », les espaces indéterminés), l'insignifiant et le banal, le mensonge, le vagabondage et l'errance, la sérendipité, la notion d'« impossible », l'éblouissement et la révélation, le hasard l'inattendu et l'in vraisemblable, les rumeurs et les cancans, l'enfance, les intervalles et les perspectives, la féerie et la merveille, le conte, la digression, la rêverie et le temps suspendu, la sauvagerie, l'ironie. De nombreux thèmes cités ici semblent définir un univers poétique, qu'il nous reste à découvrir.

⁴¹ « André Dhôtel et Rimbaud », *op. cit.*, p. 51-61.

⁴² *L'Œuvre logique de Rimbaud*, Mézières, Éditions de la Société des écrivains ardennais, 1933.

⁴³ « *le pays sans nom* » *Dhôtel Supervielle Schehadé*, Paris, Lettres modernes, « Archives des lettres modernes », 1989.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁵ En particulier plusieurs articles de Marie-Hélène Boblet et Christine Dupouy. Voir notre bibliographie.

La poésie au cœur de l'écriture romanesque d'André Dhôtel : une hybridation en partage

L'œuvre peut être analysée à travers deux grands domaines littéraires distincts, l'un relatif à l'écriture romanesque et poétique, l'autre correspondant à des entretiens, des essais, et des ouvrages critiques.

Le premier ouvrage publié par André Dhôtel, en 1928, est un recueil de poésie : *Le Petit Livre clair*⁴⁶. Le second recueil de poèmes, *La Vie passagère*⁴⁷, a été publié cinquante années après, en 1978. À proprement parler, les ouvrages qui peuvent être identifiés et classés comme de la poésie sont donc très marginaux, à l'inverse de l'écriture romanesque. Et pourtant, lorsqu'il évoque son travail, André Dhôtel n'hésite pas à utiliser très souvent les termes de poète ou de conteur, davantage même que celui de romancier ou d'écrivain. Dans un texte paru en présentation d'une exposition de tableaux⁴⁸, il écrit : « [Ces dessins] ne se contentent pas d'agiter des éventails bavards comme le font les poètes un peu aériens que nous sommes. ». À propos de sa manière d'aborder les vies de ses personnages, il explique également : « [Ce] qui m'ennuierait, c'est de chercher à définir ou à mesurer la condition humaine et à comprendre le destin... Le poète ne doit pas prétendre à cela⁴⁹ ». Dans un autre entretien, à la question de savoir s'il « [estime] qu'un écrivain a un rôle social à assumer », il répond : « Le poète, en général, a l'insolente fierté (...) de se situer en dehors d'une société organisée⁵⁰ ».

Enfin, si nous relevons les rares épigraphes de ses récits⁵¹ - quatre récits seulement -, nous constatons qu'elles sont toujours extraites de textes identifiés comme des textes poétiques, en

⁴⁶ *Op. cit.*

⁴⁷ *La Vie passagère*, [1978], Paris, Phébus, « Littérature française », 1991.

⁴⁸ Article sur le peintre Elisabeth Leyris - *La Traverse* n° 8 Printemps-Eté 1974 – repris dans *Arts et artistes - Cahier André Dhôtel* n° 15, 2017, p. 68.

⁴⁹ *Terres de Mémoire*, Éditions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1979, p. 270.

⁵⁰ « Entretien avec André Dhôtel » par Y. Frontenac, *Connaissance des hommes* n° 37, été 1970 – repris dans *La Route inconnue*, n° 23, juin 2009, p. 28.

⁵¹ . Dans *La Chronique fabuleuse*, [1960], Paris, Mercure de France, 2000 : « Tous les mots que l'on dit / Et qui composent la nature / L'étoile, l'homme et tout murmure / Sont la preuve du paradis. », André Dhôtel.

. Dans *Lumineux rentre chez lui* : « Livre ornement / mains du moment / livre ton mal à bon escient / les paradis sont patients », Roger Vitrac, *Quatrains* (1921).

. Dans *L'Azur* : « Tu m'as crevé le cœur avec ton grand chapeau », Georges Limbour, *Les vanilliers*, image qu'André Dhôtel reprend dans un autre roman : « Cela vous crève le cœur, murmurait Léopold », *Des trottoirs et des fleurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 308.

proses ou en vers. Il faut encore ajouter l'épigraphe de *Terres de Mémoire*⁵² (un ouvrage qui mêle récit autobiographique et entretiens), qui est une citation d'un poème de Georges-Emmanuel Clancier, extrait d'un recueil qui porte le même titre que l'ouvrage d'André Dhôtel – et ce n'est sans doute pas anecdotique. Sans faire de la poésie une référence tutélaire absolue dans l'œuvre de l'écrivain, ces épigraphes en rappellent discrètement la présence dans la pensée du romancier.

Nous retrouvons cette présence de la poésie dans de nombreux propos de l'écrivain. Lorsqu'il est question de citer ses auteurs de prédilection, André Dhôtel nomme régulièrement Panaït Istrati, Jack London, Knut Hamsun⁵³, c'est-à-dire les romanciers qu'il apprécie. En revanche, lorsqu'il est question de sa formation d'écrivain, il évoque non plus des romanciers mais d'abord Rimbaud⁵⁴. Puis il fait une liste d'auteurs qui l'ont « attiré et instruit⁵⁵ », et qui « entretenirent [sa] confiance en la poésie », ajoutant : « Comment n'aurais-je pas bénéficié des œuvres de tous ces poètes ? ». Il cite alors Germaine Beaumont, Marcel Arland, Armen Lubin, Philippe Jaccottet, Lucien Becker, Cingria, Armand Robin, Henri Thomas, Jean Grosjean, et Jean Follain, qui sont très majoritairement des auteurs d'œuvres poétiques. Soulignons ici un point qui nous paraît essentiel au sujet de Panaït Istrati et Jack London, et qu'évoque André Dhôtel lors d'un entretien : « [J]e me suis rapproché des écrivains comme Panaït Istrati, Jack London. Je croyais que c'était à cause de leurs histoires (...) Non, il se trouve que ce sont des autodidactes, c'est-à-dire des gens qui ne savent pas écrire réellement⁵⁶ ». « Ne pas savoir écrire réellement » : est-ce ne pas écrire *dans les règles* ? Cette vision de l'écrivain qui se veut artisan, disposé à tâtonner sans cesse pour trouver lumières et clartés parmi les ombres, à rebours d'une élite intellectuelle qui détiendrait savoir et pouvoir, revient très régulièrement dans le discours de l'écrivain, y compris au sujet de Rimbaud.

. Dans *Les Disparus*, [1978], Paris, Phébus, « libretto », 2005 : « Nous dormirons sur les pavés des villes inconnues. », *Délires I, Vierge folle, Une saison en enfer*, dans *Poésies. Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 191.

⁵² « C'est toujours le temps de mémoire au pays qui s'endort / Sous les tuiles, les poutres, les pampres, les dalles et l'herbe. / Une pervenche au milieu du lierre, une grange au bord des landes / Seules traces de celle autrefois qui m'apporta les clefs du pays / Vieux, creusé de sortilèges, de frayeurs et de légendes. », *Terres de Mémoire, poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1976.

⁵³ Entretien paru dans *Le Monde* du 12/3/1971, repris dans *La Route inconnue*, n° 36 - 03/2014, p. 20.

⁵⁴ *L'École buissonnière, op.cit.*, p. 33-34.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 72-76.

⁵⁶ *La Route inconnue*, n° 55, août 2020, p. 8.

Concernant le deuxième grand domaine d'écriture d'André Dhôtel, constitué d'entretiens, d'essais et d'ouvrages critiques, le classement éditorial correspondant donne un aspect de l'hybridité de ces œuvres. Chez Gallimard ou Grasset, aucune thématique n'est distinguée : les livres sont classés alphabétiquement et par éditeur. En revanche, les éditions Phébus mêlent certains des essais et des ouvrages critiques à des recueils de nouvelles sous le titre de « Chroniques fabuleuses », l'autre partie des ouvrages apparaissant sous le titre de « Promenades et rêveries critiques » - cette organisation bibliographique est tirée du classement utilisé par Patrick Reumaux pour sa thèse de doctorat publiée avec le sous-titre « *Essai*⁵⁷ ». Dans une « Note de l'éditeur » insérée comme préface au roman *Lumineux rentre chez lui*⁵⁸, Jean-Pierre Sicre rapproche l'écriture d'André Dhôtel de celle des « poètes japonais improvisateurs de haïku », puis résume ainsi son propos : « Bref, on a affaire, avec Dhôtel, à l'un de ces poètes de la prose », évoquant l'idée de « beauté énigmatique » laissée par la lecture du roman. L'organisation des éditions Phébus et des éditions Pierre Horray privilégie une présentation de l'œuvre comme un ensemble de récits rattachés expressément aux contes, ou encore à une expression de la rêverie, entre rêve et réalité. Quant aux éditions Sous le Sceau du Tabellion, elles classent les essais et ouvrages critiques de l'auteur pour partie sous le genre « Récits » et pour partie sous le genre « Essais ». L'hybridité des textes critiques ou dits critiques bouleverse donc toute organisation éditoriale trop univoque ou simpliste.

Parmi les ouvrages qui constituent cette seconde partie de l'œuvre d'André Dhôtel, nous pouvons distinguer tout un pan de textes consacrés à Rimbaud et à son œuvre poétique. Le premier, *L'Œuvre logique de Rimbaud*⁵⁹, paru en 1933, est un ouvrage sur *Illuminations* et *Une saison en enfer*. Puis se succèdent près d'une vingtaine de textes et d'articles écrits et publiés entre 1937 et 1991, dont une biographie en 1965⁶⁰, sans compter les très nombreux textes (articles et préfaces) dans lesquels l'auteur fait allusion à l'œuvre de Rimbaud. Il y a, sans conteste, une forte polarisation de la pensée dhôtelienne autour de l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Les autres écrits comprennent deux essais critiques : l'un sur la pensée et les écrits de Jean Paulhan⁶¹, l'autre sur l'œuvre du poète Jean Follain⁶², puis deux biographies : l'une sur Saint Benoit Joseph

⁵⁷ Patrick Reumaux, *L'Honorable Monsieur Dhôtel*, op. cit.

⁵⁸ *Lumineux rentre chez lui*, op.cit., p. 9-11.

⁵⁹ Op. cit.

⁶⁰ *La Vie de Rimbaud*, Paris, Éditions du Sud, collection Vies et Visages, 1965.

⁶¹ Jean Paulhan, Lyon, La Manufacture, « Qui suis-je ? », 1986.

⁶² Jean Follain, Pierre Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1956.

Labre⁶³, l'autre sur Jean-Jacques Rousseau⁶⁴ dont le titre *Le Roman de Jean-Jacques* brouille également les règles de classement par genre littéraire. Les éditions Pierre Horay placent ces biographies dans la section « Récits et nouvelles », ce qui peut être compréhensible au vu de la forme du récit qui leur est donnée. Comme le texte sur Rousseau, l'ouvrage sur Saint Benoit Joseph Labre se présente comme un mélange de biographie et de récit qui s'éloigne du réel pour aller vers le romanesque. À propos de cet ouvrage, André Dhôtel explique qu'« [il a] fait un conte [de la biographie de Saint Benoit]⁶⁵ », puis : « [L]e cheminement poétique, littéraire, était pour moi parallèle au cheminement religieux. Le plus proche de Saint Benoît n'était-ce pas Rimbaud ?⁶⁵ ». L'hybridité littéraire et la proximité de la poésie, là-encore, nous semblent clairement énoncées.

Parmi les textes assimilables à des essais se trouvent deux autres ouvrages qui mettent aussi en lumière l'hybridité de l'œuvre : *Lointaines Ardennes*⁶⁶ et *Rhétorique fabuleuse*⁶⁷. Le premier est une déambulation de l'écrivain au cœur des Ardennes, intégrant des réflexions sur la littérature et sur les promenades, et faisant écho à un opuscule : *Considérations théoriques sur les promenades*⁶⁸. Le second ouvrage réunit trois textes : les deux premiers, *Le grand Rêve des floraisons* et *Le vrai Mystère des champignons*, allient avec humour et dérision propos scientifiques et rêveries poétiques, peut-être merveilleuses, sur les fleurs et les champignons. Le troisième, *Rimbaldiana*, est un texte sur Rimbaud. La thématique de ces trois textes, à l'origine publiés individuellement, pourrait être définie comme la quête d'« images splendides [qui affirmeraient] l'inconnu et l'inaccessible⁶⁹ ».

Enfin, un ouvrage posthume d'analyses et de réflexions sur la littérature, *La Littérature et le hasard*⁷⁰, est paru en 2015. Il est le fruit du travail conjoint du fils d'André Dhôtel, François Dhôtel, et de Philippe Blondeau, maître de conférences en littérature française du XX^e siècle à l'Université de Picardie - Jules Verne et président de l'Association des amis d'André Dhôtel, *La Route inconnue*. Tous deux ont collecté un vaste ensemble de notes inédites rédigées pour l'essentiel entre 1942 et 1945. Il s'agit d'une réflexion sur le langage et sur l'écriture, notamment à partir des *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan. Au fil de ses pensées, André Dhôtel intègre de courts

⁶³ *Saint Benoît Joseph Labre*, op. cit.

⁶⁴ *Le Roman de Jean-Jacques*, Paris, Éditions du Sud, « Vies et Visages », 1962.

⁶⁵ *L'École buissonnière*, op.cit., p. 55 et p. 57.

⁶⁶ *Lointaines Ardennes*, Paris, Arthaud, « terre écrite », 1979.

⁶⁷ *Rhétorique fabuleuse*, [1983, 1974 et 1982], Cognac, Le temps qu'il fait, 1990.

⁶⁸ *Considérations théoriques sur les promenades*, [1965], Mont Analogie, « État des lieux », 1996.

⁶⁹ *Rimbaldiana*, dans *Rhétorique fabuleuse*, op. cit., p. 142.

⁷⁰ Op. cit.

réécrits qui viennent mettre en lumière son travail théorique, en particulier au sujet des liens entre roman et poésie, auxquels il consacre un long chapitre. Il faut aussi mentionner l'existence de plusieurs articles parus en revues, qui font état de la constance des réflexions de l'écrivain, tout au long de sa vie, sur la littérature.

En marge de ces ouvrages, il faut encore ajouter la publication au cours des vingt dernières années de quatre correspondances⁷¹, avec Jean Paulhan, Marcel Arland, Henri Thomas, et Philippe Jaccottet. Ces lettres enrichissent significativement la perception de l'œuvre et de la pensée de l'auteur, et mettent en lumière sa réflexion sur l'écriture poétique. Signalons ici qu'une correspondance avec Jean-Claude Pirotte a existé, mais les lettres d'André Dhôtel ont malheureusement été détruites.

Deux caractères essentiels paraissent donc se dégager de cette rapide approche : la démarche et la pensée du romancier ont cheminé dans une perspective d'écriture hybride entre fiction et poésie, et l'auteur n'a eu de cesse de réfléchir sur la mise en œuvre esthétique de sa vision du monde.

Lecteurs d'André Dhôtel : les critiques littéraires

Le thème de la poésie, ou de ce qui peut entrer dans la définition de l'écriture poétique, est régulièrement évoqué par les critiques les plus admiratifs de l'écrivain. En 1948, Dominique Aury fait un rapprochement⁷² entre Georges Limbour, Henry Thomas et André Dhôtel, pour lesquels elle relève comme point commun « un élément de merveilleux dont chaque phrase est éclairée comme par le dedans, et que leurs auteurs n'ont certainement jamais recherché ». Elle souligne également l'importance de l'expression de la beauté pour chacun de ces auteurs, une beauté qui serait liée à « une espérance muette (...) un Dieu caché ». En 1959, dans son journal⁷³, le critique littéraire Matthieu Galey décrit André Dhôtel et Jean Follain comme « sans doute deux des plus vrais, des plus délicats poètes d'aujourd'hui ». En 1961, lors de la parution

⁷¹ Correspondance Jean Paulhan : *Cahier André Dhôtel*, n° 2, *La Route inconnue*, 2004.

Correspondance Marcel Arland : *Cahier André Dhôtel*, n° 14, *La Route inconnue*, 2016.

Correspondance Henri Thomas : *Cahier André Dhôtel*, n° 12, *La Route inconnue*, 2014.

Correspondance Philippe Jaccottet : *Avec André Dhôtel*, Fata Morgana, 2008.

⁷² « Les Romanciers du point du jour », paru dans *Cahiers de la Pléiade*, 1947.

⁷³ 7 février 1959, extraits du *Journal 1953-1973*, Grasset, repris dans *La Route inconnue*, n° 41, 9/2015, p. 27.

de *Ma chère âme*⁷⁴, Jean-Louis Bory note que « rien n'est plus subtil que [le] réalisme féérique [dans ce roman]⁷⁵ ». En 1964, Hubert Juin, éditeur, écrivain et critique, évoque le récit *Le Mont Damion*⁷⁶ : « Ce qu'on trouvera dans [ce roman], c'est la poésie d'André Dhôtel, ce quelque chose d'indéfinissable qui touche au rêve et au fantastique pour une part, mais qui surtout plonge profond dans la saveur et la beauté du monde⁷⁷ ».

En 1979, dans une critique virulente⁷⁸ du roman *Bonne nuit Barbara*⁷⁹, Nicholas Kostis souligne, dans une brève analyse d'un passage du roman, que « le mot *fiançailles* ne suffit pas à faire rêver le lecteur, et [qu']il aimerait peut-être quelques précisions sur cette beauté si incomparable qu'elle épargne la fatigue d'une métaphore comme d'ailleurs celle d'une description ». Ce propos nous semble instructif par ce qu'il dit clairement de l'écriture d'André Dhôtel et de la poésie peut-être associée à cette écriture : discrète, subtile sans doute, évasive toujours, au point d'être trop peu visible ; de l'ordre de l'ineffable ? Évoquons une possible première réponse à cette affirmation (« le mot *fiançailles* ne suffit pas à faire rêver le lecteur »), avec Jérôme Delclos, qui en octobre 2022, sur le site du *Matricule des anges*, fait la critique⁸⁰ d'une nouvelle rééditée, *Histoire sentimentale*⁸¹, en mettant en avant « toute la grâce des histoires de Dhôtel, que dit l'un de ses titres : *Beauté* ».

S'il n'est pas toujours fait explicitement référence à la poésie, les thématiques récurrentes de la beauté, du merveilleux, du rêve, de l'insaisissable, telles que nous pouvons les trouver dans de nombreuses critiques littéraires, sont évocatrices d'une écriture qui peut être en lien avec une démarche poétique.

Ecrivains et poètes, lecteurs d'André Dhôtel

⁷⁴ *Ma chère âme*, Paris, Gallimard, NRF, 1961.

⁷⁵ *L'Express*, 4 mai 1961, repris dans *La Route inconnue*, n° 5, août 2003, p. 16.

⁷⁶ *Le Mont Damion*, Paris, Gallimard, NRF, 1964.

⁷⁷ *Les Lettres Françaises*, 12-18 novembre 1964, repris dans *La Route inconnue*, n° 17, juin 2007, p. 17.

⁷⁸ « Dhôtel André, *Bonne nuit Barbara* », dans *The French Review*, vol.52 n° 5, avril 1979, p.791-792, publié par *American Association of Teachers of French*.

⁷⁹ *Bonne nuit Barbara*, Paris, Gallimard, NRF, 1978.

⁸⁰ https://lmda.net/2022-10-mat23748-histoire_sentimentale

⁸¹ *Histoire sentimentale*, [1937], *Lettres vives*, « entre 4 yeux », 2022.

Nous retrouvons l'importance du thème de l'écriture poétique à la lecture de textes de poètes et d'écrivains. En 1955, dans une lettre adressée à André Dhôtel⁸², l'écrivain Marcel Schneider évoque le prix Femina pour *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, et souligne : « [F]aut-il dire que c'est surtout vous, votre monde, votre humour et votre poésie qui trouvent l'accueil auprès d'un public qui en sera charmé ». Dans une lettre peut-être datée de 1970⁸³, Georges Limbour écrit à son ami André Dhôtel : « J'ai lu [ton dernier livre] avec cette toujours même avidité de grand air pur et de poésie qui ouvre un monde secret ». Nous retrouvons l'évocation de la poésie dans une critique de Jean Grosjean parue en 1971 au sujet de *La Maison du bout du monde*⁸⁴ : « Admirons (...) la puissance poétique de Dhôtel. L'un des signes est l'absence de lieu idéal (...) Un autre signe de cette poésie est la fraternité intermittente qui prend les ennemis comme les amants⁸⁵ ». Jean-Claude Pirotte, dans un récit paru en 1996, établit l'association suivante : « Peut-être n'as-tu pas lu Grosjean, Dhôtel, Arland, Thomas, ou bien si de leurs voix mêlées tu ne voulais plus entendre le murmure ?⁸⁶ ». Enfin, comme en écho, dans une préface de 2005 aux œuvres poétiques d'Armen Lubin⁸⁷, Jacques Réda reprend les différents dédicataires des poèmes d'Armen Lubin et évoque l'existence d'« une famille (...) André Dhôtel, Jean Follain, Philippe Jaccottet, Max Jacob, Pierre Leyris, Armand Robin, Jules Supervielle, Henri Thomas et Jean Paulhan ». Nous retrouvons là certains des poètes qu'André Dhôtel cite lui-même comme ceux qui l'ont « attiré et instruit⁸⁸ ».

Dans le cadre d'analyses plus approfondies, l'œuvre romanesque d'André Dhôtel a fait l'objet d'une lecture critique régulière de la part de Philippe Jaccottet, soit à travers des articles parus dans des revues littéraires, soit directement dans ses textes poétiques⁸⁹, offrant aux récits dhôteliens le regard d'un lecteur poète. « Au fond, André Dhôtel a écouté avec intelligence la leçon de Rimbaud qui souhaitait un regard d'enfant, et plus encore de Lao-Tseu, le sage chinois qui (...) enseigne (...) le pouvoir de l'humilité, de l'effacement, l'acceptation des limites humaines et la voie qui s'ouvre à l'homme au moment même où il semble ne plus chercher qu'à

⁸² Lettre du 28 novembre 1955, publiée dans *La Route inconnue*, n° 23 – 06/2009, p. 17.

⁸³ Lettre sans lieu ni date, publiée dans *André Dhôtel « A tort et à travers »* p. 124. Dans *L'honorable Monsieur Dhôtel*, Patrick Reumaux attribue cette lettre à la lecture du roman *Un jour viendra* (1970).

⁸⁴ *La Maison du bout du monde*, Paris, Pierre Horay, 1970.

⁸⁵ Dans *La Nouvelle Revue Française*, avril 1972, repris dans *La Route inconnue*, n° 15, décembre 2006, p. 44.

⁸⁶ *Un voyage en automne*, [1996], Les Impressions Nouvelles, « Espace Nord », 2020, p. 30.

⁸⁷ *Le passager clandestin Sainte patience Les hautes terrasses et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2005 [1946, 1951, 1957].

⁸⁸ *L'École buissonnière*, op. cit., p. 72.

⁸⁹ Philippe Jaccottet évoque à plusieurs reprises l'œuvre d'André Dhôtel dans *La Semaïson, carnets 1954-1979*, Gallimard, NRF, 1984.

obéir⁹⁰ » : c'est du côté de la poésie et du conte que le poète suisse place l'écriture et l'œuvre romanesque de l'écrivain français.

Associer les textes d'André Dhôtel au domaine de la poésie est donc un thème qui revient régulièrement au gré des auteurs et des critiques, indépendamment, semble-t-il, des années. Cette constatation confirme dans une certaine mesure la possibilité de relier le travail romanesque de l'écrivain à une démarche qui relèverait d'une écriture poétique.

L'œuvre romanesque d'André Dhôtel : expression d'une pensée poétique ?

Malgré les différents travaux déjà existants, nous pensons qu'une étude de l'œuvre romanesque de Dhôtel dans une perspective strictement poétique peut toujours être faite : à partir du matériau historiographique de la pensée poétique de l'écrivain telle qu'elle apparaît dans ses écrits théoriques et critiques, mais également à partir des correspondances désormais disponibles que l'auteur a eues avec des poètes, tout en opérant bien sûr un travail de lecture de ses romans, ses récits et ses nouvelles. En outre, les thèmes abordés dans les articles critiques évoqués précédemment n'ont pas toujours fait l'objet d'études systématiques ou suffisamment larges et riches - selon nous - au regard de l'œuvre du romancier, c'est-à-dire que leur champ d'études est, le plus souvent, restreint à quelques récits régulièrement cités⁹¹.

C'est pourquoi sans privilégier certaines époques ni certains textes, si ce n'est justement en écartant ceux déjà très exploités, nous souhaitons mener notre étude à travers une part plus large de l'œuvre, étant donné sa grande richesse. Il nous importe de présenter une recherche qui puisse couvrir l'ensemble de la période de production littéraire de l'écrivain, en intégrant romans, nouvelles, récits pour la jeunesse, textes critiques.

Si André Dhôtel entretient des amitiés avec différents poètes, il écrit également sur eux. Évoquons des essais (Rimbaud, Follain), des conférences (Saint-John Perse), des textes critiques (Armen Lubin, Henri Thomas, Philippe Jaccottet), ainsi qu'une importante œuvre théorique sur les relations entre le roman et la poésie. L'hybridité générique et la pensée

⁹⁰ « Une magie à peine visible », dans *Tout n'est pas dit, Billets pour la Béeroche 1956-1964*, op. cit., p. 32.

⁹¹ Les œuvres suivantes sont abondamment utilisées : *Rhétorique fabuleuse*, *La Chronique fabuleuse*, *La nouvelle chronique fabuleuse*, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*.

poétique nous apparaissent donc faire partie de l'œuvre romanesque de l'écrivain, et peut-être même être définitives de celle-ci.

Pour le romancier André Dhôtel, il ne fait pas de doute qu'il existe des liens, peut-être fondamentaux, entre le roman, le récit, et la poésie. Cela nous conduit à placer son œuvre romanesque dans une perspective poétique, à laquelle l'écrivain a accordé beaucoup d'importance dans ses écrits critiques et théoriques, mais aussi dans ses amitiés et ses correspondances. La poésie y apparaît comme une écriture possible inscrite dans l'écriture romanesque, qui conduit le lecteur à s'interroger régulièrement sur la définition de cette poésie, et sur le sens et la forme de ce qui peut être qualifié de poétique. Quelle(s) poésie(s) sous-tend(ent) et apparaît(ssent) dans l'écriture romanesque dhôtelienne ? Quelles influences, quelles lectures de poètes, concourent à la formation d'un chant poétique dans les récits de l'écrivain ? Enfin, quelles pensées, quelles recherches, orientent la forme et l'expression de son œuvre ?

Une première voie s'offre à nous : la lecture de l'œuvre faite par d'autres poètes. Qu'en disent-ils précisément ? Que voient-ils dans ces textes qui leur apparaissent si poétiques ? De Limbour à Follain, de Thomas à Jaccottet, les correspondances sont l'occasion de trouver dans leurs lectures de l'œuvre une matière importante à la compréhension des textes dhôteliens. C'est aussi l'occasion de faire apparaître de nombreuses réflexions de l'écrivain sur ses recherches, sur ses influences, sur sa sensibilité. Les textes critiques de Philippe Jaccottet apportent également une grande source d'analyse sur la situation de l'œuvre d'André Dhôtel dans le paysage littéraire français, et sur ce positionnement, semble-t-il très à part, entre conte et poésie.

Une seconde voie nous semble devoir être consacrée en grande partie à Rimbaud. Le poète et son œuvre ont polarisé la pensée d'André Dhôtel tout au long de sa vie et de sa carrière d'écrivain prolifique. De nombreux textes du romancier ont été consacrés au poète ardennais, et il nous paraît essentiel de retrouver à la fois dans l'œuvre de Rimbaud et dans la lecture de cette œuvre par André Dhôtel, certaines structures textuelles et certaines thématiques qui apparaissent dès les premiers récits publiés par l'écrivain, pour ne plus jamais s'effacer. Il nous semble que le cheminement de Dhôtel auprès de l'œuvre rimbaldienne est essentiel et décisif pour comprendre la perspective poétique du roman dhôtelien. Nous nous tournerons également, dans une moindre mesure, vers la lecture par André Dhôtel de Panaït Istrati et Saint John Perse.

Enfin, si les influences d'œuvres poétiques et de paroles de poètes (et de romanciers), sont notables dans les récits de l'écrivain, ces mêmes récits sont riches d'une poésie qui est propre à André Dhôtel. Ils portent l'assomption d'un chant poétique profond, qu'il nous appartient

d'étudier pour tenter d'en faire apparaître les grandes caractéristiques. Celles-ci viendront compléter et nourrir ce que nous aurons pu identifier précédemment, autant à partir des échanges avec les poètes contemporains de l'écrivain qu'avec l'influence de la poésie rimbaldienne. Ainsi nous apparaît l'ensemble des documents désormais disponibles pour étudier l'œuvre dhôteliennne : une suite de cercles concentriques qui permettent de pénétrer progressivement dans l'univers de l'écriture romanesque d'André Dhôtel et d'y déceler plus aisément les structures et les thématiques poétiques.

Première partie : Dialogues et regards croisés avec ses contemporains – Dhôtel poète dans le regard des poètes

A. Dhôtel lu par des poètes contemporains : Jules Supervielle, Édith Boissonnat, Andrée Chédid, Georges-Emmanuel Clancier, Jean Follain, Georges Limbour

Quels regards certains des poètes contemporains de Dhôtel ont-ils portés sur ses récits et ses romans ? Les correspondances⁹² échangées avec Jules Supervielle, Édith Boissonnat, Andrée Chédid, Georges-Emmanuel Clancier, Jean Follain, et Georges Limbour, font apparaître des lectures de l'œuvre d'André Dhôtel très proches les unes des autres. L'importance de la poésie dans ses récits est régulièrement évoquée, à travers une présence qui se traduirait par une impression de mystère et de dévoilement de ce mystère.

Jules Supervielle, dans une lettre du 8 avril 1960, évoque un récit d'André Dhôtel : « [L]e neveu [*Le Neveu de Parencloud*⁹³] est une énigme pour lui-même et pour le lecteur. Sa valeur poétique vient de là et les vagabondages de votre héros se continuent dans ma cervelle complice ». Le vagabondage, l'absence d'une définition explicite du personnage, permettent de créer une énigme : l'existence insaisissable d'un personnage.

Nous retrouvons cette idée de mystère avec Édith Boissonnat, qui souligne à plusieurs reprises la capacité de l'écriture dhôtelienne à dévoiler, notamment en recourant à l'usage du mensonge. Elle caractérise aussi cette écriture - qu'elle rapporte sans hésiter au domaine de la poésie - par sa pureté, une pureté qui aurait peut-être à voir avec un acte de prière ; une écriture qui serait le lieu d'expression d'une spiritualité.

Dans une lettre datée « Mardi 48 » (1948 ?), Édith Boissonnat écrit : « Dans votre roman *Les Rues dans l'aurore*⁹⁴ [...] les sous-jacences, ces double-fonds, ces structures intimes de la vie, cette densité qui serait la vraie poésie (n'est-elle pas dans *Le Curé de Tours* ?) me happent soudain au détour de telle de vos pages ». Dans une lettre datée du 9 juillet 1961, elle note au sujet du

⁹² Archives des Ardennes, fonds André Dhôtel.

⁹³ *Le Neveu de Parencloud*, Paris, Grasset, 1960.

⁹⁴ *Les Rues dans l'aurore ou les aventures de Georges Leban*, Paris, Gallimard, NRF, 1945.

roman *Ma chère âme*⁹⁵ : « La pureté du ton est celle du poème, on entend le langage des profondeurs (...) On est fasciné de voir ce qui toujours se cache, le mensonge mystérieux devient mythe. Au travers de votre roman, il me semble qu'une méditation se poursuit vers le dépassement ». Enfin, dans une lettre du 14 juin 1977, après la lecture du recueil de nouvelles *Un soir*⁹⁶ : « Lorsque vous nommez un arbre, une feuille, une mare, une herbe, ils vivent, leur présence nous est devenue nécessaire. Les lieux que vous décrivez tout particulièrement, comme pas à pas, sont envoûtants. (...) Vos nouvelles répondent à un besoin angoissé de ma nature. Elles sont, sont-elles ? un acte de foi laïque, une prière intemporelle. ». Les récits d'André Dhôtel sont donc lus dans une perspective poétique, parce qu'ils sont constitués du surgissement et du dévoilement de présences et de vies, de perceptions inconnues, dans une sorte de « hors-temps », une intemporalité qu'il resterait à définir.

Dans deux courtes cartes postales, André Chédid rejoint la lecture et la pensée d'Édith Boissonnat : nous retrouvons le thème du mensonge, le dévoilement et l'importance du mystère, la création d'un monde romanesque à part entière où se distingue l'idée d'une présence, peut-être porteuse de sacré : « Comme on est bien dans votre monde ! On s'y ment, on écoute, le mystère est à notre portée, l'existence palpite sans hausser la voix. » (1979 ?), puis, dans une seconde carte (non datée, probablement de la même année) : « Merci d'être ce poète si présent aux êtres, à l'existence, et de multiplier ainsi notre regard. *Barbara* [*Bonne nuit Barbara*⁹⁷] demeure dans les yeux et le cœur. »

Dans les lettres de Georges-Emmanuel Clancier, il y a d'abord le rattachement immédiat des textes d'André Dhôtel à une écriture poétique, sans que cette évidence soit explicitée, mais son évocation réitérée nous semble significative : « Quel dommage de n'avoir pas immédiatement le loisir de me jeter dans votre nouveau roman [*Ma chère âme* ?] dont, en le feuilletant, j'ai senti la fascinante poésie » (lettre du 2 mars 1961), « Du moins aurai-je le plaisir de lire votre nouveau roman, *La Tribu Bécaïlle*⁹⁸, que vous avez eu la gentillesse de m'envoyer, et qui paraît recéler une si lumineuse poésie » (6 mai 1963), « *Le Monde* a eu bien raison de vous consacrer ce grand espace dans son numéro de vendredi dernier. Votre œuvre si rayonnante est enfin reconnue,

⁹⁵ *Op. cit.*

⁹⁶ *Un soir...*, [Gallimard, 1977], La Clé à molette, 2014.

⁹⁷ *Bonne nuit Barbara*, *op. cit.*.

⁹⁸ *La Tribu Bécaïlle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1963.

comme elle eût dû l'être depuis longtemps déjà, riche d'une poésie à nulle autre comparable » (8 octobre 1984), « Vous le savez, j'admire votre œuvre et votre poétique fécondité » (17 décembre 1984).

Comme Jules Supervielle, Édith Boissonnat et Andrée Chédid, Georges-Emmanuel Clancier souligne l'importance de la notion de mystère (et de dévoilement associé) qui pourrait apparaître dès lors comme la source d'une poésie chez André Dhôtel : « Je ne sais comment vous dire mon admiration devant *Les Rues dans l'aurore*⁹⁹ dont la poésie est proprement bouleversante. (...) Nul n'a plus que vous le sens du mystère qui naît au cœur des êtres, des [illisible], des choses les plus simples, et votre art est grand ensuite pour nous restituer ce secret qui est sans doute le meilleur de notre vie » (8 juin 1946). Dans une autre lettre, du 13 octobre 1964, Clancier évoque l'idée d'enchantement, sans développer sa pensée : « Il me tarde [de suivre dans votre nouveau roman *Le Mont Damion*¹⁰⁰] les chemins du réel enchanté qui me rendent toujours si cher votre monde. » L'attachement aux romans d'André Dhôtel tiendrait ainsi à un « réel enchanté » : dans la continuité de la pensée des poètes précédents, Clancier souligne la propriété poétique de l'écriture dhôtelienne qui allie réel et imaginaire, à la lisière du fantastique.

Jean Follain exprime une pensée similaire, en plaçant ses propos explicitement dans la perspective d'une spiritualité, l'idée de prière et d'intemporalité évoquant peut-être une démarche poétique : « Merci pour ces *Idylles*¹⁰¹. Ton précieux monde nous fait espérer la vie éternelle. » (13 juillet 1961), « C'est encore un bien beau livre de toi [*Les Mystères de Charlieu-sur-Bar*¹⁰²] comme tous ouvert à l'espérance. » (6 juillet 1962), « Tes paysages [dans *Lumineux rentre chez lui*¹⁰³] si précis qu'ils soient débordent sur un infini. Ta façon de dire est souvent comme recueillie. » (9 mai 1967). Dans cette dernière lettre en particulier, Follain semble faire un lien entre présence du réel (les paysages) et présence de l'infini, tout en soulignant une propriété de l'écriture dhôtelienne : celle de pouvoir exprimer le sacré en-dehors de toute religiosité (« Ta façon de dire est souvent comme recueillie »).

Enfin, nous retrouvons une lecture similaire chez Georges Limbour, qui souligne l'importance du merveilleux mêlé au réalisme, et l'intensité de l'idée de présence, que ce soit celle des

⁹⁹ *Op. cit.*

¹⁰⁰ *Op. cit.*

¹⁰¹ *Idylles*, Paris, Gallimard, Folio, 1961.

¹⁰² *Les Mystères de Charlieu-sur-Bar*, Paris, Gallimard, NRF, 1962.

¹⁰³ *Lumineux rentre chez lui*, [1967], Paris, Phébus, 2003.

personnages ou des éléments du paysage. Dans une lettre datée du 10 janvier 1946, il évoque la lecture d'un roman d'André Dhôtel, probablement *Les Rues dans l'aurore*¹⁰⁴ :

Il m'a fort passionné par ce mélange de très émouvante poésie (de la qualité mais moins arbitrairement merveilleux du *Grand Meaulnes*) et de réalisme. Le moindre personnage, si courant soit-il, est doué d'une vie saisissante. La forêt, le Siourd, la plaine, il me semble l'avoir vécu (...) peut-être cette intense poésie, ce don de création et de vie, dépassent-ils le niveau de moults lecteurs.

Dans une autre lettre non datée, il précise encore l'importance de la présence de ces paysages, en soulignant la dimension poétique que possèderaient les idées de mystère et d'autre monde :

[J'ai lu ton livre] avec cette toujours même avidité de grand air pur et de poésie qui ouvre un monde secret d'étranges passions au sein de paysages – de pays – intensément présents par tous les sens, vrais jusqu'à l'hallucination (on y est !) et par conséquent, en même temps, au-delà de la réalité. (...) [Tes pays] d'abord très réalistement décrits (...) ce sont les personnages, leurs passions, leurs pressentiments et intuitions, les débordements (...) les chargent d'une sorte de spiritualité (...) les élèvent au-dessus de leur réalité (...) mais paysages réalistement décrits ? C'est là que l'art – la sensibilité - va loin. (...) Les hommes ne sentent pas si loin. Aussitôt l'arbre a sa volonté, le canal a ses voix, la carrière ouvre sa tentation de meurtre : la nature n'est pas décor, mais instigatrice et complice (...)

Et dans une lettre d'octobre 1964, après la lecture du récit *Mont Damion*¹⁰⁵, nous relevons ces propos : « Tu as inventé ta géographie, tes villages et tes campagnes que tu as rendus perceptibles à tous les sens (...) Tu fais marcher des kilomètres et des kilomètres, par les chemins, traverser des croisées (...) mais ce n'est pas en pure perte (...) car nous arrivons à quelque chose, qui serait le secret de la vie. ».

Ces lettres de Georges Limbour, que nous citons longuement, permettent d'apprécier à la fois la proximité de sa lecture d'André Dhôtel avec celles de Jean Follain et des poètes précédents, et son engouement pour des textes qu'il qualifie immédiatement de poétique. Nous retrouvons l'importance de l'idée de présences (présences autres qu'humaines), de la révélation d'un secret, du dévoilement d'un mystère qui feraient accéder à une autre vie, et qui permettraient de dépasser la réalité tout en demeurant au sein de cette réalité.

¹⁰⁴ *Op. cit.*

¹⁰⁵ *Op. cit.*

B. L'amitié d'André Dhôtel et Henri Thomas : un cheminement parallèle en terres poétiques

C'est en 1943 que débute la correspondance entre les deux écrivains, qui prend fin à la mort d'André Dhôtel en 1991, qui est de douze ans l'ainé d'Henri Thomas (qui décède deux années après, en 1993). En 1943, Henri Thomas a déjà publié des poèmes dans différentes revues (*Mesures, Arts et idées, NRF, Comoedia*), un roman, un récit et un recueil de poèmes chez Gallimard, il a également traduit plusieurs auteurs étrangers (Ernst Jünger, Goethe, Adalbert Stifter). En comparaison, en 1943, André Dhôtel a peu publié, et surtout, il ne s'inscrit pas dans une même dynamique éditoriale : quelques nouvelles sont parues, un récit poétique en 1928, *Le petit Livre clair*¹⁰⁶, un récit en 1930, *Campement*¹⁰⁷, et un essai, *L'Œuvre logique de Rimbaud*¹⁰⁸ en 1933. En 1943, la parution d'un roman, *Le Village pathétique*¹⁰⁹, constitue un retour à un lectorat public pour André Dhôtel après dix années de refus d'éditeurs, c'est aussi l'ouvrage à l'origine de la correspondance entre les deux écrivains¹¹⁰. Lorsque Thomas écrit pour la première fois à André Dhôtel, il n'a lu de lui que l'essai sur Rimbaud et *Le Village pathétique*.

La correspondance Thomas-Dhôtel présente un intérêt précieux : elle constitue un lieu d'échanges autour de la poésie, avec une durée et une densité qui garantissent une certaine richesse ; près de cent soixante lettres identifiées d'André Dhôtel, et soixante-cinq d'Henri Thomas, sur une période de quarante-sept années. Ces lettres font apparaître leur vision de la poésie et les problématiques qui peuvent y être associées : quelle définition apporter à l'écriture poétique ? Quel chemin doit-elle prendre ? Quel sens, quelle importance, doit avoir la poésie ?

À aucun moment, l'un ou l'autre ne questionne de manière restrictive la généricité de l'écriture poétique. Prose, versification, au fond peu importe, la poésie déborde le genre formel du poème et doit être rattachée à ce que peut exprimer un texte indépendamment de sa forme. Ajoutons que malgré l'intensité et l'importance des événements historiques nationaux et internationaux qui traversent la période de leurs échanges, de 1943 à 1991, l'évocation directe ou indirecte des événements historiques a très peu court. Cette quasi-absence de l'Histoire

¹⁰⁶ *Le petit Livre clair, op. cit.*

¹⁰⁷ *Campements*, Paris, Gallimard, NRF, 1930.

¹⁰⁸ *Op. cit.*

¹⁰⁹ *Op. cit.*

¹¹⁰ L'essentiel des informations que nous reportons ici est tiré du *Cahier André Dhôtel n°12 André Dhôtel, Henri Thomas, Correspondance*, 2014.

semble marquer, non un désintéret mais plutôt, en creux, une polarisation très forte, pour les deux écrivains, de leurs pensées autour de leurs travaux littéraires.

Que chacun, surtout André Dhôtel, se tourne davantage vers le romanesque que vers le poème, ne remet pas en question la teneur de leurs pensées : la poésie fait partie de leur démarche, de leur réflexion, de leurs recherches ; et leurs lettres, sans prétendre jamais à une forme didactique, mettent en lumière ce que signifie pour eux écrire dans une perspective poétique : écrire *en poésie*.

1. Rimbaud, lien d'une amitié littéraire...

La toute première lettre date de 1943, et est à l'initiative d'Henri Thomas. Elle semble donner le ton et inscrire de manière définitive l'orientation des échanges à venir : Thomas débute avec des louanges sur *L'Œuvre logique de Rimbaud*¹¹¹, et conclut avec l'expression de son admiration pour *Le Village pathétique* en citant Rimbaud : « Votre livre laisse poindre l'espérance de quelque chose qui serait un classicisme (...) l'ardeur de Rimbaud continuerait à trembler dans la création, mais *l'ardente patience* n'aurait pas été vaine... » (24 mars 1943, CTD 25). En réponse, et comme un écho à ces propos, André Dhôtel écrit : « Il y a beaucoup de science dans ces *Travaux d'aveugle*¹¹², mais un abandon essentiel (...) on est surpris par la présence d'une voix : cette voix sans cesser d'être imagée et rythmée semble exprimer en prose un langage qui est à la fois le nôtre, et celui d'un monde plus beau (quelque parenté avec A. Rimbaud par endroits). » (10 décembre 1943, CTD 37). D'emblée, Rimbaud surgit comme un fil rouge, un monde poétique commun, entre prose et poème. Chaque auteur y reviendra régulièrement, à la manière d'une référence fondatrice : « J'aurais voulu vous répondre tout de suite que votre livre¹¹³ était un beau livre. Mais il y a quelque chose de mieux, et qui me rappelle la première lettre que vous m'avez écrite où vous me disiez songer que le rêve de Rimbaud n'était pas encore étouffé » (André Dhôtel, 2 novembre 1953, CTD 140), « *La Chronique fabuleuse*¹¹⁴ me touche comme presque aucun livre depuis le temps où je suis tombé sur des passages de Rimbaud - à quinze ans - qui m'ont maintenu en vie moralement et peut-être physiquement » (Henri Thomas, 20 mars 1955, CTD 121).

¹¹¹ *Op. cit.*

¹¹² Henri Thomas, *Travaux d'aveugle*, Paris, Gallimard, « Métamorphoses », 1941.

¹¹³ Henri Thomas, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1956.

¹¹⁴ *Op. cit.*

Dans cette relation d'amitié guidée par Rimbaud, André Dhôtel, lui-même fasciné par le poète ardennais, possède un certain ascendant moral et intellectuel sur Thomas, qui lui écrit : « [C]'est un de vos livres [*L'Œuvre logique de Rimbaud*¹¹⁵] qui m'est particulièrement cher, étant peut-être celui où je trouve le plus à vous rejoindre. » (Henri Thomas, 4 mars 1956, CTD 130). Ainsi Rimbaud apparaît-il dès les premiers échanges comme un personnage et un poète tutélaire, l'assurance pour chacun d'y trouver ce qui assurerait solidité et compréhension dans leur amitié, au fur et à mesure de l'élaboration et de la lecture réciproque de leur œuvre.

2. ... Du poème au roman, il y a toujours la poésie : une voix et une pureté insaisissables

Ce qu'Henri Thomas et André Dhôtel trouvent dans la poésie rimbaldienne, c'est probablement autant l'œuvre que le poète lui-même, un modèle d'écriture poétique et un personnage à part, tous deux sources de pureté et de beauté, expressions d'une marginalité sociale et littéraire. À différents degrés, nous retrouvons ces éléments chez les deux écrivains, dans leur approche de l'écriture romanesque, et dans leur vie quotidienne, matérielle, traversée par leur vision du monde.

« Rimbaud c'est quelque chose sans mélange, une lumière instantanée. Et c'est peut-être cela qui m'embarrasse de ne guetter que ce qui est passager et vif, presque inaperçu, au lieu de fouiller en profondeur comme Baudelaire ou Mauriac » (André Dhôtel, 14 août 1959, CTD 180) : Rimbaud, c'est celui vers lequel il faudrait toujours chercher à aller pour capter l'expression d'une pureté, « une lumière instantanée », tout en sachant que c'est faire le choix de s'éloigner d'autres discours littéraires dominants et reconnus. Le discours d'André Dhôtel exprime l'entremêlement de la fiction romanesque et de l'écriture poétique, comme si ses récits faisaient corps avec la poésie : « Vous allez encore recevoir un roman (...) il est très sûr qu'il s'agit encore de fragments de pensée et de poésie que j'attrape et qu'on attrape vraiment comme ça peut » (lettre du 1^{er} décembre 1957, CTD 155). L'écrivain ne fait pas d'amalgame entre le roman et le poème, il reconnaît au contraire l'hybridité possible du roman et de la poésie, ce qui supposerait une perte de la pureté originelle du poème : « Il me semble qu'un roman ne va pas sans déchets plus ou moins éparpillés. Cela est bien éloigné du poème qui se justifie par sa

¹¹⁵ *Op. cit.*

pureté et par cela même nous paraît assez souvent bien étranger » (André Dhôtel, 6 janvier 1944, CTD 39). La « pureté », nous le verrons, est un thème qui revient souvent dans les récits d'André Dhôtel.

Dans ses lettres, Henri Thomas recourt également à ce thème comme une évidence, que ce soit au sujet d'un poème : « Je vais essayer de traduire un poème de Hölderlin intitulé ROUSSEAU, qui me semble pur » (6 août 1982, CTD 253), ou d'un roman d'André Dhôtel : « J'ai lu d'un trait *Le Plateau de Mazagran*¹¹⁶, que je trouve admirable – une des choses les plus pures que vous ayez écrites » (novembre 1947, CTD 75). La pureté rend le poème « assez souvent bien étranger » (André Dhôtel, 6 janvier 1944, CTD 39), c'est une expression de « l'étrangeté » que la poésie porte à sa source : alliée à ce qui est « passager et vif, presque inaperçu » (André Dhôtel, 14 août 1959, CTD 180), elle donne à l'expression poétique un caractère insaisissable qui renforce encore l'impression d'étrangeté. Et nous verrons à quel point l'idée d'étrangeté est essentielle dans l'œuvre romanesque d'André Dhôtel.

Pour Thomas, à l'image des poètes évoqués précédemment, certains récits de l'écrivain semblent intimement liés à l'écriture poétique : « Je relis *Campements*, que je trouve d'une rare intensité poétique (pas très bien dit) » (août 1960, CTD 195). Cette dernière remarque, « pas très bien dit » expose bien selon nous, justement, toute la difficulté qu'il y aurait à expliquer cette « rare intensité poétique ». Mais n'est-ce pas le propre de l'émotion artistique, ici dans le cadre de la lecture de l'écriture poétique, d'échapper à toute définition qui pourrait la circonscrire ? Le mystère de cette écriture poétique, c'est peut-être le saisissement du regard du lecteur, dans une concentration verbale plurivoque et déstabilisante, une écriture fragmentaire (qui est un aspect de l'écriture rimbaldienne) lorsque le texte en prose peut au contraire prendre le temps de se déployer. Comment faire surgir ce saisissement dans un texte romanesque ?

Il est à nouveau question de cette « rare intensité poétique » dans une autre lettre de Thomas : « Je suis persuadé que votre livre¹¹⁷ a une place unique dans le roman actuel. Je persiste à le considérer (...) comme une sorte d'histoire magique, la poésie y étant comme la part de l'irrationnel qui fait qu'une chose très humble peut y recevoir un emploi secret, une valeur étonnante » (3 octobre 1943, CTD 34). Évoquer le recours à la magie et à l'irrationnel, c'est peut-être aussi une manière de caractériser ce qui demeure a priori insaisissable.

¹¹⁶ André Dhôtel, *Le Plateau de Mazagran*, [Éditions de Minuit, 1947], Lausanne, La Guilde du Livre, 1960.

¹¹⁷ *David*, [Minuit, 1948], L'Arbre vengeur, 2022.

À chaque fois que les deux écrivains abordent les problématiques liées à l'écriture poétique, il semble que chacun met en évidence une porosité des genres entre roman et poème, telle que cela peut se poser peut-être de manière explicite à partir du XIX^e siècle en France, notamment avec les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, puis ceux de Baudelaire. Comme André Dhôtel, Thomas revient souvent sur ce mélange des genres, poème et poésie d'un côté, fiction et roman de l'autre : « [J]'ai travaillé à la fin de mon roman avec une bizarre frénésie. Je crois sentir que du poème au roman, pour moi, il n'y a pas de solution de continuité mais seulement variation dans le rythme ; dans la cadence du langage » (21 octobre 1943, CTD 35). Cette « cadence du langage » ne doit-elle pas être rapportée à la forme de l'énonciation, à la voix, à la parole, c'est-à-dire à l'oralité de la poésie ? C'est notamment ce qu'André Dhôtel souligne chez Henri Thomas :

Vraiment j'ai trouvé [dans *Travaux d'aveugle*] cet accord avec moi-même qui est pour moi la véritable harmonie du poète, et qui se situe en dehors de toute valeur d'appréciation. Il y a une parole qui passe de l'auteur au lecteur grâce à je ne sais quelle simple entente. (12 juillet 1943, CTD 30)

« Véritable harmonie du poète », « parole qui passe (...) grâce à je ne sais quelle simple entente » : il nous semble retrouver là une expression de la pureté contenue dans la poésie, qui ne se laisse pas saisir aisément (« je ne sais quelle simple entente »), et qui lui assure une vraie puissance émotionnelle. Il est frappant de constater que le thème de la voix et du chant revient souvent sous la plume d'André Dhôtel, que ce soit pour un roman ou pour un poème : « Et comment s'avance votre roman ? Je n'oublie jamais ces chants *en dehors* que sont vos récits comme vos poèmes » (22 octobre 1957, CTD 153), « J'écris un roman... Il y a des chansons à retrouver » (11 octobre 1955, CTD 126), « Grand merci pour le livre¹¹⁸. Je ne juge pas des poèmes. J'écoute la parole. *Il y a* une parole » (16 décembre 1982, CTD 256). De la cadence du langage à la parole, de la voix au chant, les deux écrivains semblent en quête de l'expression d'une voix poétique, qui ferait naître pureté et harmonie.

Il est possible que l'importance du recours à la prose et à la fiction chez les deux écrivains, les conduisent en contrepartie à insister sur les qualités poétiques - la voix, la pureté - de leurs récits. Pour autant, la valeur littéraire, émotionnelle, artistique, que revêt pour eux la poésie est réelle,

¹¹⁸ *Joueur surpris*, Paris, Gallimard, 1982.

et leur démarche semble bien motivée par la volonté de recourir à des éléments qui seraient propres à la poésie, dans un champ littéraire, la fiction romanesque, où, formellement, elle ne se trouve pas. « J'aurais de quoi vous embêter des jours entiers avec mes impressions de lecture, notamment de l'immense poème de Melville (en vers réguliers !) *Clarel ou Jérusalem et le désert* (...) Je m'en doutais, Melville est un poète » (19 mai 1952, CTD 105) : ces propos d'Henri Thomas nous paraissent montrer encore une fois la volonté de l'écrivain de trouver les indices d'une union entre le roman et la poésie, ou plus exactement, de la nature d'un romancier majeur qui serait avant tout un grand poète (en miroir peut-être de ce vers quoi voudrait tendre Henri Thomas lui-même).

3. La poésie pour être de nulle part : être en marge des conventions pour mieux se révéler au monde

« Quand comprendra-t-on qu'il n'y a de poésie qu'errante absolument ? » (André Dhôtel, 18 avril 1983, CTD 258) : dans ces propos, il faut peut-être voir d'une part le refus d'une médiatisation excessive de la littérature, refus d'un rattachement des deux écrivains à une école littéraire, d'autre part la perception de la poésie comme un lieu littéraire qui ne pourrait jamais s'affadir ou se corrompre. « Au-delà [de l'amitié] il y a autre chose, une poésie qui ne veut pas céder au monde littéraire. Qu'est-ce que ça sera ? » (André Dhôtel, 21 juin 1955, CTD 125) : la poésie ne serait pas un genre défini, elle n'appartiendrait à aucune autorité littéraire ni intellectuelle, elle serait au contraire la marque d'une indépendance impossible à rattacher à un système quelconque, puisque ne pouvant exister que sous la forme de l'errance. Á ce titre, sûrement, elle ne peut que nécessiter un constant travail de recherche, d'où ce « qu'est-ce que ça sera ? »

Si la vie de Rimbaud et son œuvre peuvent paraître indissociables, Thomas et Dhôtel mêlent également leur situation d'écrivains (plutôt marginaux) à leurs travaux littéraires où ils apparaissent en quête de poésie, en-dehors de toute école, et en recherchant un « ailleurs » poétique. « On ne sait jamais si on arrivera où on veut, et cette machine [une moto] vous donne le sentiment d'être sale et indigne de quoi que ce soit » (André Dhôtel, septembre 1951, CTD 102) : sous l'apparence d'un propos anecdotique, l'indignité évoquée ici nous semble exprimer de manière très générale la démarche du romancier :

[I]l y a le bleu du ciel et la courbe de l'horizon. Et c'est de ne pouvoir rien en dire qui bouleverse la vie, et je crois que vous et moi nous serons toujours des écrivains « irréguliers » à cause de cela. Plus je vais, plus je crois que si l'on sait un peu de poésie, on est fichtrement dissonant au milieu des institutions et dans un univers parfaitement remarquable (12 janvier 1952, CTD 103).

Être en marge, voire en-dehors, d'une certaine respectabilité littéraire, rechercher la dissonance (alors qu'il n'y a pas de volonté apparente chez André Dhôtel de choquer ou de provoquer), c'est une manière pour l'écrivain, selon nous, de définir sa sensibilité en lien direct avec ce qu'il perçoit en poésie comme une force et une liberté promises au cœur même de la vie. « [C]'est de ne pouvoir rien en dire qui bouleverse la vie » : l'émotion poétique, l'émerveillement qui peut lui être associé, incompréhensibles souvent, sont toujours à écrire, à saisir. C'est aussi ce que représente Rimbaud pour André Dhôtel : « Rimbaud c'est quelque chose sans mélange, une lumière instantanée » (14 août 1959, CTD 180). Pureté et émerveillement, indignité et écrivains « irréguliers », tout semble se structurer autour de la puissance de la poésie.

Et de la poésie à la vie, il n'y a peut-être, pour André Dhôtel, aucune distance à franchir ; la poésie est présente pour qui sait la trouver :

Il me semble souvent qu'une vie ou une pensée n'ont de sens que parce qu'elles sont incomplètes et parce qu'elles appellent l'impossible. Reconnaître de plus en plus tout ce qui manque à la pensée ? Cela devient magnifique tout ce qui vous manque. (7 février 1945, CTD 55)

L'écriture et la vie deviennent vivantes dès lors que cela ne commence ni n'aboutit. (25 octobre 1978, CTD 235)

Cette combinaison subtile, contre-intuitive peut-être, du manque et de l'impossible, ne pouvons-nous y voir une autre manière de définir la poésie de Rimbaud ? C'est à l'instant où apparaissent l'ignorance, le manque, l'impossibilité de comprendre de manière définitive ce qui serait propre à la vie, que surgit l'impossible, le saisissement poétique. N'y a-t-il pas aussi une volonté d'échapper à toute dialectique pour ne jamais être conclusif, ne jamais alourdir le propos de règles perçues comme embarrassantes, comme des entraves à la création ?

Il est troublant de voir résonner chez les deux écrivains la même attention, la même volonté d'absence de statut social, que ce soit Thomas : « Il me semble que vous n'aviez jamais poussé

si loin vos personnages¹¹⁹, dans une sorte de disparition au sein de l'insignifiance sociale, jusqu'au grand fond poétique » (16 juin 1953, CTD 108), ou André Dhôtel : « [J]e vous écris de Coulommiers, où je reste encore à cause de la panne d'une vieille voiture récemment achetée, et à cause que la roue avant de ma moto est en huit (...) Bref on est en pleine insignifiance » (28 juin 1953, CTD 109). André Dhôtel semble d'ailleurs passer indistinctement de l'évocation de son quotidien à celle de ses travaux de romancier : « [C]ompte tenu des usages et des règles romanesques, j'écris n'importe quoi, n'importe comment, dans l'espoir sans doute de créer une jungle où rencontrer de beaux oiseaux. De là à être un propre à rien il n'y a pas loin » (juin 1946, CTD 64). Si l'indignité relève du stigmat social et de la violence qui lui est associée et imposée, l'insignifiance semble permettre ici, en creux, une volonté active mais discrète, sans perturbation, de se retrancher d'une vie « trop » sociale pour se tourner vers la poésie, le « grand fond poétique », l'impossible.

La poésie apparaît ainsi pour les deux écrivains non pas comme un lien possible avec la vie, mais au contraire comme sa raison d'être, un lieu peut-être où pouvoir vivre et déployer son imagination. Jusqu'où les personnages d'André Dhôtel ne sont-ils pas une métonymie de la démarche littéraire du romancier, en exprimant par leur insignifiance, d'une part un ensemble de signes qui permettraient de faire apparaître un pont entre la vie et le monde de la poésie, et d'autre part la place médiatique et littéraire, en retrait, d'André Dhôtel lui-même ? Ainsi, il y aurait l'écriture, reliant la poésie et la vie : « [L]a fleur [des véroniques] est tellement fragile qu'on se demande par quelle subtilité elle réussit à tromper l'hiver. Elle doit avoir une immense confiance dans sa solitude boueuse » (1er mars 1955, CTD 121), et il y aurait la figure de l'écrivain qui s'accorderait entièrement avec son écriture : « J'écris toujours indignement au hasard » (28 juin 1981, CTD 240).

4. De l'insignifiance à l'impossible : la poésie au cœur de la vie ?

« [J]e te félicite d'écrire n'importe comment. Combien ça doit être affreux de se voir écrivain situé, notable etc. (...) et de poursuivre une tâche. Il n'y a de vrai dans l'écriture que la maraude » (10 juin 1982, CTD 250) : cette forme de double insignifiance, ne pas écrire comme c'est attendu, ne pas être reconnu comme un grand écrivain, c'est ce que nous retrouvons en

¹¹⁹ Probablement en lisant *Les premiers Temps*, [1953], Paris, Phébus, 2004.

écho dans ce que l'auteur dit de ses personnages : « [J]’ai un roman¹²⁰ pour octobre chez Horay (...) où les personnages ne croient pas à l'impossible et puis sont forcé de croire (...) ils ne croient à aucun moment, mais ils *voient* (...) ce sont les détours de l'histoire qui font le peu de lumière » (19 août 1970, CTD 217). Ces « détours de l'histoire » ressemblent à « la maraude » de l'écriture, tout en rappelant la confiance de la fleur dans « sa solitude boueuse » (1er mars 1955, CTD 121) : « [À] côté de toutes les illustres singeries littéraires qu'on voudrait nous faire admirer (...) je pense que ce bien modeste tâtonnement dans l'obscur ou vers l'autre lumière est d'un très grand prix » (20 février 1960, CTD 189). Cette dernière affirmation, ce travail de tâtonnement, rappelle ce propos de l'écrivain au sujet de son lien avec Thomas : « c'est très bien cet échange d'amitiés à tâtons et sans savoir » (10 août 1960, CTD 196). Travail ou amitié, il serait toujours question d'accepter de ne pas savoir, de tâtonner.

Dans la démarche d'André Dhôtel, tout semble se faire écho. Au fil des lettres et des thèmes abordés apparaît une unité totale et sans faille, qui ne laisse voir que très peu de différences entre son écriture, ses personnages, son statut d'auteur, son amitié. De bout en bout, aucun véritable écart entre ces différents « lieux » ne semble n'exister. L'écrivain demeure sans cesse en quête d'un idéal poétique, de lumières trouvées au hasard de ses recherches.

5. Le monde poétique et romanesque d'André Dhôtel : la banalité et l'autre monde

« [J]e commence à distinguer tout ce qui fait ces romans [*Wuthering heights*] du monde moderne, cette littérature de la sauvagerie éperdue. C'est l'absolue nécessité de tenter autre chose que la vie, ou de voir autre chose dans tout ce qui est vie » (André Dhôtel, 30 juin 1958, CTD 162) : il est singulier de voir que l'écrivain ne s'associe pas ouvertement, mais au contraire très discrètement, comme par défaut, à la modernité qu'il décrit comme la nécessité absolue de « voir autre chose » dans la vie. Mais comment voir autre chose ? Amalgamant volontairement la vie littéraire, matérielle, avec son travail d'écrivain, dans une même et nécessaire volonté de se dessaisir de toutes prétentions sociales pour saisir ce qu'on ne connaît pas, il écrit :

Il me semble souvent qu'il pourrait se produire une séparation de plus en plus nette entre artistes qui se croient les seuls maîtres et créateurs de leur art et de leurs œuvres et qui recherchent en eux tout l'absolu de la création – et des gens qui considéreraient que l'art n'est pas en eux, mais

¹²⁰ *La Maison du bout du monde, op. cit.*

autour d'eux dans la langue et les pensées courantes et le monde familial et qu'il n'y aurait qu'à faire apparaître par instant cette harmonie qui peut être à la fois vulgaire et un peu divine (ne croyez-vous pas que les classiques pensaient ainsi ?). (4 mars 1944, CTD 43)

L'autre monde, pour André Dhôtel, c'est aussi un autre monde littéraire, celui des artistes qui n'auraient pas la volonté de se mettre en scène, mais qui rechercheraient le peu, l'insignifiant, c'est-à-dire ce qu'il est si difficile de voir : « Je voudrais plus tard écrire un livre qui s'appellerait : *Ma littérature sauvage*, où je parlerais de tout ce qui n'est pas (...) dans les vitrines du siècle. Sûrement il y a un autre monde, sinon plusieurs en travers de celui qui apparaît si bien » (25 avril 1959, CTD 174). S'écarter de ce qui brille, des « vitrines du siècle », c'est aussi ce que recherche Thomas : « J'acquiers une [vaine] facilité de plume, que je voudrais user contre un obstacle réel, afin d'obtenir la transparence indispensable pour laisser apparaître un monde poétique » (8 novembre 1945, CTD 58). User les facilités littéraires et faire disparaître ce qui a trop d'éclat pour aboutir à la transparence indispensable à la poésie, c'est une volonté que nous retrouvons de lettre en lettre, un désir d'insignifiance pour aboutir à ce « grand fond poétique » évoqué par Thomas (16 juin 1953, CTD 108).

Peu reconnus médiatiquement et désireux de ne pas l'être, refusant d'être assignés à une place, les deux écrivains voient dans la poésie la possibilité d'un chemin de liberté, une voie qui serait toujours à saisir et à définir. En nous inspirant des analyses de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur Kafka¹²¹, nous pourrions peut-être traduire ainsi leur démarche : déterritorialisés d'un point de vue éditorial, ils cherchent une (re)territorialisation littéraire en poésie (en particulier avec Rimbaud) qui les affranchirait de certaines conventions ; territorialisation d'autant plus importante que, nous le verrons, le lieu, l'espace géographique, sont une caractéristique essentielle dans l'œuvre d'André Dhôtel. À la recherche d'un ancrage en poésie s'ajouterait l'importance de l'ancrage physique, de la captation d'un monde où les personnages dhôteliens sont si souvent égarés socialement et spatialement. Le surgissement de la poésie qui se traduirait par des illuminations, éphémères, passagères, des formes de révélations, dont l'assurance obtenue demeure comme un espoir, serait une manière de territorialiser les personnages, comme André Dhôtel en littérature avec des récits poétiques, en donnant à ce qui est mineur une perspective universelle.

¹²¹ *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1975.

6. Quel autre monde ?

À partir des correspondances de Jules Supervielle, Édith Boissonnat, Andrée Chédid, Georges Limbour et Jean Follain, nous avons déjà évoqué les idées de présence et d'autre monde dans l'œuvre d'André Dhôtel. La correspondance Thomas/Dhôtel nous en donne une perception plus précise.

Les deux écrivains partagent une même sensibilité : celle de l'existence d'une vie et d'un monde auxquels l'écriture poétique peut donner accès. Mais s'agit-il d'un monde du langage poétique qui ne renverrait qu'à lui-même ? La pensée d'André Dhôtel inclut la croyance en un ailleurs/un présent autant physique que littéraire et émotionnel, comme si d'évidence un accord devait se faire entre le langage littéraire et le monde réel et matériel qui nous entoure : « Á un endroit entre un buisson et la route une demi-douzaine d'empreintes parallèles de pattes, par exemple, et cela reste vraiment inexplicable. Bref rien n'est encore connu dans notre monde » (André Dhôtel, 12 janvier 1952, CTD 104). Notons que ce « rien n'est encore connu » semble presque explicitement supposer : « tout reste à dire, nos recherches sont justifiées ».

Ces propos se précisent dans une autre lettre, au sujet de rencontres organisées par les *Cahiers des Saisons*, où sont présents notamment Béatrix Beck et Eugène Ionesco : « On a besoin d'ouvrir des portes, n'importe quelles portes pourvu qu'on ne soit plus obligé d'être autre chose qu'une vie qui passe ni d'être beaucoup plus qu'une idée de lumière » (André Dhôtel, 22 mars 1957, CTD 144). Nous trouvons là à la fois la volonté (constante) du refus de se voir dicter un mode d'écriture, la volonté de prétendre à un relatif anonymat (« une vie qui passe ») tout autant que celle d'une vie qui aurait des propriétés poétiques (« une idée de lumière »). Et il semble qu'il faille toujours, pour l'écrivain, revenir au monde dans lequel nous vivons et ne jamais entrer dans un monde onirique qui serait détaché de la réalité : « Je suis surpris de ce qu'on peut voir dans toute [l'œuvre de Jack London] (...) Des philosophies, des attitudes et toute sorte de littératures s'y trouvent naïvement bousculées, au bénéfice non pas d'un rêve, mais d'un humble courant de vie qui paraît mener plus loin que la vie » (27 juillet 1968, CTD 211). Á nouveau, l'idée d'insignifiance (« un humble courant de vie ») serait une voie possible – celle envisagée par l'écrivain - pour trouver ce lieu poétique tant recherché, qui se trouverait « plus loin que la vie », et qui serait une manière d'habiter le monde. Comme en écho, Henri Thomas lui écrit :

« [J]e trouve qu'il y a beaucoup de vos plus belles pages¹²² (...) Cette idée d'un autre monde à deux pas dans celui-ci, comme elle a pu me tourmenter toute ma vie ! » (6 mars 1960, CTD 190). Il n'est pas question d'un monde lointain, mais au contraire d'un monde présent tout autour de nous.

Dans la pensée des deux écrivains, nous l'avons vu, prime l'importance de l'insignifiance et du banal. André Dhôtel précise le lien ténu mais essentiel entre cet autre monde et l'indistinction du banal :

Je poursuis le *Saint-Benoît Labre*¹²³. Aucun moyen d'arriver à dire. Il faudrait connaître certains gestes, ou des paroles que personne n'a jamais songé à recueillir. C'est sans rapport avec le connu, une sorte de voyage immense et en marge qui n'est qu'un décalage subtil à côté du banal. (André Dhôtel, 18 août 1956, CTD 138)

Ce n'est donc pas exactement le monde banal à proprement parler, même si cela apparaît si proche. Il faut un biais, « un décalage subtil », pour approcher ce qui semble si évident, cet « autre monde à deux pas » dont le mystère reste entier, et qui peut emporter l'imagination dans un voyage inversement proportionnel à la proximité physique.

Dans ce monde si proche et si lointain à la fois, il faut distinguer non seulement le monde des humains du monde des vivants non humains, mais aussi distinguer le monde humain du reste du monde réel. André Dhôtel accorde une grande place à ces mondes non humains dans sa recherche de cet impossible poétique :

[L]es animaux, insectes et oiseaux et la suite, ont une pensée informulée, c'est-à-dire une intelligence (comme la nôtre) mais dépourvue de tout maniement de signes et de points de repères. Cela équivaut exactement à parler de baguette magique, avec la seule différence que c'est évident et que cela crève même les yeux. (25 mai 1957, CTD 147)

Comment parler de ce qui « crève même les yeux » et pourtant relève de la magie, c'est-à-dire de l'inexplicable ? Comment transmettre dans un langage littéraire le sentiment de cette insaisissable évidence ? L'évocation des règnes végétaux et animaux suggère l'idée de vie sauvage, à peu près inaccessible aux humains, de sauvagerie vue comme un lieu d'une liberté inégalable. Thomas écrit ainsi :

¹²² Dans *Le Neveu de Parencloud*, *op. cit.*

¹²³ *Saint Benoît Joseph Labre*, [1957], Desclée De Brouwer, 1983.

Les deux animaux¹²⁴ ont une présence inouïe (...) fantastiquement loin de l'homme, et puis sans aucune barrière, toujours cette question de foyer (...) le fait que Paratte ne tient plus à abattre le loup, par exemple, est d'une étrangeté qui va loin ; on a l'impression que tout se réduit à l'essentiel, qui se retire au loin. (12 novembre [1964 ?], CTD 204)

Il nous semble qu'il réussit ici à évoquer les caractéristiques d'un « moment » poétique, qui contient « l'essentiel » tout en demeurant inaccessible (« qui se retire loin »), et sûrement incompréhensible (« une étrangeté qui va loin »). Á quoi répond André Dhôtel, en évoquant à son tour le caractère insaisissable d'une révélation poétique :

[C]e qui m'intéresse et m'émeut c'est que tu sois si précis, et que tu sentes si vivement ce qui est *à la fois* présence et absence des deux bêtes sauvages. Alors je retiens ton idée d'un « foyer ». C'est vraiment cela. Et on ne peut pas situer ce foyer, ni même affirmer qu'il existe. Mais à certains moments, on sait. (17 novembre 1964, CTD 205)

Nous pouvons commencer à percevoir dans cet échange une définition du lieu poétique chez André Dhôtel : le caractère essentiel de la présence, associé à une vie (sauvage) inconnaissable de manière définitive, en termes sensibles, qui pourrait équivaloir à une forme d'absence (parce qu'insaisissable). Soulignons que la sauvagerie chez André Dhôtel ne s'applique pas uniquement à la vie sauvage, mais à titre plus général à toute expression d'une individualité qui ne peut pas ne pas exister : « La sauvagerie c'est véritablement le fait qu'un écrivain soit saisi, par certaines réalités ou certains aspects étranges du monde, et qu'il n'arrive pas à s'en dégager, quoiqu'il fasse¹²⁵ ». L'étrangeté, qui serait une autre manière de parler de l'impossible (l'impossible poétique toujours à connaître), permettrait la conduite dramatique d'une diégèse dans le romanesque dhôtelien, permettant ainsi de mener l'imagination sur le chemin de la connaissance d'un autre monde, d'un ailleurs à entrapercevoir.

La correspondance Thomas-Dhôtel nous paraît être une première voie d'exploration de la pensée de l'auteur au fur et à mesure de l'élaboration de son œuvre romanesque. Nous pouvons peut-être résumer ce premier parcours par les propos de l'écrivain, qui, dans l'une de ses dernières lettres, propose une sorte de raccourci de sa pensée : « C'est curieux, entre l'impossible et la vie dite normale qui est une non-existence, il n'y a pas d'intermédiaire. C'est dans le

¹²⁴ Après la lecture du récit *Le Mont Damion*, *op. cit.*

¹²⁵ Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, boîte 12/8, page numérotée 2.

voisinage de Rimbaud et il en résulte que l'impossible seul est vivant » (24 août 1983, CTD 260). Cela peut sonner comme une déclaration capitale quant à la capacité de la poésie (en particulier rimbaldienne) à être *le* lien avec la vie, c'est-à-dire avec cet « impossible », ces éternelles rives à explorer, ce lieu poétique où habiter, ce foyer, enfin, qui « seul est vivant ».

C. Dans le regard de Philippe Jaccottet

Votre amitié m'est précieuse depuis si longtemps, comme chacun de vos livres.

(Philippe Jaccottet, 13 juin 1984, AAD 95)

Je m'attache beaucoup à ce que vous cherchez, à ce que vous écrivez. Ce sont pour moi des paroles très parallèles à mes pensées, très fraternelles.

(André Dhôtel, 11 mars 1960, AAD 65)

D'Henri Thomas à Philippe Jaccottet, tous deux écrivains, poètes et traducteurs, ayant eux-mêmes correspondu de 1949 à 1993¹²⁶, il ne semble pas que nous passions d'un monde à l'autre, mais plutôt que nous prolongions la lecture de l'œuvre d'André Dhôtel au sein d'une même famille de poètes, aux pensées et aux amours littéraires communes. Lorsque André Dhôtel écrit à Henri Thomas : « Jaccottet vient aussi d'écrire un livre beau et curieux sur la poésie¹²⁷. Il y a dans tout cela une singulière histoire, qui décidément n'est pas d'ici » (25 mai 1957, CTD 146), il formule à sa manière l'appartenance des trois écrivains à cette famille où chacun se reconnaît. Comme avec Henri Thomas, André Dhôtel et Philippe Jaccottet ont correspondu sur une longue période¹²⁸, entre 1958 et 1991, échangeant des lettres où sont exprimées leurs réflexions, leurs pensées sur la littérature, sur la poésie en particulier, dans le cadre d'une grande amitié et d'une sensibilité très proche.

Nous pouvons toutefois distinguer la relation Jaccottet-Dhôtel en retenant deux éléments importants qui, selon nous, viennent en plus, par rapport aux échanges entre Thomas et Dhôtel.

Contrairement à l'œuvre d'Henri Thomas, celle de Philippe Jaccottet est, à l'exception d'un unique récit de fiction¹²⁹, presque entièrement consacrée à la poésie, que ce soit en prose ou en

¹²⁶ *Pépiement des ombres*, Philippe Jaccottet, Henri Thomas, Fata Morgana, 2018.

¹²⁷ Probablement *La Promenade sous les arbres*, [Mermod 1957], Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2009.

¹²⁸ *Avec André Dhôtel*, Fata Morgana, 2008.

¹²⁹ *L'Obscurité*, Paris, Gallimard, 1961.

vers, y compris de manière réflexive en livrant des textes dont l'objet d'étude est la poésie elle-même, qu'il s'agisse de l'expérience poétique ou de l'écriture poétique. Ensuite, alors que cet aspect demeure minoritaire dans l'œuvre publiée d'Henri Thomas, Philippe Jaccottet a été un critique littéraire productif (notamment dans *Nouvelle Revue de Lausanne*, *Gazette de Lausanne*, *La Nouvelle NRF*). Ses travaux ont porté en grande partie sur des œuvres poétiques (Supervielle, Char, etc.), quelques romans, et, de manière régulière, sur les récits d'André Dhôtel.

Ajoutons qu'une partie de ses textes poétiques (qui sont aussi des textes de réflexion sur la poésie) a été écrite sous forme de journaux et d'observations, c'est-à-dire de fragments, un peu à l'image de toute son œuvre qui se présente comme l'exposition de réflexions sur de grandes questions existentielles (la mort, la beauté, etc.) au sein desquelles la poésie – et l'expérience poétique qui lui est associée – apparaît comme une source d'espoir, un espoir qui serait à toujours retrouver. L'écriture et la lecture d'œuvres poétiques apparaissent à titre général comme le lien essentiel entre la vie et la mort.

Les écrits de Philippe Jaccottet et la correspondance Jaccottet-Dhôtel nous semblent occuper une place à part dans l'étude de l'œuvre d'André Dhôtel, parce qu'ils offrent, à travers le regard du poète suisse, une analyse qui se veut rigoureuse, et qui crée en même temps une certaine reconnaissance de cette œuvre dans le monde de la poésie. La démarche de Philippe Jaccottet, souvent presque didactique, conduit à l'expression d'une parole qui, inlassablement, tente de saisir la puissance de l'expérience et de l'expression poétiques dhôtelienne.

1. Construction d'un discours : d'Hölderlin à André Dhôtel

Quête de la pureté, modestie du savoir, et saisie du réel à partir d'une expérience sensible : ce qui peut caractériser la pensée d'André Dhôtel (et qui trouve notamment sa source chez Rimbaud¹³⁰), caractérise aussi en partie celle de Philippe Jaccottet à travers sa lecture de l'œuvre d'Hölderlin.

Hölderlin, pour Philippe Jaccottet, c'est l'initiateur de la poésie moderne, celui à partir duquel se définissent démarches et pensées en poésie, et dont l'œuvre conduit Philippe Jaccottet à réfléchir sur l'expérience poétique, que ce soit en termes d'écriture ou de lecture. Hölderlin,

¹³⁰ Voir la deuxième partie de ce mémoire.

c'est le poète qui privilégie sa sensibilité pour voir et « dire » le monde qui l'entoure, plutôt qu'en faisant appel à un savoir préétabli, scientifique, qui l'aveuglerait : « [S]i Hölderlin, au seuil de la poésie moderne, me paraît exemplaire, c'est pour l'*innocence* de son savoir. » (LED 412). Nous pensons que c'est à partir de la lecture d'Hölderlin que se constitue un élément majeur dans la pensée de Jaccottet :

[N]e pas perdre de vue cette innocence où [l'œuvre d'Hölderlin] demeure, de ne pas oublier que : *Maintenant cela fleurit / en pauvre lieu. (...) C'est-à-dire non pas où abonde la connaissance, mais plutôt où il y a dénuement et doute.* (UTS 92)

Il est essentiel de privilégier « la sainte sobriété de Hölderlin » (UTS 219), plutôt que « l'image (...) admirablement juste [qui l'est peut-être] un peu trop, de ce rien qui tue l'indétermination si nécessaire au chant poétique ? La grande beauté n'est-elle pas un peu moins visible ? » (UTS 225). Nous voyons combien la volonté du poète suisse soucieux d'éviter tout effet poétique trop brillant, tout image trop visible, trop impressionnante au sens photographique, trouve dans la lecture de l'œuvre d'Hölderlin une réflexion sur le chant poétique : un équilibre précaire où les mots assureraient une certaine « indétermination », une certaine insaisissabilité sémantique, comme peuvent l'évoquer André Dhôtel et Henri Thomas. En essayant de se défaire de ce qui est connu et visible, le poète peut faire surgir « ce moment [le plus difficile et le plus rare] où la poésie, sans en avoir l'air puisqu'elle s'est dépouillée de tout brillant, atteint à mon sens le point le plus haut » (LPS 107).

Atteindre le point le plus haut, c'est réussir à dire ce qui était empêché, accepter de ne plus savoir, de se placer dans un état d'ignorance pour mieux faire surgir la parole poétique : « [S]ans l'*indétermination* du sensible, il n'y a pas de poésie. J'irai même plus loin : c'est quand l'intelligible est absorbé par le sensible que la merveille rayonne vraiment inépuisable : quand l'eau coule, quand la lune brille dans le poème (...) Méfions-nous des laboratoires. » (UTS 254). Il faut donc se placer en-dehors du savoir établi pour que puisse trouver à s'exprimer l'écriture d'une vie sensible ouverte à un autre monde : « Tout recommence toujours à partir de conditions et d'incertitudes, de difficultés nouvelles. Là aussi est l'espoir : dans l'obscurité, dans l'impossibilité. » (SEM 44).

Le poète moderne est celui qui tente de déchiffrer l'indéchiffrable, de voir l'invisible : « La poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer, cette clef qu'il faut toujours reperdre. » (LPS 128), c'est celui qui tente de saisir momentanément

« l'énigme de la lumière » (LPS 36), qui s'accepte ignorant pour être le plus sensible, le plus disponible et le plus ouvert aussi au monde dans lequel il vit : « Tout, je crois pouvoir dire cela, tout ce qui a donné lieu chez moi à un poème ou à une prose d'ordre poétique, l'a fait parce que, m'a-t-il semblé, une ouverture s'était produite dans le mur des apparences » (PPP 37). Ces propos renvoient directement, nous semble-t-il, à la figure d'Hölderlin (dans le regard de Philippe Jaccottet) dont « [le] vrai désir est d'être un porteur de lumière, celui qui répand la contagion du feu spirituel [avec non point une ambition grossière, mais la plus noble] » (UTS 57), au cœur de l'indétermination, de l'illimité et l'invisible, conditions de la parole poétique : « [Hölderlin] ne peut plus ne pas devenir poète, car il a goûté à l'invisible amande du visible » (UTS 72).

Et pour rendre intelligible l'indéchiffrable tel qu'il apparaît et s'impose lors d'une expérience sensible, il faut être guidé par le désir de pureté et la capacité à identifier cette pureté : « On pourrait transposer [les mots de Hölderlin de cette manière] : tout ce qui surgit pur est une énigme, sinon même : la limpidité de la source est une énigme, la limpidité de l'herbe, des fleurs dans l'herbe, des prairies, est indéchiffrables, à jamais. » (PPP 56), ce qui aboutit pour le poète suisse à ce saisissement de l'expérience poétique : « [L]e visible me révélait l'invisible » (LPS 105), ou encore : « [S]eul fleurit l'inaccessible¹³¹ ».

2. « [Ses] traits c'est de la lumière pure » (André Dhôtel, LCD 170) : Appréhender le monde dans une écriture poétique

Philippe Jaccottet souligne à plusieurs reprises la grande proximité de Rimbaud et Hölderlin. Pureté, vision(s), beauté, sont les grands thèmes explorés par les deux poètes : « L'essentiel [de Hölderlin] m'apparaît dans ce début de phrase, qui a la pureté de quelques rares passages de la *Saison en enfer* : *Quelquefois je vois au ciel...* » (SEM 65), ou encore :

[J]e crois que la chose « jaillie pure » de Hölderlin n'est pas très loin de « l'étincelle d'or de la lumière *nature* » de Rimbaud (...) Que Rimbaud, en effet, ait été plus proche de la source qu'aucun de ses contemporains, je crois que cela *s'entend* immédiatement. (PPP 41)

¹³¹ *Paysages avec figures absentes*, [1970, Gallimard], dans *Philippe Jaccottet, Œuvres*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 488.

Pour Philippe Jaccottet, la rencontre des deux grands poètes qui ouvrent les chemins de la poésie moderne (européenne) se fait sur le thème de la vision du jaillissement de la pureté, saisie grâce à des mots le moins éclatants possible, pour ne pas aveugler. Il s'agit de pouvoir exprimer la beauté dans une expression de la pauvreté ou la banalité du quotidien.

Ce que nous pouvons constater, c'est que la compréhension qu'a Philippe Jaccottet de l'œuvre d'Hölderlin constitue une ligne de lecture presque immuable dans le temps, qui croise celle d'André Dhôtel avec l'œuvre de Rimbaud, et que nous retrouvons dans la lecture de l'œuvre de Dhôtel par Jaccottet, « cette œuvre au pouvoir poétique¹³² ». Ainsi, dans *Une transaction secrète*, un recueil de portraits constitué pour l'essentiel de poètes, Jaccottet inclut André Dhôtel. Il recommande par ailleurs l'écrivain à Maurice Chappaz, poète suisse dont il est proche, en soulignant dans l'œuvre dhôtelienne l'importance de la pureté (et de la joie), qui ne peut s'exprimer qu'en-dehors du savoir établi :

J'aimerais que vous lisiez *La Chronique fabuleuse*¹³³ de Dhôtel (bien qu'en général mes amis se refusent à partager mon amour pour ses livres), parce que parfois je croyais vous lire, et qu'en outre il y a là comme un chemin, très effacé, où il semble que nous puissions encore marcher avec une joie vraiment pure, hors de toute doctrine.¹³⁴

Un même élan semble réunir Dhôtel et Jaccottet dans la perspective de la transcription des mystères, des énigmes qui font le monde dans lequel nous vivons. Philippe Jaccottet évoque « le recueil des signes qui est presque toute [sa] poésie¹³⁵ », en alliant l'ignorance de la nature d'un secret et l'assurance de l'existence de ce secret. Le poète se fait témoin et traducteur d'une présence, en saisissant « on ne sait trop quel secret : à recueillir, plutôt qu'à cueillir » (TNE 127), « [u]n secret apparaît dans ces collines, sans perdre sa qualité de secret » (SEM 65). Pour André Dhôtel, voir, c'est être capable de révéler qu'« [i]l y a toute une disposition extraordinaire de feuilles, de tiges, de pétales... Rien que cette disposition là nous étonne... Une écriture à retrouver » (TM 228). Cette perspective d'« écriture à retrouver », c'est aussi ce qu'André Dhôtel exprime dans ses récits : « Les renoncules avaient leurs chemins, les spirées avaient leurs

¹³² *Ecrits pour papier journal, op. cit.*, p. 169.

¹³³ *Op. cit.*

¹³⁴ *Maurice Chappaz – Philippe Jaccottet, Correspondance 1946-2009*, Paris, Gallimard, NRF, « Les Cahiers de la NRF », 2023, p. 64.

¹³⁵ *La Clarté Notre-Dame*, Gallimard, NRF, 2021, p. 23.

chemins, les centaures avaient leurs chemins. Si ces chemins se croisaient, Julien les distinguait parfaitement (...) comme si ç'avait été les lettres répétées d'un alphabet¹³⁶ ».

Il nous semble également frappant de retrouver des idées similaires sous la plume de Gustave Roud, qui a fait figure de maître, de son vivant, pour Philippe Jaccottet, et avec lequel il a mené une longue correspondance :

Je pense qu'il faut rejoindre (mais presque involontairement) certains « états » particuliers où nos rapports avec le monde se révèlent dans une optique particulière (d'une évidence aussi persuasive qu'impossible à « démontrer » selon les méthodes usuelles) pour percevoir tout ce qui nous est dit, et aussi, chose déchirante, demandé par ces messagers [ainsi le langage des fleurs et des oiseaux]. Tout cela que la poésie seule pourrait être capable de nous traduire.¹³⁷

Et lorsque Jaccottet écrit : « Il y aurait une circulation invisible manifestée ainsi par des signes ; les signes seraient frêles, comme nous sommes friables, mais la circulation continuerait au-delà de toute espèce de cassure. Un vagabond peut entrevoir cela, recevoir pareille aumône¹³⁸ », nous ne pouvons que songer à l'importance de la figure du vagabond¹³⁹ dans les récits dhôteliens, dont les personnages sont souvent attirés ou comme saisis par une vie modeste, pauvre et détachée du souci de toute contingence matérielle : « il serait heureux de mener en sa compagnie une vie nouvelle et misérable, surtout misérable » (André Dhôtel, LPD 26).

En évoquant la figure du vagabond, le poète suisse souligne combien la possibilité de voir l'invisible, de recueillir des signes devinés mais éphémères, jamais conservés, nécessite de pouvoir se détacher de sa propre personne, « l'attachement à soi augmente l'opacité de la vie » (SEM 11). La pauvreté du savoir évoquée avec Hölderlin, la volonté d'échapper à l'aveuglement des mots, nécessiteraient de se défaire de soi autant qu'il est possible, dans une précarité ininterrompue et un sentiment essentiel de la perte, celui de la petitesse humaine dans le grand monde qui s'ouvre à chacun, d'où cette volonté chez Philippe Jaccottet pour : « Que notre ruine loue, célèbre. Que notre défaite rayonne, claironne » (SEM 29).

Le désir d'effacement de soi mis en mot par le poète suisse :

L'effacement soit ma façon de resplendir,

¹³⁶ *Les Aventures fantastiques de Julien Grainebis*, [1957], Paris, Horay, 2003.

¹³⁷ Lettre de Gustave Roud à Philippe Jaccottet du 5 juin 1957, dans *Jaccottet - Gustave Roud, Correspondance 1942-1976*, Gallimard, NRF, « Les Cahiers de la NRF », 2002, p. 257.

¹³⁸ *Cahier de verdure*, dans *Philippe Jaccottet, Œuvres, op. cit.*, p. 775.

¹³⁹ Voir la deuxième partie de ce mémoire, en particulier : « B. 2. Figure du vagabond, figure du poète ».

la pauvreté surcharge de fruits notre table,
la mort prochaine ou vague selon son désir,
soit l'aliment de la lumière inépuisable.¹⁴⁰

se retrouve comme un miroir parfait dans les récits d'André Dhôtel où sont mis en lumière les gens de peu :

[Désiré et Lydie] n'avaient jamais eu de fonction au pays ni nulle part, semblait-il, simples reflets d'une nature dont on ignorait tout mais qui devait comme eux s'éclairer toujours mieux dans une solitude dégagée des combinaisons humaines. C'était leur effacement même qui semblait non pas les mettre en lumière mais aviver de façon surprenante la lumière rêveuse du val comme celle de nos esprits. (VE 262)

3. Faire entrevoir la merveille et la beauté au cœur de la banalité et du quotidien : « Lucile était elle-même un signe merveilleux » (André Dhôtel, LUM 36)

Philippe Jaccottet trouve dans les récits d'André Dhôtel ce qu'il a trouvé avant chez Hölderlin ou chez Roud : un langage poétique qui permettrait à l'auteur de se faire traducteur ou témoin de l'invisible, « le langage de Dhôtel correspond (...) à ce besoin de faire *entrevoir*, entre le savoir et le rêve, ces autres sortes d'espace découverts comme au croisement des choses ou dans des altérations surprenantes de la perspective, des trouées » (UTS 207). Pour reprendre l'expression de Philippe Jaccottet, l'écriture dhôtelienne a trait à « la chose 'jaillie pure' de Hölderlin » (PPP 41), elle exprime des révélations, des sortes d'épiphanies, qui ne sont jamais définitives, jamais assurées, mais qui appellent à aller en-dehors de soi, mais aussi en-dehors de la connaissance et du visible. Nous soulignons ici le rapprochement révélateur (selon nous) qu'établit Philippe Jaccottet entre l'expérience poétique dhôtelienne et celle de récits de mythes mexicains :

Je ne sais trop quel crédit il faut accorder au récit de ces expériences [les rencontres de l'anthropologue Carlos Castaneda¹⁴¹ avec un sorcier indien du Mexique]. Néanmoins, les affinités de certaines d'entre elles non seulement avec des mythes archaïques mais avec

¹⁴⁰ Philippe Jaccottet, *Que la fin nous illumine*, dans *Poésie, 1946-1967*, Gallimard, NRF, « Poésie », 1995, p. 76.

¹⁴¹ Probablement dans l'ouvrage de Carlos Castaneda : *Le Voyage à Ixtlan – Les leçons de don juan*, Paris, Gallimard, 1974.

l'expérience poétique, sont évidentes (...) [la façon de l'anthropologue] d'ouvrir des perspectives neuves au regard, m'ont plus d'une fois fait penser à Dhôtel (...) « Il n'y a rien à comprendre. Comprendre est seulement une très mince affaire, absolument insignifiante » : ces mots de Don Juan, le sorcier, n'est-ce pas, littéralement, jusque dans le ton, du Dhôtel ? (SEM 212)

La capacité d'André Dhôtel à « ouvrir des perspectives neuves » apparaît régulièrement dans les textes de Philippe Jaccottet comme une source d'expérience poétique qui résonnerait avec le cheminement littéraire, poétique et humain, du poète suisse : « Dhôtel : *C'est comme un éclair qui nous vient d'une région étrangère*¹⁴² ».

Associant même toute l'œuvre dhôtelienne à une chronique fabuleuse (pour reprendre le titre d'un récit de l'écrivain), Philippe Jaccottet en souligne un caractère essentiel : le surgissement de la banalité « nourrie d'étrangeté, pour peu qu'on sache la voir¹⁴³ ». Il trouve dans la lecture du romancier français ce que lui-même quête dans l'écriture poétique et dans l'expérience sensible du quotidien, et qu'il exprime de manière beaucoup plus générale ainsi, en particulier à partir de ses réflexions sur Hölderlin :

[L]e poème naît de cette stupeur devant la chose la plus étrange : que le plus lointain apparaisse dans le plus proche sans cesser d'être le plus lointain. (UTS 83)

[L]a poésie me semble là (...) pour faire voir au regard usé, désabusé, que le monde n'a jamais cessé d'être étrange, lointain, désirable... (TNE 129)

De l'étrangeté du monde à la « région étrangère » d'où proviendrait les récits d'André Dhôtel, se dessine donc une même famille de pensées sur l'écriture poétique. Il ne fait pas non plus de doute, selon nous, qu'à la « stupeur devant la chose la plus étrange » (UTS 83) évoquée au sujet d'Hölderlin, réponde chez André Dhôtel « à chaque histoire nouvelle le don d'étonnement, don poétique par excellence » (AAD 45). Comme un précipité de la quintessence poétique, Jaccottet résume cette vision commune, en soulignant « l'attente de ces aperçus, de ces entrevisions (...) qui, à mes yeux aussi, sont la principale, sinon l'unique source de la poésie » (AAD 57). L'écriture poétique doit pouvoir rendre palpable ces étonnements toujours à venir face au monde extérieur. Ces visions, qui sont autant d'expressions d'un autre monde qui reste à dire

¹⁴² *La Semaïson, Carnets 1980-1994, avril 1984, dans Philippe Jaccottet, Œuvres, op. cit., p. 902.*

¹⁴³ *Écrits pour papier journal, chroniques 1951-1970, op. cit., p. 164.*

et écrire, sont le lien que fait Philippe Jaccottet entre André Dhôtel et Hölderlin. Nous citons plus longuement ici le poète suisse, pour permettre de saisir l'importance de sa pensée :

La lumière émanée de cet autre monde [évoqué par André Dhôtel dans *Rhétorique fabuleuse : Il n'y a pas de monde sans un autre monde qui donne vie aux images les plus singulières*] ne peut être qu'entrevue par des déchirures, des intervalles, elle est comme un éclair qui nous parviendrait « *d'une région étrangère* » (mais pas si étrangère que nous ne puissions en parler).

Avouons-le : aucune « explication » meilleure de la beauté ne m'est jamais venue à l'esprit ; mais c'est à peine une explication ; c'est peut-être seulement une métaphore de plus, pour une intuition insistante, et propre à nous garder du nihilisme (...) Dhôtel insiste sur la nécessité de parler, c'est-à-dire de prolonger, d'entretenir la conversation, ce qui résonne en écho à Hölderlin écrivant : « *De mainte chose dès ce matin / Depuis que nous avons l'un de l'autre nouvelles, et sommes un entretien, / L'Homme s'est accru ; mais bientôt nous serons chant* ». ¹⁴⁴

Ce qui attire plus particulièrement encore Jaccottet chez Dhôtel, c'est la manière qu'à celui-ci de faire surgir la beauté, là où le poète suisse exprime doute et tourments liés à la mort : « J'admire sans la partager cette sérénité, cette enfantine confiance (...) Il y a là une grâce qui me fascine d'autant plus que j'en ai toujours été privé » (UTS 208). C'est peut-être ici que s'inscrirait de manière la plus explicite l'écriture poétique dans la fiction dhôtelienne : « [dans l'œuvre d'André Dhôtel] les conventions de la vie et du langage, loin d'aboutir à la mort, semblent porter sur leurs ailes une lumière pure et infiniment libre. (EPP 123). Nous retrouvons des échos de ces propos dans une définition du poète qu'en donne Philippe Jaccottet dans une chronique, et chez André Dhôtel, dans la définition de son propre travail :

[L]e véritable poète (...) est celui qui découvre et révèle, où qu'il se trouve, la merveille. (Philippe Jaccottet, TNE 108)

Je considère ma littérature comme un entretien qui peut amener d'autres que moi à cette confrontation de l'homme et du destin, de l'homme et du dieu, un entretien qui (...) permet ce passage soudain du quotidien au merveilleux. (André Dhôtel, LLE 79)

Il y a une forme de réciprocité entre les deux écrivains dans cette volonté d'entrevoir un autre monde de manière fugitive, et il nous paraît essentiel d'en souligner son importance. Ce que Philippe Jaccottet trouve dans l'œuvre d'André Dhôtel, celui-ci le retrouve dans l'œuvre de

¹⁴⁴ *La Semaïson, Carnets 1980-1994, avril 1984, dans Philippe Jaccottet, Œuvres, op. cit., p. 897.*

Philippe Jaccottet : « [L]a fin de votre livre [*Á travers un verger*¹⁴⁵] est curieusement identique à ce que je crois ou même plutôt à ce que je ne cesse de constater : il y a des traces, des reflets d'autre chose, d'un autre monde évidemment. Le drame c'est qu'on ne les voit pas à volonté, et qu'on ne peut les retenir. » (lettre d'André Dhôtel, 22 décembre 1975, AAD 79).

L'un et l'autre suivent des voies parallèles, si proches qu'elles semblent parfois jumelles, des voies où il s'agit toujours pour le poète d'être en accord avec le monde qui l'entoure, ces « 'aperçus' en apparence insignifiants et pourtant essentiels » (lettre d'André Dhôtel, 10 janvier 1985, AAD 99).

4. D'André Dhôtel à Jean Follain, entre beauté et humilité : le monde du haïku

Lorsqu'en 1960 Philippe Jaccottet découvre, dans la poésie japonaise, la forme du haïku, il franchit un pas peut-être décisif dans la construction de son œuvre, du moins dans la perception de l'écriture poétique :

Si j'avais connu alors [durant la rédaction de *La Promenade sous les arbres*¹⁴⁶] l'admirable ouvrage de R. H. Blyth sur le Haïku (...) j'aurais été comblé presque à l'excès, au point de n'avoir presque plus rien à faire qu'à citer de ces brefs poèmes dont chacun eût montré, avec une modestie éblouissante, que ce à quoi j'aspirais confusément existait déjà, avait existé dans un lieu et un temps donnés. (note III du 7 juin 1961, dans LPS 125)

Son recueil *Airs*¹⁴⁷ semble effectivement témoigner d'une influence de cette découverte, sans pour autant devoir être réduit à celle-ci. Les poèmes de recueil, écrits et retravaillés entre 1961 et 1967, montrent une écriture de l'élosion, de la brièveté, et la volonté du poète de se mettre en retrait des images : « [J]e crois que c'est la pratique des haïkus qui m'a amené à exprimer le vœu (...) de cette poésie où il y aurait sinon pas du tout d'images, du moins le moins d'images possibles¹⁴⁸ », « une telle transparence, [une] réduction si souveraine à quelques éléments, ne pouvaient être atteintes [que] (...) grâce à l'effacement absolu du poète, grâce à un sourire, une patience, une délicatesse (...) » (note III du 7 juin 1961, LPS 125). La découverte des haïkus

¹⁴⁵ *Á travers un vergé*, dans *Philippe Jaccottet, Œuvres*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 553-567.

¹⁴⁶ *Op. cit.*

¹⁴⁷ *Airs 1961-1964*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977.

¹⁴⁸ *Philippe Jaccottet, entretien avec Reynald André Chalard*, Le Nouveau Recueil, Seyssel, Champ Vallon, mars-mai 2002, n°62, p.154-155, cité dans *Jaccottet, Poésie 1946-1967, Á la lumière d'hiver, Pensées sous les nuages*, Atlande, *Clefs concours, Lettres XX^e siècle*, 2003, p.164.

croise aussi, chez le poète suisse, la volonté de tourner le dos à la poésie surréaliste, pour laquelle il évoque « l’abus de l’image (...) où [il] trouvai[t] que, finalement, [il] ne voyai[t] que des mots¹⁴⁹ ». C’est un chemin très similaire que suit André Dhôtel : « [T]out ce qui relevait d’une littérature établie me paraissait suspect. C’est une des raisons qui m’ont fait m’éloigner du surréalisme » (EB 20).

Une nouvelle fois, là où surgit pour Philippe Jaccottet l’assurance d’une écriture poétique essentielle, une poésie à laquelle il se sent intimement lié, le poète suisse reprend une comparaison avec l’œuvre d’André Dhôtel, qu’il rapproche en même temps de celle du poète Jean Follain, comme si se tissait autour d’André Dhôtel une série de liens plus ou moins apparents, qui ancrent sa pensée et ses récits dans une démarche strictement poétique. La réaction du romancier français au sujet de *Airs* confirme la lecture par Jaccottet des récits dhôteliens, en notant qu’il relit *Airs* « fraternellement et avec le bonheur de trouver l’affleurement d’on ne sait quelle vraie lumière » (5 septembre 1967, AAD 68).

Jaccottet écrit ainsi de Follain qu’il est « peut-être le seul poète français vivant que l’on puisse comparer aux maîtres du haïku [parce que sa poésie, si peu métaphysique en apparence, est toute tissée d’éléments que l’on croirait d’abord insignifiants] » (LED 410). Il souligne ailleurs :

[S]e créent entre [les] éléments simples [que sont le bris d’un bol, d’une assiette] des *perspectives fabuleuses* qui rapprochent [l’œuvre de Jean Follain] de celle d’André Dhôtel [d’ailleurs le plus pénétrant commentateur de Follain¹⁵⁰] (...) dans cette poésie, l’ouverture d’une porte ou d’une fenêtre, ou simplement le regard jeté à travers elles, [sont] un moment privilégié : c’est, par excellence, l’acte simple qui met en rapport le proche et le lointain, le dedans et le dehors, et même le mouvement et l’immobilité. (LED 180)

Ces « perspectives fabuleuses » nous évoquent la recherche de la beauté, l’impression de surgissement de l’infini, le saisissement de l’impossible, auxquels le langage poétique peut permettre d’accéder. C’est aussi « une espèce de ravissement tel que celui que nous procure, précisément, la lecture des nombreuses histoires du romancier [où il y a continuellement des chances de bonheur] » (EPP 166). Et cette nécessité, que relève Philippe Jaccottet, pour pratiquer l’écriture du haïku, d’être « [des hommes] peu encombrés de bien matériels ; très indépendants

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ André Dhôtel a consacré un essai à Jean Follain. Voir bibliographie.

à l'égard du pouvoir (...) à la fois détachés du monde et présents au monde » (ETS 313), crée un lien sûrement essentiel pour le poète suisse avec le romancier français et avec toute son œuvre :

Les maîtres japonais du haïku, qui saisissent au passage une lumière dans l'impermanence et qui donnent au plus frêle le plus de prix et de pouvoir, ne sont pas des mystiques (...) Ils me rappellent plutôt ces domestiques, dans *L'Homme de la scierie*¹⁵¹ de Dhôtel, qui, en nettoyant l'argenterie ou les verres de leurs maîtres, y voient soudain se refléter l'éclat pur d'un jardin.¹⁵²

De manière encore plus précise, reprenant l'idée très proche de l'humilité du vagabond (thème rimbaldien et dhôtelien) qui est à même d'entrevoir certains signes à la manière d'une aumône, il écrit :

On pourrait trouver dans les romans de Dhôtel un état d'esprit assez proche d'[un état d'« accueillement », quelque chose de tranquille et de détendu plutôt que de l'attention (toujours trop volontaire)]. Peut-être est-ce la raison profonde qui me les fait aimer. Leurs personnages, la plupart de condition très simple, et souvent occupés à de menues et insouciantes besognes, voient sans peine la beauté du monde et de la vie autour d'eux, dans les banlieues ou les campagnes, sans se poser de questions. Aussi la signification de cette œuvre est-elle plus grande qu'on ne le croit au premier abord.¹⁵³

5. Hybridité des genres : pour une poésie au cœur du romanesque

En guise de conclusion intermédiaire, et avant d'aborder l'influence proprement dite de Rimbaud sur l'œuvre d'André Dhôtel, nous retenons notamment de la lecture de Philippe Jaccottet une redéfinition de la poésie, que ce soit à travers les textes en prose (y compris les siens, et ceux de Gustave Roud), mais aussi, bien sûr, à travers l'univers romanesque d'André Dhôtel.

En 1970 et 1971, Philippe Jaccottet donne un cours à l'université de Lausanne. Ce séminaire est consacré à Rilke, puis à cinq poètes romands : Matthey, Crisinel, Ramuz, Roud et Chappaz. Il écrit à Gustave Roud¹⁵⁴ pour faire état de l'évolution de ses pensées. Nous citons un peu longuement cette lettre, qui permet de mesurer, en trois paragraphes, le chemin parcouru par

¹⁵¹ *L'Homme de la scierie*, [1950], Sous le Sceau du Tabellion, 2020.

¹⁵² *Notes du ravin*, dans Philippe Jaccottet, *Œuvres*, op. cit., p. 1223.

¹⁵³ *Observations II, décembre 52*, dans Philippe Jaccottet, *Œuvres*, op. cit., p. 58.

¹⁵⁴ Lettre du 29 avril 1971, dans Jaccottet - Gustave Roud, *Correspondance 1942-1976*, op. cit., p. 486.

Jaccottet, qui semble se rapprocher encore plus des récits d'André Dhôtel. Les détails poétiques qu'il relève dans la poésie de Roud pourraient presque être extraits d'un poème de Jean Follain. L'idée du haïku avec « les détails extrêmement précis » (écrit-il) et la simple désignation des éléments qui nous entourent, ainsi que la présence de Dhôtel, ne nous paraissent pas très éloignés de ses propos :

[I]l m'a semblé avoir fait un pas en avant dans la compréhension de la poésie par l'examen de ces cinq œuvres [Matthey, Crisinel, Ramus, Roud, Chappaz] (...) en entendant *Requiem* [un ensemble de textes en prose de Gustave Roud] : c'est que, pour la première fois peut-être dans votre œuvre, surgissent des détails extrêmement précis concernant votre propre vie (...) vous vous êtes « resserré sur votre centre » à travers le concret et le particulier : donc, une alliance du plus profond (...) avec le plus modestement proche, les noms des arbres du jardin, une souris morte sur le seuil...

Puis il souligne toute l'importance de l'association d'une infinie légèreté et de l'infini, de l'impossible, reprenant ainsi en sous-texte son propre discours déjà élaboré antérieurement, ainsi que celui d'André Dhôtel, sur le mystère de la vie, des présences, des impressions, ce qu'il semble nommer « l'immédiat » :

Ce que je vois alors, c'est que l'ennemi de la poésie, « ici et maintenant », c'est la « mythologie », soit la vraie, qui chez Matthey et Crisinel, coïncidant avec une virtuosité, glace le poème, soit celle qu'un poète est tenté de se faire (les anges chez Rilke, le vin (etc.) chez Ramus et Chappaz, et quelquefois vos paysans risquent aussi, rarement, de tourner au mythe).

Alors qu'il n'y a plus du tout de mythe, seulement *l'immédiat*, dans les plus beaux moments de chacun d'eux...

Et il peut ainsi conclure sur l'importance de l'hybridité de la poésie en littérature :

Et je comprends mieux pourquoi j'ai pu dire (...) que j'aimais de plus en plus la prose – contre une certaine poésie – à cause de sa richesse en « particulier », en « concret » - à travers quoi l'infini peut plus discrètement surgir.

Une nouvelle fois, Jaccottet semble exprimer sa recherche d'une transparence des mots, qui doivent s'effacer pour laisser filtrer ce qui serait inexprimable : le sentiment de l'éphémère, de la précarité, ou bien, lorsqu'il lit André Dhôtel, du merveilleux.

Nous retrouvons un écho de ces propos dans une lettre d'André Dhôtel adressée à Jean Grosjean :

En vérité je comprends de mieux en mieux que je ne sais qu' « en conter ». Avec une passion des détails et des détours d'une histoire (...) j'espère toujours ce qui se présentera d'indicible dans les intervalles et qui *existe* dans le monde (et plus loin) et qui plutôt est la seule vraie *existence*, non littéraire non fonctionnelle (...) une lumière (...) qui est amenée par Rimbaud en triomphale perdition dans toute littérature.¹⁵⁵

L'un évoque l'infini et l'immédiat, l'autre l'indicible, mais c'est toujours à partir du concret, des détails, des détours qui rendent plus « flottant », plus discret, le chemin qui mène à une possible révélation, celle de la beauté et de la pureté en particulier, dans un lieu où vie et poésie s'entremêlent, et peut-être même se confondent.

¹⁵⁵ Lettre à Jean Grosjean, 7 mai 1982, reprise dans *La Route inconnue*, n°15, décembre 2006, p. 34.

Deuxième partie : De Rimbaud à Panaït Istrati et Saint John Perse, une construction poétique du romanesque

A. « Nous rabâchons. » (LTR 55) : un exposé du discours dhôtelien sur Rimbaud

Si nous souhaitions recueillir dans les récits d'André Dhôtel des références à l'œuvre de Rimbaud, nous aboutirions rapidement à une liste conséquente. Nous avons évoqué l'épigraphe¹⁵⁶ du roman *Les Disparus*¹⁵⁷. *Vaux étranges* pourrait être une allusion à *La Rivière de cassis*¹⁵⁸. Dans *L'Enfant qui disait n'importe quoi*, Alexis, le personnage principal, ponctue certaines de ses phrases en s'exclamant : « Hodeïdah ! » (LEQ 14), qui est une ville, au Yémen, où Arthur Rimbaud a séjourné avant de se rendre à Aden¹⁵⁹. Dans *Le Soleil du désert*¹⁶⁰, l'un des personnages s'exclame : « Elle est retrouvée ! » (LSD 182) en découvrant Suzannah, l'enfant disparue, comme un écho au premier vers de *L'Éternité*¹⁶¹. Il est difficile de ne pas songer au début de *Aube*¹⁶², avec cette phrase de *Pays Natal*¹⁶³ : « C'était un matin d'été, vers l'aube » (PN 256), dont la tournure étrange semble souligner l'allusion au poème de Rimbaud. Dans *Le Mont Damion*¹⁶⁴, le titre du chapitre XI *Images et dessins idiots* ne paraît-il pas évoquer « J'aimais les peintures idiotes¹⁶⁵ (...) » ? Ou encore, l'image du jeune poète parti pour la ville d'Aden faire du négoce n'est-elle pas présente dans ce passage : « (...) on apprit que le père Rameau avait rejoint les jeunes gens à Marseille, d'où ils partirent tous les trois pour l'Extrême-Orient. Malvant raconte (...) qu'ils firent du commerce¹⁶⁶ ».

¹⁵⁶ « Nous dormirons sur les pavés des villes inconnues. », *Délires I, Vierge folle, Une saison en enfer*, dans *Poésies, op. cit.*, p. 191.

¹⁵⁷ *Op. cit.*

¹⁵⁸ « La Rivière de Cassis roule ignorée / en des vaux étranges », *La Rivière de cassis*, relevé également par Marie-Hélène Boblet dans *Terres promises, Émerveillement et récit au XX^e siècle*, p. 57, note 1.

¹⁵⁹ « À Hodeïdah la chaleur le rendit malade et il fut hospitalisé », André Dhôtel, *La Vie de Rimbaud*, Paris, Éditions du Sud, 1965, p. 198.

¹⁶⁰ *Le Soleil du désert*, [1973], Paris, Phébus, libretto, 2005.

¹⁶¹ « Elle est retrouvée. / Quoi ? - L'Éternité. », *L'Éternité, Poésies 1872*, dans *Poésies, op. cit.*, p. 156.

¹⁶² « J'ai embrassé l'aube d'été. », *Aube, Illuminations*, dans *Poésies, op. cit.*, p. 228.

¹⁶³ *Pays natal*, [1966], Paris, Phébus, « libretto », 2003.

¹⁶⁴ *Op. cit.*

¹⁶⁵ *Alchimie du verbe, Délires II, ibid.*, p. 192.

¹⁶⁶ *La Sorcière* dans *Idylles, op. cit.*, p. 228.

Il s'agit ici d'évocations relativement claires, soit de la poésie, soit de la figure de Rimbaud, mais qui pourraient n'être que des signes isolés, en-dehors de tout ensemble cohérent, et ne produisant pas d'effets poétiques : nous pourrions parler de simples « clins d'œil ». Il nous semble qu'il faut plutôt comprendre ces éléments comme les signes très visibles d'un ensemble romanesque au contraire structuré autour d'une pensée qui trouve sa source dans différentes œuvres poétiques, dont, en grande partie, celle de Rimbaud.

Comme André Dhôtel le dit avec humour en évoquant ses récits : « [J]e rabâche » (TM 243). Oui, il « rabâche » : l'écrivain reprend inlassablement, pensons-nous, des éléments qu'il a identifiés notamment chez Rimbaud, et qui deviennent des éléments structurants de son œuvre. La relation de l'œuvre d'André Dhôtel avec celle de Rimbaud peut ainsi être perçue suivant trois perspectives :

- l'écriture, où des tournures, des termes, des thèmes similaires dépassent l'anecdotique et se fondent au contraire dans un vaste réseau sémantique,
- la lecture de Rimbaud par André Dhôtel, dont les commentaires et les textes critiques permettent de comprendre ce que l'auteur en retire dans l'élaboration de ses récits,
- et, de manière plus réflexive, la lecture de l'œuvre d'André Dhôtel à travers ses études sur Rimbaud. C'est ce que souligne Jean Grosjean dans une lettre¹⁶⁷ qu'il adresse à l'écrivain au sujet de *Rimbaldiana*¹⁶⁸, le dernier grand texte d'André Dhôtel consacré au poète ardennais : « *Rimbaldiana* est beau, vrai et utile (...) vous avez ici dit ce qu'il y a de mieux à dire sur Rimbaud (...) Et puis, cher André Dhôtel, comme vous vous dévoilez là ! C'est comme un éclair qui brille un instant sur vos livres : on y voit tout ce que les critiques n'ont jamais su dire. ».

Ce propos pourrait faire écho aux deux phrases liminaires d'un autre texte d'André Dhôtel consacré à Rimbaud : « Vous ne trouverez pas ici un honnête essai d'interprétation de la pensée de Rimbaud. Simplement des histoires que je me raconte à son sujet dans un esprit de village¹⁶⁹ ».

Repartons de *Rimbaud et la révolte moderne*, l'étude la plus élaborée et la plus complète qu'André Dhôtel a consacrée à Arthur Rimbaud. Publiée en 1952, cette étude reprend en fait une étude

¹⁶⁷ Lettre non datée par l'expéditeur, annotée « 1^{er} mai 1982 ? », Archives des Ardennes.

¹⁶⁸ *Rimbaldiana*, dans *Rhétorique fabuleuse*, op. cit.

¹⁶⁹ « Le Miracle et l'intelligence », *Berenice*, n° 2, Rome, Lucarini Editore, mars 1981, repris dans *Bibliographie d'André Dhôtel suivi de Petite anthologie rimbaldienne*, Cahier André Dhôtel n° 7, 2010, p. 138.

antérieure publiée dès 1933, *L'Œuvre logique de Rimbaud*¹⁷⁰. Elle fait ainsi figure d'introduction à l'œuvre romanesque de l'écrivain (un seul de ses romans est publié en 1933), mais aussi à sa lecture de Rimbaud, qui l'accompagnera toute sa vie.

1. Révolte et quête rimbaldiennes

Le titre de *Rimbaud et la révolte moderne* inscrit d'emblée le poète adolescent au cœur de l'idée d'opposition : « Les révoltes de Rimbaud (...) C'est un refus total d'accepter les conditions de notre existence » (RRM 24), tout en affirmant : « (...) la foi des hommes, la poésie, se réalise [sic] dans l'histoire contre les théories et les techniques littéraires » (RRM 20). Rimbaud, poète et révolté, cristallise pour l'écrivain l'essence de la poésie : il porte l'idée de révolte dans toute son œuvre qui se présente comme une expérience humaine et poétique.

André Dhôtel résume l'impossibilité de s'en tenir à *ce qui est* après l'enfance en le citant :

L'œuvre entière de Rimbaud s'établit sur cette expérience qui n'est jamais discutée [*Avant c'était la vie et notre seule vie*] (...)

– Je ne suis plus au monde.

– Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.

– Ah ! remonter à la vie !¹⁷¹ (RRM 27)

À ces extraits vient d'ailleurs faire écho le titre d'un roman de Dhôtel, *Je ne suis pas d'ici*¹⁷², que l'écrivain commente ainsi : « [L]a véritable vie d'entre nous n'est pas 'ici', dans un cadre figé, mais 'ailleurs'. Je ne suis pas d'ici veut dire : je ne suis pas de ce monde » (EB 87). Révolte et quête d'un autre monde apparaissent imbriquées, et motrices peut-être de toute l'écriture rimbaldienne.

2. « La vie parfaite et pure » (RRM 31) dans le regard de l'enfance

L'écriture rimbaldienne, vue par André Dhôtel, pourrait être exposée ainsi : « Il s'agit littéralement de posséder la vie parfaite et pure (telles que se présentent certaines heures de

¹⁷⁰ *Op. cit.*

¹⁷¹ *Nuit de l'enfer, Une saison en enfer*, dans *Poésies*, *op. cit.*, p. 186-188.

¹⁷² *Je ne suis pas d'ici*, Paris, Gallimard, NRF, 1982.

l'enfance), de posséder la certitude, *la vérité dans une âme et un corps* » (RRM 31). Ce qu'a cru Rimbaud, c'est « réaliser l'harmonie discordante du rêve et du réel (bonheur insensé et raison, éternité et vie passagère, vérité dans une âme et un corps), et certaines ébauches donnent l'impression qu'il a touché à d'inimaginables beautés » (RRM 100).

L'enfance que Rimbaud cherche à exprimer - « il n'a jamais cessé de faire appel à une certaine idée de l'enfance » (RRM 175) - est un point sur lequel insiste André Dhôtel : il s'agit pour le jeune poète de retrouver « cette perfection et ce sentiment de l'éternité contradictoire qu'ont connu les enfants, le sens de la limite et de l'illimité unis dans un même élan » (RRM 55).

C'est une quête méthodique, qui prend corps avec l'enfance de Rimbaud : la « base [du système de Rimbaud] est la connaissance de son enfance, où la misère même faisait partie de l'émerveillement : joie des petits vagabonds grelottant devant le soupirail du boulanger (...) ce gai savoir [fut] *une fois* le privilège de son enfance » (RRM 78). Plus précisément, ce qui participe à la puissance de l'écriture rimbaldienne, c'est que « Rimbaud fut à l'époque des *Illuminations* un enfant qui a su s'exprimer avec un langage d'homme » (RRM 175), c'est-à-dire à un point de rupture entre l'enfance et l'âge d'homme : « [A]vant c'était *la vie*. Après il n'y a rien » (RRM 114). Et c'est pour échapper aux règles de la société, pour conserver ce qu'il a encore en lui de l'enfance - « une expression de la vie infinie » (RRM 191), qu'il « recherche donc la haine et le malheur » (RRM 115). Notons ici que ces expressions d'une recherche de « la vie infinie », que sont la haine et le malheur, font aussi partie du comportement et de la vie de nombreux personnages dhôteliens. Nous allons y venir.

Il apparaît donc la volonté de Rimbaud de connaître une double marginalité (enfance et vagabondage), dans le refus de l'ordre social mais aussi avec une volonté d'ignorance : être ignorant de ce qui ne permet pas de voir, « [Rimbaud] n'a cessé de faire chemin dans le sens de l'indignité et de l'ignorance » (RIM 129).

L'une des formes les plus saisissantes que peut prendre ce « chemin dans le sens de l'indignité » se trouve peut-être dans le comportement d'un personnage dhôtelien, Bertrand Lumin, surnommé par dérision *Lumineux* :

Bertrand regagna Romeux à toute vitesse. Il était soudain saisi par une idée qu'il ne pouvait encore préciser mais qui lui causait par avance une joie étonnante. (...) il ne faisait pas encore jour (...) [il] se dirigea vers la salle des fêtes (...) [II] prit les craies dans sa poche et se mit à écrire en grandes lettres sur le ciment des phrases qui lui parurent éclatantes de vérité : « LUMINEUX EST UN VOLEUR. LUMINEUX EST UN HABLEUR. LUMINEUX EST UN

COUREUR. LUMINEUX C'EST LA HONTE DE BERLIEU (...) LUMINEUX, RENTRE CHEZ TOI ! » (LUM 170)

Dans cette misère volontaire, drôle et sombre à la fois, guidée par « une joie étonnante » à l'idée de l'humiliation sociale que le personnage va s'infliger, nous percevons toute l'importance de l'indignité bien sûr, et la volonté de reconnaissance de cette indignité, une mise au ban qui serait une source de libération joyeuse.

Soulignons le lien essentiel que fait l'auteur entre indignité et capacité de *voir*. Dans le manuscrit de *La Tribu Bécaille*, nous relevons une note sur le personnage principal, Roger Bécaille, source de tous les fantasmes et tout l'opprobre du village contre la famille Bécaille : « l'histoire de Roger : surtout *pas de dignité*¹⁷³ », puis : « Roger Bécaille / hardiesse d'une charité / audacieuses illuminations chez un pauvre type¹⁷⁴ ». C'est au cœur de l'indignité que pourraient donc exister, intrinsèquement liées, l'humilité et la capacité, le don peut-être, de *voir*. Et connaître la honte, socialement, c'est se défaire de ce qui peut aveugler. Nous verrons plus loin combien la « hardiesse d'une charité » est un trait de caractère de Benoît Joseph Labre, auquel l'auteur a consacré un livre, et personnage dhôtelien par excellence qui apparaît comme un double possible de Rimbaud.

3. Apprendre à voir

De quel regard et de quelle vision s'agit-il ? André Dhôtel note : « [II] suffit de regarder, de voir : les éléments du monde éternel sont devant nos yeux » (RRM 55), tout en précisant : « Rimbaud ne prétend saisir que des réalités communes » (RRM 80). La rencontre d'un monde éternel et de la banalité du réel se cristallise peut-être dans l'évocation de ce que serait le « monde antique ou futur (c'est le même) » (RRM 58), qui possède une expression de la perfection. Mais où le trouver ? Comment le percevoir ? Et comment en parler ?

En-dehors de toute magie, le poète adolescent « [cherche] des vestiges, des matériaux, et des formes plus précises, qui lui permettront d'en rétablir le plan et l'architecture » (RRM 58). Et

¹⁷³ Archives des Ardennes, cahier II de *La Tribu Bécaille*, feuille de gauche de la page 58.

¹⁷⁴ Archives des Ardennes, cahier III, feuille de gauche de la page 130.

André Dhôtel précise encore : « Son dessein n'est pas d'obéir aux flatteuses émotions d'un rêve, mais de surprendre dans les choses qu'il est loisible de voir tous les jours, le secret d'une harmonie contradictoire mais tout à fait objective » (RRM 65). Loin de toute expression d'un monde onirique, Rimbaud cherche donc à percevoir et à saisir quelque chose de concret, ce que nous ne voyons pas mais qui, pourtant, ne possède aucun caractère exceptionnel : ce qui nous est invisible, c'est « ce que notre pensée régulière aurait supprimé, (...) l'étrangeté qu'il y a dans les choses familières : masses montagneuses, fleurs ou bêtes » (RRM 74). Notons ici l'importance de l'étrangeté « dans les choses familières », qui est l'un des principaux ressorts dramatiques des récits dhôteliens.

La lecture de Rimbaud évoque pour André Dhôtel une impression de « clarté insolite » (RRM 175) : le poète recourt à des descriptions où « la profondeur se multiplie » (RRM 186), où sont déterminés « des plans et des perspectives, toute une architecture » (RRM 185), où « les objets interposés, les noms et les voiles permettent finalement de sentir la forme d'une vérité essentielle » (RRM 186) : il s'agit pour Rimbaud d'être « dans l'attente d'un *autre* évènement (...) [c'est-à-dire qu'] il fallait que la vérité vînt à nous de l'extérieur » (RRM 188).

Il y a donc une inversion de causalité, qui ne serait plus « dirigée par l'homme » (RRM 190), et qui n'a plus pour origine l'humain, mais qui au contraire vient à sa rencontre : cette révolution de la conception du réel « sépare l'artisan de l'ingénieur, l'enfant de l'homme, et sans doute, comme le croit Rimbaud, l'Orient ancien de l'Occident » (RRM 190). Le jeune poète est donc à la fois enfant et artisan ; et dans ces deux situations, il avance dans « une exécution tâtonnante » (RRM 183). Il se tient donc, en âge et en esprit, en-dehors du sens commun.

4. « J'aimais les maisons, les landes qui étaient autour et ces bois à cause du ciel à travers les branches, m'entendez-vous ? » (LPT 168) : Voir, c'est toujours voir à travers

Dans ses textes sur Rimbaud et en particulier *Rimbaud et la révolte moderne*, revenant à plusieurs reprises à la phrase liminaire de *Illuminations* : « Un lièvre (...) dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers

la toile de l'araignée. », André Dhôtel insiste sur l'importance pour Rimbaud de l'interposition d'un objet « entre nous et quelque lumière » (RRM 176).

Cette notion d'obstacle matériel apparaît comme l'expression (réitérée) du caractère étranger, inconnu, de « la réalité du monde et du langage » (RRM 178). Et la lumière est l'aboutissement de la rencontre entre le visible et l'invisible, l'inattendu, l'imprévisible : c'est en décelant des perspectives inconnues que le regard peut faire apparaître « certain rapport ou harmonie qui joue *entre* les objets » (RRM 180), en nommant ce qui est vu et connu, mais en même temps en se déprenant des liens qui relèvent des règles et des harmonies apprises et établies. « Il y a rupture entre l'esprit qui s'éveille et les choses et les noms qui se présentent à lui dans leur étrangeté » (RRM 185) : *voir* est savoir se défaire des voiles de la connaissance pour déceler ce que le quotidien ne laisse pas paraître à quiconque.

« La conséquence immédiate c'est qu'on attend un évènement et l'on se demande quelle connaissance doit s'affirmer au-delà ou parmi ces choses, et surgir de cet inconnu » (RRM 185) : il importe d'abord de reconnaître la présence « et l'obstacle d'un univers sensible » (RRM 185) sans jamais pouvoir en franchir le seuil. C'est une découverte toujours en devenir et jamais résolue, « une expression de la vie infinie » (RRM 191).

5. Le Rimbaud de Dhôtel

Nous pourrions résumer le discours d'André Dhôtel sur Arthur Rimbaud en reprenant un passage de *Rimbaud et la révolte moderne* :

[P]ersonne ne veut admettre qu'il ait existé une intelligence étrangère à nos idées et à toute idée, ou un homme si obscur que sa vie n'avait aucune signification. Et cependant ce silence au fond duquel *on ne pourra jamais rien trouver*, demeure inoubliable, en s'imposant par cette force d'inertie et d'ignorance qui dérouta la pensée traditionnelle. (RRM 165)

Se conjuguent à la fois l'ignorance, l'innocence de l'enfance, l'étrangeté, la marginalité sociale (que ce soit par son emploi, sa manière de penser, de parler), et l'image légendaire d'une intelligence définitivement inconnue. La poésie d'Arthur Rimbaud et la personne même du poète s'inscrivent en-dehors des codes et des normes. « Ce que veut Rimbaud, ce n'est ni une science, ni un dogme, mais d'abord une aventure, ou un principe d'aventure adapté à la vie

actuelle » (RRM 172) : « [II] a voulu témoigner » (RRM 174), et nous pourrions ajouter : comme poète autant que comme enfant.

Pour André Dhôtel, *Une saison en enfer* se conclut sur une note d'espoir infini et « d'assurance décisive » (RRM 178) : « l'échec de tout essai pour transformer la nature (...) [permet d'affirmer] la vérité et l'espérance justement en partant du fait qu'il n'y a absolument aucun recours contre les choses ou contre le langage » (RRM 178). Nous nous trouvons en présence d'un monde inconnu « venu d'ailleurs que de notre pensée » (RIM 128), qui atteste de sa présence très proche parce qu'il résiste à notre volonté de connaissance. C'est l'expérience de l'échec qui fonde cette perception et cette assurance. C'est parce que nous butons sur nos propres limites pour appréhender le monde, parce que nous faisons l'expérience de cette impossibilité de saisir le monde, expérience ressentie en cherchant « ce qu'on voit et [ce] qu'on pressent à travers ou parmi » (RRM 179), que nous pouvons affirmer l'existence de l'inconnu. André Dhôtel se démarque ici de l'interprétation romantique de la lettre dite du voyant, adressée à Paul Demeny¹⁷⁵ : la capacité de Rimbaud à *voir* ne relèverait pas du thème de l'inspiration romantique mais réellement d'une proposition nouvelle pour voir le visible et l'invisible.

L'analyse d'André Dhôtel, autant de l'œuvre que de la figure du poète adolescent qui incarne sa poésie, peut s'articuler et se décliner schématiquement de cette manière :

1. Le poète est en bute à la société dans laquelle il vit...
2. ... ce qui le conduit à rechercher une marginalité sociale en refusant les règles existantes (le monde de l'enfance étant peut-être le paradigme de cette marginalité)...
3. ... pour dérouter son regard et faire surgir de nouvelles visions du monde : « une vérité inédite » (RRM 170), « d'inimaginables beautés » (RRM 100)...
4. ... qui seront autant d'espoirs de transformer une vision humaine enfermée dans les règles tout apprises et édictées, de trouver « une justice sans prix, la soumission à la seule vertu d'une vérité incarnée dans des témoignages vivants ou sensibles » (RRM 199)...
5. ... et pour permettre, après cette expérience qui ne peut être que passagère, « le retour à la vie familière » (RRM 199).

¹⁷⁵ « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. », *Poésies*, *op. cit.*, p. 88.

Nous voudrions montrer qu'André Dhôtel est demeuré fidèle à cette lecture initiale de Rimbaud élaborée dès 1933, qui se révèle programmatique pour une grande partie de son œuvre romanesque - sans pour autant constituer, répétons-le, une source d'inspiration unique et ultime.

B. « Rien de rien ne m'illusionne ; / (...) moi je ne veux rire à rien ; / Et libre soit cette infortune¹⁷⁶ » : révolte rimbaldienne, révolte dhôtelienne

Dans un sens politique strict, les récits d'André Dhôtel ne comportent pas de personnages qui mènent une révolte organisée et collective contre la société, ce ne sont pas des récits qui font état d'une lutte de telle ou telle catégorie de la population. Et pourtant, ses personnages (souvent très solitaires) sont nombreux à exprimer cette révolte : soit physiquement en s'opposant explicitement à la société, soit d'une manière plus passive en se mettant en marge de la société. Dans tous les cas, il s'agit pour eux de refuser les codes sociaux, les « bonnes manières », tout ce qui pourrait s'apparenter à un accord avec l'ordre social : il n'y a pas de *révoltés* dans la mesure où il n'est jamais question d'actions, d'engagements politiques.

Mais c'est bien au terme de *révolte* qu'André Dhôtel recourt dans le titre de son essai originel sur Rimbaud : l'écrivain nous conduit à nous interroger sur une vision de la poésie associée à une expression de la révolte. Il s'agit toujours d'aller vers un autre monde.

Dans *David*¹⁷⁷, le personnage éponyme incarne à lui seul une expression de la révolte, mais une révolte tue et passive, une sorte de retranchement social et physique. Le personnage est un révolté qui refuse tout échange avec la société. David semble être l'expression définitive, absolue, de l'indifférence, une forme de quête du vide¹⁷⁸.

Le roman est l'histoire d'un orphelin, David, recueilli à l'âge de douze ans par une femme et son fils qui est veuf. Un homme très fortuné, Robier, fasciné par le garçon, souhaite l'adopter et en faire son héritier. David, malgré ses refus réitérés, hérite d'une partie des biens de Robier au décès de celui-ci. Rétif aux échanges sociaux, définitivement opaque, il organise l'exploitation agricole de Robier de manière autant aléatoire que détournée de toute quête de

¹⁷⁶ *Bannières de mai, Poésies 1872*, dans *Poésies*, op. cit., p. 154.

¹⁷⁷ *David*, op. cit.

¹⁷⁸ Voir les paragraphes consacrés à la notion de nullité, et notamment au vide, dans la deuxième partie de ce mémoire : « C. '[T]u te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. ' : espace(s) et architecture rimbaldiens vers une définition dhôtelienne de la nullité. »

profit, faisant de ce lieu un « grand parc inutile et stérile, où les petits enclos semblaient perdus »
(DAV 212).

1. David, cousin de Rimbaud : de la révolte à la déroute du regard

Il y a d'abord, pour David, une indifférence complète à son entourage : le personnage apparaît dans une altérité indépassable, un être radicalement différent des autres personnes. Il ne montre aucune expression d'humanité, que ce soit dans les relations avec les autres au quotidien : « Jamais David ne prononça un mot de remerciement » (DAV 29), ou lorsqu'il est battu par le fils de sa mère adoptive : « De David pas une parole, ni un sanglot » (DAV 24). En écho au Rimbaud d'*Une Saison en enfer* : « plus désintéressé que le meilleur des mendiants, fier de n'avoir ni pays ni amis (...) J'ai eu raison dans tous mes dédains : puisque je m'évade¹⁷⁹ », le narrateur dhôtelien expose la radicalité de David : « On sentait toujours [dans son visage] la même impénétrable indifférence, où passaient des expressions vives, qui n'étaient ni notre joie ni notre tristesse » (DAV 223).

Comme un appel à la vision du monde antique de Rimbaud¹⁸⁰, ce que souligne André Dhôtel dans son étude sur le poète : « [C]omment retrouver le vrai monde antique qui possède cette perfection (...) le sens de la limite et de l'illimité unis dans un même élan ? » (RRM 55), David apparaît toujours avec « une certaine raideur dans tous ses gestes (...) [ce qui donne] à ses attitudes cette grâce imparfaite qui se dégage des sculptures archaïques » (DAV 23).

L'expression de son visage très calme, qui masque les émotions du personnage : « David ouvre la bouche, comme pour crier, mais il ne cria pas » (DAV 69), rappelle « l'image d'un masque antique (...) : masque impassible et sans voix d'un homme ou d'un dieu, saisi par une émotion inconnue » (DAV 69). Le personnage semble même effectuer le rituel d'une société primitive : « Il frappait (...) son misérable instrument, et il chantait aussi un peu d'une voix sourde » (DAV 27), évoquant autant le monde antique qu'un temps anhistorique.

La marginalité du personnage s'exprime également à l'école, où il apparaît comme un « cancre » (DAV 68), un élève qui « [tire] de ses longues paresse l'avantage d'un jugement dont la netteté surprenait » (DAV 68). En-dehors de l'école il « [avoue] sans honte ses vagabondages » (DAV 70), qui apparaissent comme une proximité supplémentaire avec

¹⁷⁹ *L'Impossible, Une saison en enfer*, dans *Poésies*, op. cit., p. 199.

¹⁸⁰ « Je retournais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle », *L'Impossible, Une saison en enfer*, dans *Poésies*, op. cit., p. 200.

Rimbaud : « Il vendit des journaux, creva de faim, s'endormit dans les salles d'attente de la gare de Lyon » (DAV 134), à quoi semble répondre, dans la biographie qu'André Dhôtel a consacré à Rimbaud : « [I]l coucha dans la rue, fouilla les poubelles et probablement mendia.¹⁸¹ ». Et les vagabondages de David prennent un tour plus affirmé à l'âge adulte, lorsqu'il s'efforce d'organiser sa ruine : « Je suis libre de gâcher ma vie » (DAV 79) affirme-t-il, comme pour accéder à une forme de liberté suprême ; « [i]l respirait merveilleusement (...) depuis qu'il avait la certitude que Robier ne lui imposerait plus ses richesses, depuis qu'il savait enfin que sa vie était gâchée » (DAV 104).

Faisons résonner ici le propos du narrateur d'un autre roman, *Les Rues dans l'aurore*¹⁸², après un échec amoureux (apparent) du personnage principal, Georges Leban : « [I]l n'y a dans ce monde que des choses gâchées au milieu d'une magnificence impossible à saisir » (LRD 229). Toute la valeur de l'échec semble ici explicitée : l'échec est le gage d'une vision de la beauté ou celle d'un monde de signes de la beauté, vision à la fois indépassable et indiscernable. Pour Georges Leban, la vie se construit dans cette perspective : « [M]épriser l'avenir, connaître (...) d'indépendantes sensualités, et tout ce qui va de travers vous emporte aussi dans la beauté de l'inconnu » (LRD 75). Ces propos semblent évoquer Rimbaud et son évocation du « dérèglement de *tous les sens*¹⁸³ », mais aussi la pensée d'André Dhôtel qui souligne le lien entre Rimbaud et la notion d'échec : « Rimbaud n'a fait que remettre en question : la poésie, le langage, les croyances, la religion. C'est cela qui est important (...) c'est la constatation d'une incapacité et cela aboutit à des échecs » (TM 280).

David, Georges Leban, sont des personnages dhôteliens qui recherchent un échec (social) complet dans leur vie et qui sont présentés en grande-partie comme incompréhensibles, opaques, profondément mystérieux : ils semblent être une expression romanesque de Rimbaud.

Le personnage de David grandit avec la volonté de ne pas *paraître* socialement, pour vivre dans un relatif dénuement, et même se fondre dans une marginalité sociale : « De toute façon ces deux vies [de David et sa compagne Nelly] sont perdues dans la foule de ceux qui ne comptent pour rien » (DAV 121). David, dans sa quête de liberté et de pauvreté, apparaît d'ailleurs proche autant de Rimbaud que de Saint Benoît Joseph Larbe, auquel André Dhôtel a consacré une

¹⁸¹ *La Vie de Rimbaud, op. cit.*, p. 105.

¹⁸² *Op. cit.*

¹⁸³ *Lettre à Paul Demeny, dans Poésies, op. cit.*, p. 88.

biographie¹⁸⁴, et dont David peut parfois apparaître comme un double : « On [le] considérait généralement comme un être d'exception » (DAV 64), dont chacun retient « [la] pureté de son esprit » (DAV 64).

Si David est proche du vagabond, il l'est aussi d'une représentation du rêveur : « Certains dimanches on le voyait se promener dans les avenues, rêver à plat ventre sur les trottoirs (...) Il lisait aussi en plein vent (...) des éditions de luxe qu'il achetait sans aucun discernement » (DAV 135), semblant associer ici autant l'exclamation rimbaldienne : « Je m'évade !¹⁸⁵ » que l'évocation : « J'aimais les peintures idiotes (...) la littérature démodée¹⁸⁶ ». Dans sa grande pauvreté, David est un être d'exception, faisant apparaître de l'or mais pour s'en défaire aussitôt : « Sans nous adresser une parole, il tira de ses poches des poignées de pièces d'argent qu'il jeta sur les pierres. (...) il prit un petit sac de cuir et le vida. Il en tomba de l'or » (DAV 36), décidé à vivre dans une liberté complète parce qu'affranchi de toute contrainte matérielle, au point de susciter « cet étonnement qu'inspire la beauté » (DAV 71).

Ce caractère d'exception s'exprime également à travers une hyper sensibilité qui peut, encore une fois, rappeler le dérèglement rimbaldien évoqué dans la lettre à Paul Demeny dite « lettre du voyant » : « David s'appuya contre le tronc d'un peuplier (...) Il eût cette impression très enfantine de se trouver sur une planète étrangère, à peine habitée. Des fleurs inconnues l'entouraient » (DAV 98), ou encore, d'une manière encore plus différente, à la limite d'une sauvagerie inconnue : « David était à plat ventre sur le parapet, et ses épaules d'incorrigible gueux pompaient les feux du crépuscule » (DAV 140), comme un écho peut-être à l'évocation rimbaldienne : « Je fixais des vertiges¹⁸⁷ ». De l'enfance de David à l'enfance de Rimbaud, tout semble appartenir au même univers.

David « [voit] aussi la nature comme elle est représentée sur les images des premiers livres » (DAV 64), exprimant un don de voyance et la capacité de vivre un retour à un monde antique (« les premiers livres »). Lui-même affirme : « Je ne peux pas m'expliquer » (DAV 76), soulignant une nouvelle fois une irréductible et opaque altérité. Mais n'apparaît-il pas aussi comme un double de Rimbaud lorsque le poète note : « Je notais l'inexprimable¹⁸⁸ » :

¹⁸⁴ *Saint Benoît Joseph Labre, op.cit.*

¹⁸⁵ *L'impossible, Une saison en enfer, dans Poésies, op. cit., p. 199.*

¹⁸⁶ *Alchimie du verbe, Délires II, Une saison en enfer, dans Poésies, op. cit., p. 192.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

l'inexprimable semble ici incarné par le personnage lui-même, incapable de se connaître parce qu'étranger dans le monde où il vit, mais étranger aussi à lui-même.

Ajoutons enfin la capacité de David à influencer si étrangement sur le cours des choses, à connaître ce qui est inconnu : « [II] faisait naître des combinaisons gracieuses de circonstances, et modifiait sans cesse les choses sans y toucher » (DAV 186), exprimant encore une fois toute l'étrangeté du personnage.

David apparaît donc porteur d'une indicible altérité, un personnage rimbaldien par excellence, auquel pourraient s'appliquer ces propos d'André Dhôtel sur Rimbaud : « [S]on âme justement était alors lui-même, en ce qu'il avait de plus farouche ou de plus égoïste, en ce qu'il demeurerait, comme chacun des êtres, *absolument étranger aux autres hommes*, ABSOLUMENT ÉTRANGER AU MONDE » (RRM 81).

2. Figure du vagabond, figure du poète

A l'image de David, la figure du vagabond est très fréquente dans l'œuvre romanesque d'André Dhôtel. Il peut arriver qu'un personnage prenne - malgré lui - l'apparence physique d'un vagabond, à l'image de Jonas dans *Le Soleil du désert*¹⁸⁹ :

[I]ls lui barbouillèrent la figure et la poitrine avec de la terre crayeuse. – Finie la distinction, mon cher. On t'apprendra à te moquer du monde (...) Aux ordures la pelure du gandin. (LSD 62)

Mais nombreux sont ceux à être réellement vagabonds et mendiants, ou à connaître une ruine financière, le plus souvent d'une manière volontaire. Certains personnages sont ainsi désireux de tout mettre en œuvre pour renverser le cours tranquille de leur vie : « [Ils] s'obstinèrent [dans les travaux de réfection menaçant la construction dans son ensemble] rien que pour le plaisir d'assister à une catastrophe » (PN 189). D'autres sont prêts à faire voler en éclat leur vie, par dépit amoureux : « [I]l m'a raconté qu'il quitterait [le village], et ne songerait plus qu'à se perdre, à voler » (LPT 71), ou encore pour échapper à un avenir qui ne laisserait de place qu'à un conformisme social : « Tout était fichu, l'avenir de chef d'orchestre, le mariage avec Mathilde. Il savait bien que tous les projets qu'il pouvait faire devaient aller à vau-l'eau, d'une manière ou d'une autre. (...) Il en éprouvait une profonde satisfaction » (LCD 67). S'il est très

¹⁸⁹ *Op.cit.*

souvent question de *se perdre* dans les récits d'André Dhôtel, c'est une perte qui peut très souvent également prendre le sens de la sérendipité¹⁹⁰, cette forme d'égarement qui amène le personnage à réaliser par hasard une découverte qui se révèle essentielle ; égarement qui peut aussi prendre une perspective merveilleuse : « [L]'un avait été cuisinier sur les paquebots et l'autre marinier, tous deux victimes de revers fabuleux » (LPT 118).

Dans *L'Épouvantail*¹⁹¹, une nouvelle parue au tout début de la carrière d'André Dhôtel, la figure du vagabond s'inscrit déjà comme une expression poétique majeure, porteuse en sous-texte du discours rimbaldien. Plusieurs événements y sont rapportés par un enfant, Julien, « le jeune mendiant » (LEP 50), « le petit mendiant » (LEP 54), qui est la première personne du bourg de Vautheuil à voir déambuler l'épouvantail annoncé dans le titre. C'est aussi le seul personnage du village à ne pas se sauver et se barricader. C'est lui également qui observe l'épouvantail donner du pain aux oiseaux, et qui affirme « que c'était un grand ami pour lui » (LEP 61).

Jusqu'à quel point cet épouvantail n'est-il pas une allégorie rimbaldienne sous forme de devinette enfantine ? L'épouvantail est prénommé Arthur, « [son] visage aveugle et vide était inondé de lumière » (LEP 52), « on distinguait les semelles de ses souliers (...) Et le vent faisait voler sa cravate » (LEP 57). Lorsqu'il meurt abattu par un chasseur, on entend « un cri très pur, pareil à une chanson » (LEP 60), puis apparaît, à sa place, « un homme étendu, les bras en croix. Il avait un visage régulier, lumineux, et il portait une cravate rouge. (...) En écartant la chemise on découvrit une blessure étroite sur le côté gauche de la poitrine » (LEP 60). Enfin, le corps de l'épouvantail disparaît après qu'on l'a laissé près d'un fourré : « On ne se demandait plus si l'on avait rêvé (...) [on disait qu'Arthur était] un peu vagabond, sans doute aussi vaguement dégoûté du monde » (LEP 61). Dans cette atmosphère où enfant, mendiant et épouvantail vagabond se comprennent sans se parler, des détails se multiplient comme autant d'évocation de Rimbaud : l'image du vagabond, la relation à l'enfance, l'évocation de l'homme aux semelles de vent, l'évocation du *Dormeur du val*, *Illuminations*...

Concluons sur cette figure de l'épouvantail, reflet du vagabond rimbaldien, en évoquant un autre récit, *Le Neveu de Parencloud*, où le personnage principal, Gilbert Parencloud se pare des vêtements d'un épouvantail pour échapper à des poursuivants. Durant sa fuite à travers la

¹⁹⁰ Nous renvoyons ici aux travaux de Marie-Hélène Boblet sur l'égarement des personnages chez André Dhôtel. Voir bibliographie.

¹⁹¹ *L'Épouvantail*, dans *D'un monde inconnu*, op. cit., p.47-61.

campagne, « il se sentait parfaitement heureux de sentir la terre contre ses lèvres et d'être baigné dans la pénombre d'une matinée d'été » (LND 132), ce qui semble évoquer *Sensation*¹⁹², avec l'impression de plénitude vécue « comme un bohémien », et *Aube*¹⁹³, poème dont Jacqueline Michel souligne « cette *Illumination* structurée (...) sur un vagabondage¹⁹⁴ (...) », et qu'elle met en lien avec tout l'œuvre d'André Dhôtel : « [L]'écriture d'un désir à la mesure de celui qui tenta de posséder 'l'aube d'été'¹⁹⁵ », et où le vagabondage serait destiné à « créer un éveil¹⁹⁶ ».

Parmi les vêtements qu'a revêtu Gilbert Parencloud se trouve un chapeau-haut-de-forme qui « avait en lui-même une pure élégance. (...) Après s'être encore longuement miré dans l'étang, [Gilbert] s'éloigna le chapeau sur la tête avec une confiance nouvelle, se félicitant d'avoir eu toujours le souci de l'élégance » (LNP 134). Or, André Dhôtel souligne dans un texte sur Rimbaud, l'existence d'un chapeau haut-de-forme porté par le poète : « [P]our faire figure d'un vrai professeur et donner des leçons, [il] avait acheté un chapeau haut de forme (...) la belle aventure, c'est qu'il a aimé ce chapeau (...) ses amis l'ont vu lisser avec un soin attendri la soie du magnifique couvre-chef.¹⁹⁷ ». L'élégance et la beauté de ce vêtement se retrouvent dans un autre récit : « [I]l est sûr que les couvre-chefs sont l'expression même d'une espérance sans raison (...) les chapeaux c'est du rêve et ça ne devrait pas exister. Quiconque porte un chapeau... » (LMC 70). Croiser ce vêtement dans les récits d'André Dhôtel peut être compris comme un signe rimbaldien, un détail, l'ombre de Rimbaud parmi les personnages.

Nous l'avons dit, le vagabond apparaît un grand nombre de fois dans les récits de l'écrivain - sans être pour autant un personnage principal -, au point de devenir une figure rimbaldienne emblématique, presque un paradigme, l'expression de la marginalité, d'une oscillation entre la banalité et la grande pauvreté, l'association de la sagesse liée à l'humilité et de la capacité à avoir des illuminations, à voir des épiphanies. Le vagabond, c'est, par excellence, celui qui peut *voir*, celui qui cristallise ce qu'André Dhôtel relève de manière plus générale ainsi : « Nos vies paraissent chaque année se perdre dans la beauté singulière de ce qui reste irrémédiablement

¹⁹² *Sensation*, *Les Cahiers de Douai*, dans *Poésies*, op. cit., p. 50.

¹⁹³ *Aube*, *Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 228.

¹⁹⁴ « *le pays sans nom* » Dhôtel *Supervielle Schehadé*, op. cit., p. 38.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ « *Visions* », dans *Cahiers bleus*, n°41-42, *Libre parcours d'André Dhôtel*, Troyes, Automne-Hiver 1987, repris dans *Bibliographie d'André Dhôtel*, *Cahier André Dhôtel* n°7, 2010, p. 143-149. Une version plus courte de cet article a été publiée sous le titre « *Autour du chapeau haut de forme d'Arthur Rimbaud* » dans *Europe*, n°529-530, consacré à Rimbaud, Paris, mai-juin 1973, p. 145.

ignoré et sans valeur : attitudes anonymes, dans un monde où la morale, l'histoire, les religions, les littératures ne pénètrent pas comme on le croit » (DAV 133).

Le vagabond est dénué de toutes les marques d'estime que la société peut reconnaître, il ne possède rien. En un sens il est nu et nul, ce qui donne à sa présence un caractère inestimable : « Tu étais là, sans rien dire. Une sorte de petit vagabond, un étranger. Mais tu étais là » (LND 276). La figure du vagabond est liée à tout ce qui relève du peu, de l'humilité, ce qui est socialement sans valeur : ce qui n'intéresse pas et doit demeurer en marge de la société. Dans les propos suivants d'André Dhôtel sur la figure du poète, nous retrouvons l'évocation d'un statut social très proche : « Le métier de poète n'existe plus (...) À force de le vouloir mystérieux on l'a supprimé tout à fait. (...) Le poète ne paraît plus remplir sa fonction. Ce ne peut être qu'une fonction de mendicité, analogue à celle des prestidigitateurs (jongleurs).¹⁹⁸ ». Derrière la figure du vagabond, il y a une évocation de Rimbaud, mais aussi, d'une manière plus générale, de la figure du poète.

3. « [U]n propre à rien (...) [qui] ne voulait surtout pas faire semblant de savoir comme c'est l'usage » (RIM 125) : vagabond et chiffonnier

Dans l'univers romanesque d'André Dhôtel, le vagabond côtoie le chiffonnier : l'un et l'autre ont directement à voir avec la marginalité et le refus des conventions, à l'image de Rimbaud qui « n'a cessé de faire chemin dans le sens de l'indignité et de l'ignorance » (RIM 129). Dans son dernier texte consacré au poète ardennais, l'écrivain prend pour guide ce qu'il nomme « la mentalité du chiffonnier, qui espère découvrir une fortune là où les experts supputent des valeurs relatives et désolantes » (RIM 125). Le chiffonnier s'oppose donc aux « experts », c'est-à-dire à ceux qui (se) sont érigés comme porteurs et défenseurs des normes en vigueur.

Rimbaud conduit donc non seulement à modifier le regard sur le monde, à aller contre les règles établies, mais aussi, puisque « [le] dérèglement de tous les sens était 'raisonné', et n'échapperait jamais à notre raison » (RIM 130), en « [reconnaissant] son affreux penchant pour la 'vieillesse poétique' et l'illusion du bonheur », à « jeter au panier cette merveille de salut [qu'est la lumière totale gratuite et pour toujours, *avant* la mort] » (RIM 126). C'est le

¹⁹⁸ *La Littérature et le hasard, op. cit.*, p. 158.

travail du chiffonnier que se pencher sur ce qui est jeté, « ces lambeaux de phrase » qui pourraient se révéler être un trésor : « [L]e chiffonnier les garde (...) pour la raison même qu'ils sont laissés pour compte. Il espère qu'apparaîtront des fils d'or jamais aperçus » (RIM 127). Et André Dhôtel souligne une nouvelle fois cette capacité du chiffonnier, identique à celle du vagabond, à découvrir « quelque étincelle minime et fulgurante qu'on ne peut voir qu'avec des yeux de mendiant ou d'acheteur d'occasions » (RIM 128).

« Mendiant ou acheteur d'occasion » : l'écrivain, en réalisant une ultime étude sur les trouvailles littéraires de Rimbaud, semble se dépeindre lui-même comme chiffonnier, endossant à la fois l'humilité de celui-ci et son œil d'expert ; mais un expert qui ne serait ni guidé ni déformé par des normes sociales, un « expert amateur » qui aurait une capacité à déceler des mots proches de « la merveille du salut » (RIM 126). Comme l'indique le terme de « chiffonnier » - qui renvoie à un métier qui n'existe plus lorsqu'André Dhôtel écrit ce texte sur Rimbaud, en 1982 -, l'auteur fait osciller sens propre et sens figuré, comme si sa propre sensibilité le menait à considérer la poésie, et en particulier celle de Rimbaud, à la manière d'une expérience phénoménologique, engageant toute la personne de l'écrivain-chiffonnier, lecteur de Rimbaud (ce qu'il nous engage à devenir).

« [C]hercher des fortunes dans des décombres » (LUM 52), comme le font les personnages d'André Dhôtel, c'est le pouvoir que l'écrivain accorde à la poésie, mêlant sans cesse fiction et perspectives poétiques :

La poésie ne comporte pas d'action / elle est un art d'ordonner des paroles – le poète ne sait pas très bien ce qu'il dit mais il peut faire des trouvailles dont les autres se servent comme moyens de comprendre. / l'apport à la fois plus que modeste et glorieux puisque ses paroles hasardeuses peuvent mener à des découvertes.¹⁹⁹

L'écrivain fait donc des vagabonds, des chiffonniers et des poètes, une même famille : « Le poète pioche, et retourne des masses de terre : il en sort quelquefois un objet très petit.²⁰⁰ ». Travailleur et chercheur du banal, le poète ne prétend à rien d'éclatant, il espère une possible révélation de l'inconnu.

¹⁹⁹ Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, boîte 1/18.

²⁰⁰ *La Littérature et le hasard, op. cit.*, p. 130.

***Le chiffonnier de La Tribu Bécaille*²⁰¹ : « Tu n'es qu'un vagabond (...) Tu n'as jamais songé qu'à rêver aux étoiles et à ramasser des épaves » (LTB 293)**

Le cas du récit *La Tribu Bécaille* éclaire particulièrement la puissance poétique de la figure du chiffonnier. Comme un texte préparatoire à *Rimbaldiana* (paru en 1982), dernier grand texte d'André Dhôtel consacré à Rimbaud, *La Tribu Bécaille* (paru en 1963) est un récit qui a pour personnage central cette figure si particulière du chiffonnier, reflet du vagabond et de Rimbaud, à partir de laquelle les intrigues mais aussi les moindres détails du récit prennent un sens profond. Roger Bécaille est celui qui fouille le sol, en quête du moindre trésor que lui seul saura voir, à l'image du chiffonnier rimbaldien, celui qui « garde dans sa main et dans son cœur [les lambeaux de phrases mis au rebut par le poète ardennais] » (RIM 127). Textes critiques dhôtelien et poésie rimbaldienne semblent s'entremêler à l'univers romanesque de l'écrivain.

Les deux personnages principaux du récit, les cousins Louis et Victor Bécaille, âgés de vingt-quatre et trente ans, retournent vivre dans leur village d'enfance, Aigly, qu'ils ont quitté enfants. Ils font l'expérience d'une (re)découverte de leurs familles, des lieux (ruraux) dans lesquels ils ont vécu, mais aussi, et dans une perspective métalittéraire, d'une quête du lieu poétique : « Roger [Bécaille, leur grand-oncle et dernier grand représentant de leur famille] parlait, parlait (...) L'important ce n'était pas ce qu'il nous disait, mais de nous arrêter ici ou là, et de ne plus savoir presque où on était » (LTB 284) : à la manière d'un enchantement, mêlant le sens propre et le sens figuré, l'espace physique semble être associé au lieu de la parole et des mots.

Une figure essentielle de cette famille est incarnée par Roger Bécaille, l'unique ascendant encore en vie des deux cousins. C'est un personnage mystérieux et solitaire, dont Victor dit qu'« [il] a constitué un bric-à-brac que viennent de loin en loin visiter les gens (...) en peine d'antiquailles » (LTB 61). Faire le commerce de vieux objets ramassés ou achetés dans les rues, c'est bien le métier de chiffonnier, qui porte également toutes les marques de la réprobation sociale : « [N]aguère il a incendié une ferme et il a probablement assassiné son frère, qu'il l'ait ou non fait exprès » (LTB 59). Roger Bécaille « inspire par sa seule présence une méfiance invincible » (LTB 60), « on sait qu'il est là prêt à se dresser comme un épouvantail » (LTB 62). Cette dernière remarque évoque ostensiblement la figure presque allégorique de l'épouvantail

²⁰¹ *La Tribu Bécaille*, op. cit., 1963.

chez André Dhôtel, qui elle-même, nous l'avons vu, nous ramène à une représentation de Rimbaud.

Étant donné l'importance accordée par l'écrivain à « la mentalité du chiffonnier » (RIM 125), le personnage de Roger Bécaille prend spécifiquement, selon nous, une valeur heuristique. Il est celui qui sait voir ce que les autres ne peuvent voir : des rumeurs rapportent « qu'il étudie les étoiles pendant des heures, qu'il connaît toutes les plantes et s'est lié d'amitié avec des hérissons [et] qu'il a découvert un trésor » (LTB 61), c'est lui aussi qui permet aux deux cousins de voir ou de découvrir certains éléments, certains faits essentiels dans le récit.

Un bleu d'émail, un bleu vivant : de la poésie à la vie sous le regard du chiffonnier

À l'affirmation de Victor : « Ce qui nous intrigue c'est le bleu de certaines fleurs, un bleu d'émail » (LTB 103), Roger Bécaille répond : « Un bleu d'émail (...) mais c'est un bleu vivant », invitant les cousins à franchir un palier dans la perception sensible du monde environnant. Et le narrateur, Victor, aussitôt exprime sa surprise : « Qu'un chiffonnier, un assassin présumé, prononce de telles paroles, c'était à ne pas croire » (LTB 103), comme pour inviter le lecteur à lire le texte d'une manière strictement poétique, où chiffonnier et marginaux rejoignent les poètes. Nous pouvons aussi exprimer cette expérience sensible comme, une nouvelle fois chez André Dhôtel, le passage du sens figuré, abstrait, littéraire, au sens propre : le bleu d'émail est vivant, il ne s'agit donc plus uniquement de termes poétiques destinés au plaisir de la lecture, mais de signes qui doivent conduire sur le chemin d'une autre vision de la vie, une réalité révélée.

Dans le récit, la couleur bleu émail porte un sens particulier et exprime une forme de beauté indéfinie et insaisissable, un signe qui demeure toujours à saisir : Victor affirme que « tout se perd dans l'infini [dans le village d'Aigly] » (LTB 18) tandis qu'une passante dit que « le canal [d'Aigly] est comme de l'émail bleu, du vrai émail bleu » (LTB 15), ce à quoi Victor semble répondre dans son journal, comme un écho : « Ce canal tout bleu maintenant ! Il existe vraiment des couleurs dont on dirait bien qu'elles *n'existent pas* » (LTB 84). Le soulignement de ces derniers mots, « *n'existent pas* », donne à la phrase un sens inattendu, presque incompréhensible, qui contredit l'attente implicite du lecteur (découvrir une énigme) et le contraint à mettre en suspens

toute connaissance et compréhension du texte : ce qui semblait si évident devient en quelques mots une énigme définitivement insoluble.

La non-existence affirmée du bleu du canal renvoie le lecteur à un questionnement aussi bien de sa propre raison incapable de suivre clairement le raisonnement du narrateur, que de la proposition d'un dépassement de la simple vision littéraire de ces couleurs pour trouver un lieu où leur existence et leur non-existence ne seraient plus questionnées : une forme de lieu de *l'impossible* semble ici esquissée, peut-être révélée.

Roger Bécaïlle devient très vite non seulement un guide pour Louis et Victor, celui qui leur révèle les secrets de leur famille et leur permet de *voir* les lieux (la campagne) où ils vivent, mais il se révèle aussi un médium et un voyant : « Ç'a été le premier mot [que Roger] a dit : 'Seigneur...'. J'en demeure vivement surpris, parce que je pensais ce mot-là, à ce moment-là. Il a dit exactement : 'Seigneur' » (LTB 211).

Victor fait également l'expérience d'une vision extra-sensorielle grâce à son grand-oncle :

J'ai examiné pendant quelques instants la cruche et le pot à moutarde. (Roger a touché la cruche et le pot à moutarde.) Et je me suis assoupi... Il m'a semblé qu'un temps très long s'écoulait, mais comme à rebours. Je revenais en des temps antérieurs, que je ne pouvais pas situer. C'était aussi bien la veille que très loin dans l'enfance, ou plus loin que l'enfance. (LTB 310)

Le personnage du grand-oncle, chiffonnier et médium, intervient donc comme un intercesseur entre le monde visible et un monde invisible doué d'une sorte d'éternité, qui ne se livrerait qu'à ceux qui savent voir, et qui se tiennent en marge de la société. Comme l'affirme un personnage dans *Le Couvent des pinsons* : « Les gens instruits disent que les oiseaux c'est des imbéciles et ils n'y font pas attention. Mais les autres... » (LCD 58).

Le vagabond de Panaït Istrati

Si les figures du vagabond et du chiffonnier dhôteliers se tournent explicitement vers Rimbaud, elles se nourrissent aussi d'une autre influence notable, celle de l'écrivain roumain Panaït Istrati. André Dhôtel a donné une conférence sur celui-ci le 24 avril 1963 à Charleville²⁰². Le texte a disparu, mais nous en connaissons le titre : « Panaït Istrati et la révolte moderne »,

²⁰² *La Route inconnue*, n°18, septembre 2007, p. 26-27.

qui semble faire référence, de manière évasive, à l'essai d'André Dhôtel sur Rimbaud : *Rimbaud et la révolte moderne*. Le titre originel de cette conférence était peut-être encore plus clair : « La poésie de Panaït Istrati », mais il fut refusé par les organisateurs de la conférence, de crainte de provoquer un désintérêt du public attendu. À défaut du texte de la conférence, nous disposons du feuillet de présentation, dans lequel l'écrivain prévient d'emblée : « Comme Rimbaud [Panaït Istrati] a tenté d'écrire au-delà de toute littérature (...) il a exprimé sa révolte contre toutes les données actuelles de la vie et de la société²⁰² ». André Dhôtel tisse de manière explicite les liens d'une famille littéraire et poétique.

Un autre texte d'André Dhôtel sur Panaït Istrati, *Le Vagabond*²⁰³, écrit vingt ans plus tôt en 1940, montre son attachement au personnage du vagabond, et son importance dans la pensée dhotelienne, dans le droit fil de son essai sur Rimbaud : « Les récits de Panaït Istrati présentent une singulière défense de ce type d'humanité [que figure le vagabond] ».

Dans ce texte, l'écrivain décrit sa rencontre avec un vagabond, avant d'en analyser l'importance en poésie, en particulier son lien essentiel avec le Rimbaud voyant et marginal :

La tradition des poètes maudits a dégagé [l'image du vagabond] d'un faux romantisme pour l'imposer comme une réalité faite d'humour et de longue misère. Ce n'est plus, depuis longtemps, un acteur, mais un poète, parfois même le seul poète qui soit digne de créer, parce qu'il sait ce que d'autres ne peuvent savoir.

En 1940, André Dhôtel n'a fait paraître qu'un seul roman, *Campement*²⁰⁴, en 1930, qui relève davantage d'une forme poétique que d'une prose romanesque. Tout comme *Rimbaud et la révolte moderne* dont une première version est parue en 1933, ce texte sur Panaït Istrati peut être analysé comme un prélude à l'élaboration de l'univers romanesque et poétique d'André Dhôtel.

4. Le vagabond, artiste poète et mage : révolte et beauté

Dans *Le Vagabond*, en addition à la représentation du vagabond poète, l'écrivain note : « Georges Limbour prétendait que certains mendiants de Londres dessinaient sur les trottoirs des œuvres de génie ». Cette association du génie et du vagabond est un motif narratif et une

²⁰³ Marianne, 22 mai 1940, repris dans *La Route inconnue*, n°18, septembre 2007, p. 30-33.

²⁰⁴ *Campements*, op. cit.

image qu'André Dhôtel reprend des années après dans un roman, *Des trottoirs et des fleurs*,²⁰⁵ dont l'un des personnages principaux, Léopold, dessine des fleurs sur les trottoirs. S'ils ne sont pas des vagabonds au sens strict, pour autant « Léopold et [son ami] Cyrille se jugeaient très indignes » (DTE 118), cherchant à tout prix à s'écarter des normes sociales : « [T]u ne sais pas le mal qu'il faut se donner dans la société actuelle pour être paresseux » (DTE 160) dit l'un d'eux.

Lorsque, pour la première fois, Léopold réalise une fresque sur le mur de son lycée, ce n'est « rien d'autre qu'une tentative *pour voir* » (DTE 19). Le soulignement des deux derniers mots induit pour le lecteur une compréhension polysémique : c'est à la fois peindre « pour voir ce que ça donnerait », et peindre pour *voir* et faire apparaître ce qui n'est pas visible. Quel est le sens propre, quel est le sens figuré ? Resurgit donc le rôle du mage qu'André Dhôtel souligne dans la prose rimbaldienne avec un Rimbaud « mage ou ange²⁰⁶ ». Les dessins de Léopold sont « d'in vraisemblables fleurs de loin en loin, fragiles comme des paroles perdues » (DTE 101). *Voir* (ce que ça donne), *entendre* (des paroles perdues), sonnent comme des évocations du dérèglement des sens rimbaldien, pour mieux percevoir « ce que d'autres ne peuvent savoir²⁰⁷ », comme le note André Dhôtel au sujet du vagabond chez Panaït Istrati.

C'est cela que permettent les dessins de Léopold : « Dans [les] yeux [d'Irène, une enfant], il y avait toute la beauté qu'elle avait vue dans le dessin (...) Tout ce qui s'ouvre à l'infini au-delà d'un soleil peinturluré, vers un amour inaccessible » (DTE 232). L'art de Léopold produit un message qui s'inscrit doublement en-dehors des codes sociaux : par l'usage du support trivial qu'est le trottoir, et par l'accès à la vision de signes jusque-là invisibles - mais visibles pour une enfant -. Pour qui sait voir, ces signes sont l'expression d'une beauté capable de subvertir l'équilibre social existant. C'est peut-être aussi pour André Dhôtel, encore une fois, une manière de définir la poésie.

Cette expérience sensible (*voir* les peintures de Léopold) pourrait être résumée de deux manières. La première serait une approche analytique, comme le résume l'un des personnages : « [C]'est l'invisible qui est intéressant dans la peinture comme dans la vie » (DTE 241). La seconde relèverait plutôt du sensible à proprement parler, de l'émotion, pour faire apparaître l'ambivalence et la puissance de cette vision : « - Révoltant, murmura Pulchérie [une amie de

²⁰⁵ *Des trottoirs et des fleurs*, op. cit.

²⁰⁶ *Adieu, Une saison en enfer*, dans *Poésie*, op. cit., p. 203.

²⁰⁷ *Le Vagabond*.

Léopold et Cyrille]. - Jamais rien vu de plus beau, dit Irène » (DTE 322). Le narrateur insiste sur « les regards enfantins et éperdus [d'Irène] qui [expriment] la révolte en même temps que l'admiration », sur « l'idée insolente du soleil [dessiné] », et conclut :

La beauté n'était ni dans leurs yeux, ni dans l'image, ni dans l'idée du soleil, mais partout (...)
Oui c'était révoltant et inoubliable parce que *tout*, ce soir-là, était intensément lumineux et parfaitement désespéré. (DTE 323)

Dans ces propos sur l'art, l'amour et la beauté, associés à des expériences sensibles, phénoménologiques, qui pourraient être décrites comme des épiphanies, apparaît à nouveau l'association de la beauté et de la révolte, dans l'élan d'une rupture magnifique : le surgissement de la beauté est lié à son caractère insaisissable et inexprimable. Cela nous ramène aussi au titre de la conférence d'André Dhôtel, « Panaït Istrati et la révolte moderne », dont le titre original « La poésie de Panaït Istrati », permet de mieux souligner la réflexion d'André Dhôtel sur l'hybridité des genres littéraires.

Le texte de 1940 sur Panaït Istrati, *Le Vagabond*, met en exergue les pouvoirs de mage chez celui qui justement ne possède rien : « Le vagabond exigeait en premier lieu le droit de se tenir en dehors de l'ordre social et du travail, avec la conviction que cette exigence avait des conséquences merveilleuses. ». La marginalité est une condition pour découvrir et faire voir, ce que l'écrivain précise encore : « Le vagabond [a], mieux que d'autres, la possibilité [de contempler les choses], parce qu'il se comporte comme un étranger, comme un enfant dans un pays inconnu. », ou encore comme l'affirme le narrateur dans *Les premier Temps* :

Décidément les êtres qui sont relégués comme en dehors de la vie par quelque infirmité ou par d'autres circonstances, peuvent être la cause d'évènements peu ordinaires, sans doute en raison de cette indifférence totale du fond de laquelle ils perçoivent soudain des évènements inconnus. (LPT 167)

Se déprenre d'une dignité sociale liée aux règles et aux normes, c'est commencer à prendre le cheminement d'une autre vision : c'est rendre sa sensibilité disponible au surgissement de la beauté.

Cette idée d'une forme de relégation sociale qui serait associée à la capacité de *voir*, rappelle notamment David, le personnage du récit éponyme : « Il eût cette impression très enfantine de se trouver sur une planète étrangère. Des fleurs inconnues l'entouraient » (DAV 98). Nous

retrouvons la lecture de Rimbaud par André Dhôtel : comme le Génie du *Conte*²⁰⁸, le vagabond « [appartient] à jamais à ce dehors *tout à fait étranger* à nos idées ou sentiments » (RIM 140).

Le texte de 1940 sur Panaït Istrati crée d'ailleurs des effets d'écho, de miroir, avec certains récits d'André Dhôtel, par exemple avec le personnage de David :

Pendant des jours [le vagabond] économise sur sa pauvreté, pour acheter des livres, qui pour lui sont un trésor comme toute aubaine. (Le Vagabond)

Il lisait aussi en plein vent (...) des éditions de luxe qu'il achetait sans aucun discernement » (DAV 135).

Dans les deux textes, il est toujours question d'une curiosité et d'un savoir hors de toute règle d'apprentissage établie, institutionnalisée. C'est aussi, selon nous, un signe de la révolte de ces personnages qui, sans aucune déclaration d'engagement politique, ont pourtant un comportement qui traduit leur opposition au sens commun.

Beauté et pureté au cœur des plus simples : le vagabond Saint Benoît Joseph Labre

Une autre grande figure du vagabond est incarnée par Benoît Joseph Labre, auquel André Dhôtel a consacré une biographie²⁰⁹.

Benoit Joseph Labre tient autant du vagabond évoqué par André Dhôtel au sujet de Panaït Istrati, que du personnage de David, qui refuse toute réussite sociale : « Benoît ne voulait arriver à rien » (SBJ 15), « il ne manifestait aucune ambition » (SBJ 17). De manière plus générale, comme de nombreux personnages dhôteliens (par exemple Léopold et Cyrille dans *Des trottoirs et des fleurs*), non seulement « [Saint Benoît] n'était pas digne et il ne savait pas d'où venait son indignité » (SBJ 81), mais davantage encore, c'est un personnage qui ressent la nécessité de provoquer cette indignité : « Sur la tête il avait les débris d'un chapeau dont le seul usage était de le rendre ridicule » (SBJ 169).

²⁰⁸ *Conte, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 211.

²⁰⁹ *Saint Benoît Joseph Labre*, op. cit.

La décision de Benoît Joseph Labre de connaître une vie de grande pauvreté est exposée ainsi : « Il fut amené à dire qu'il répondait à un appel que personne ne pouvait récuser (...) un appel incontrôlable (comme le poète la poésie) » (SBJ 63). Le commentaire entre parenthèse, que rien ne justifie a priori dans le récit, semble faire entendre directement la voix d'André Dhôtel, qui crée un lien explicite entre la figure du poète et la figure du mendiant vagabond (qui peut avoir une révélation mystique).

Il est particulièrement frappant de retrouver une vision très proche de ces propos, dans ceux de Philippe Jaccottet, déjà cités, et que nous reprenons ici, pour mémoire :

Je ne sais trop quel crédit il faut accorder au récit de ces expériences [les rencontres de l'anthropologue Carlos Castaneda²¹⁰ avec un sorcier indien du Mexique]. Néanmoins, les affinités de certaines d'entre elles non seulement avec des mythes archaïques mais avec l'expérience poétique, sont évidentes (...) [la façon de l'anthropologue] d'ouvrir des perspectives neuves au regard, m'ont plus d'une fois fait penser à Dhôtel (...) ' Il n'y a rien à comprendre. Comprendre est seulement une très mince affaire, absolument insignifiante ' : ces mots de Don Juan, le sorcier, n'est-ce pas, littéralement, jusque dans le ton, du Dhôtel ?²¹¹

« [I]l ne songeait qu'à se retirer dans un désert (...) Vivre dans un désert, c'était vivre comme un mendiant » (SBJ 58) : débute alors pour Benoît Joseph Labre une vie de mendicité et de vagabondages où, en écho au récit *David*, il connaît un état de dénuement extrême semblable à une expérience rimbaldienne, une forme d'extase : « La vie la plus sauvage et la plus douce. Benoît retrouvait les jours de son enfance » (SBJ 73). Entre sauvagerie et enfance, il éprouve une marginalité qui apparaît comme la vraie et l'unique possibilité de vivre l'appel mystique qu'il ressent.

De texte en texte, nous avons donc pu relever les liens et les associations suivantes qui apparaissent et se répètent, créant les conditions d'un univers propre aux révélations poétiques :

- ne pas avoir d'ambition sociale et/ou être un enfant,
- être un mendiant ou un chiffonnier / être un poète / être un mage,
- *voir et faire voir* dans le dénuement, au risque de l'échec complet : « Ne se peut-il qu'au-delà du pire il n'y ait une nouvelle histoire et une beauté nouvelle ? » (SBJ 112)

²¹⁰ Probablement *Le Voyage à Ixtlan – Les leçons de don Juan*, Paris, Gallimard, 1974.

²¹¹ Notation de mars 1974, dans *La Semaïson, carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, NRF, p. 212.

Nous voyons apparaître un ensemble de thématiques fortement imbriquées qui convergent vers une expression de l'hybridité entre le récit et la poésie, où la vie est systématiquement liée à la poésie, comme un passage du sens figuré au sens propre, de l'écriture poétique aux témoignages de Rimbaud et Benoit Joseph Labre, figures bien réelles d'une expression poétique toujours à explorer. La pensée poétique chez André Dhôtel semble guidée par les derniers mots d'*Une saison en enfer* : « [I]l me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps²¹² ».

Ajoutons encore une autre caractéristique propre à la figure du vagabond, qui accroit le lien entre vie et poésie, et qui nous paraît essentielle dans la pensée d'André Dhôtel : c'est le déplacement physique, la marche, et plus précisément, la traversée, le passage. « On a tort de porter son attention à un parcours et à un but. Il n'y ni but, ni parcours, mais seulement le mouvement, le déplacement.²¹³ ». Le vagabond est une figure polysémique qui surgit dans les récits de l'écrivain comme l'expression d'un signe poétique.

C. « [T]u te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège²¹⁴ » : espace(s) et architecture rimbaldiens, vers une définition dhotélienne de la nullité

Dans *Rimbaldiana*, André Dhôtel insiste sur la démarche de Rimbaud pour « figurer ou simplement affirmer l'inconnu et l'inaccessible » (RIM 142), c'est-à-dire pour « faire entrer dans notre univers le sens d'un *espace différent* » (RIM 138), un espace et en même temps « une réalité qui se révèle tout à fait en-dehors de nous » (RIM 128). Connaître l'inaccessible tout en demeurant dans la vie réelle, saisir l'existence d'un autre monde au cœur même du monde connu, André Dhôtel résume cela ainsi : « [C]e que Rimbaud refusait, ce fut toujours de se situer » (RIM 144).

²¹² *Adieu, Une saison en enfer*, dans *Poésies*, op. cit., p. 204.

²¹³ Citation de *Rien*, paru dans *Orée* n°1, avril 1991, reprise dans *La Route inconnue*, n°18, septembre 2007, p.

13.

²¹⁴ *Jeunesse, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 237.

Deux manières d’appréhender « l’inconnu et l’inaccessible » peuvent être identifiées. La première porte sur tout ce qui relève de l’appréciation de l’espace, de « la forme inconcevable de l’espace » (RRM 185) : la construction d’une cité, la « [détermination] des plans et des perspectives, toute une architecture » (RRM 185). La seconde porte sur la recherche « d’une lumière inattendue » (RIM 126) à la manière d’un chiffonnier : « [Le chiffonnier] se demande si l’objet rare ne serait pas ce qu’on a brisé, parce que cela brille au-delà de toute forme usuelle » (RIM 126). En reprenant la métaphore du « clavecin des prés²¹⁵ », André Dhôtel revient sur l’importance du surgissement des images pour faire apparaître « une lumière indépendante (ou une musique !) venue d’ailleurs que de notre pensée » (RIM 128) : un espace différent mis en lumière et en mots pour voir autrement.

1. Géographie des lieux pauvres

a. Proportions et intervalles : une expérience sensible de l’espace

L’écrivain insiste sur la nécessité pour Rimbaud de faire apparaître des rapports nouveaux à l’espace, en déformant les intervalles entre les objets, en rendant étrange la perception de l’espace pour réussir à le rendre visible :

Rimbaud ne cherche rien d’autre que l’espace qu’il y a entre les choses (...) Dès qu’il a commencé de décrire, il agit aussi sur les formes, mais sans les transposer, les magnifier ni les idéaliser (...) cherchant avant toutes choses à grossir les intervalles, de façon à rendre sensibles des rapports nouveaux et à les constater (...) Dans l’allégorie de *l’Aube*, l’enfant qui poursuivait la lumière et se préoccupait d’abord de lever tous les voiles déclarait bientôt : « *Je l’ai entourée avec ses voiles amassés, et j’ai senti un peu son immense corps* ». (RRM 186)

Cette déformation de l’espace pour le rendre plus saisissable, presque palpable, c’est ce que nous retrouvons chez André Dhôtel, dans *Le Village pathétique* par exemple, premier roman paru après l’essai de 1933 sur Rimbaud, *L’Œuvre logique de Rimbaud*²¹⁶. Ce roman peut être considéré comme le premier où s’expriment les thématiques de l’univers poétique de l’écrivain.

²¹⁵ « [L]a main d’un maître anime le clavecin des prés », *Soir historique, Illuminations*, dans *Poésies*, *op. cit.*, p. 239.

²¹⁶ *Le Village pathétique* est écrit en 1941 et publié en 1943, *L’Œuvre logique de Rimbaud* est publié en 1933, et *Campements* en 1930 : « De 1930 à 1940, on m’a refusé tous mes manuscrits », André Dhôtel dans *L’École buissonnière*, *op. cit.*, p. 65.

Comme nous l'avons évoqué en introduction de ce mémoire, *Le Village pathétique* est le récit de la séparation d'Odile et Julien Bouleurs, qui décident de divorcer à la fin des vacances d'été, une fois achevé un voyage à vélo depuis la région parisienne jusque dans le nord de la France et en Belgique. Le roman se présente très vite comme la découverte d'un monde inconnu : partis d'Aulnay-sous-Bois, où vivent les Bouleurs, pour se rendre dans les Ardennes, les deux personnages font une halte dans le village de Vaucelles, qui ne doit être qu'une étape sur la route de Belgique. Mais le village devient la destination finale du couple : tout en se révélant le lieu d'une utopie (créer une société agricole), c'est aussi celui d'une suite d'épreuves pour le couple qui, à l'issue du roman, retrouve l'espoir d'une vie à deux. C'est aussi le récit du passage d'une vie citadine - Odile et Julien Bouleurs ont eu une enfance urbaine - à une vie campagnarde, où ils se retrouvent confrontés à un environnement qui leur est étranger, en particulier Julien, perdu dans « une campagne qu'il continuait à juger intolérable » (LVP 194), une « campagne [qui] l'ennuyait horriblement » (LVP 55).

Et la confrontation ville/campagne transforme très vite le voyage des Bouleurs en une véritable expérience sensible de l'espace. Cet univers rural inconnu se révèle notamment dans toute son étrangeté poétique, ainsi : « Un lièvre passa entre les éclats de lumière des sillons, et quelques ombelles desséchées accrochaient des fils de la Vierge » (LVP 265), comme un écho à la phrase liminaire de *Illuminations* : « Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.²¹⁷ ». Il n'est sûrement pas anodin qu'André Dhôtel cite régulièrement cette phrase dans ses textes sur Rimbaud, comme dans *Visions*, où il note que « c'est toujours l'intervalle qui révèle le chemin ou la direction (...) Toute vérité est dans le passage : 'Le lièvre fit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile d'araignée.'²¹⁸ », phrase dont nous retrouvons régulièrement des échos dans les récits de l'écrivain, par exemple : « [L]'ours semblait (...) faire une prière aux oiseaux et à la lumière²¹⁹ ». Toute la scène peut évoquer l'idée d'étrangeté saisissable et éphémère à la fois, à laquelle André Dhôtel attache une grande importance.

²¹⁷ *Après le déluge, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 207.

²¹⁸ « Visions », repris dans *Petite anthologie rimbaldienne, Cahier André Dhôtel n°7*, op. cit., p. 149.

²¹⁹ *Les Voyages fantastiques de Julien Grainebis*, [2003], Paris, Horay, 1957, p. 71.

Dans ses études sur Rimbaud, l'écrivain revient souvent sur la notion d'intervalle, ou comme il l'a écrit : « les intervalles incroyables entre les formes représentées » (RIM 138). L'impression d'étrangeté qui s'en dégage, permet de « faire entrer dans notre univers le sens d'un *espace différent* et d'un éclairage inédit soudain révélés, dès lors qu'on abandonne l'ordre architectural fonctionnel refermé sur l'habitat » (RIM 138). Nous retrouvons souvent ce motif dans les récits dhôteliens : « Les averses flottaient dans des zones confondues où des buissons reparaissaient à de courts intervalles » (LVP 69), « [a]u bout de la prairie, il y avait un pylône et au-delà dix autres pylônes diminuant au lointain de la plaine » (LND 140), ou encore « [l]es intervalles d'immobilité semblaient s'allonger de plus en plus, mais toutes les fois que le vent reprenait, c'était avec une force accrue qui secouait violemment les haies²²⁰ ». Très proche de la lecture qu'il fait de Rimbaud, André Dhôtel reprend souvent l'évocation d'une expérience des intervalles et du passage qui peut leur être associé, pour exprimer d'une manière sensible ce qui n'est pas accessible.

b. Des intervalles aux impossibles perspectives physiques

André Dhôtel relève chez Rimbaud l'expression d'une perception problématique de l'espace, du fait de perspectives physiques impossible à saisir :

Le haut quartier a des parties inexplicables (...) quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole ? Pour l'étranger de notre temps la reconnaissance est impossible. (...) Là encore les maisons ne se suivent pas ; le faubourg se perd bizarrement dans la campagne.²²¹

Il souligne en particulier que Rimbaud cherche à « [rompre] la continuité de la perception grâce à quelques hiatus infranchissables (...) [Le poète] escompte (...) une révolution psychologique accompagnant la révolution architecturale » (RRM 187).

Nous retrouvons la même idée dans les premières pages du *Village pathétique*, où l'évocation de la situation géographique des lieux est aussi l'évocation d'une rupture dans la perception de l'espace : « Ce domaine, étroit dans ses plans multiples, mêlait le secret à la clarté. Il exprimait une gravité riante, et très peu de la candeur avec laquelle ceux qui habitent toujours les villes

²²⁰ *Idylle au chesne-Populeux* dans *Idylles*, op. cit., p. 30.

²²¹ *Villes II, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 223- 224, partiellement cité par André Dhôtel dans *Rimbaud et la révolte moderne*, op. cit., p. 187.

interprètent la campagne » (LVP 50). Puis sont évoqués de manière répétée des lieux presque indiscernables, comme s'il fallait contraindre le lecteur à une forme d'aveuglement :

[La maison que le couple loue à Vaucelles] édiflée en dépit des accidents de terrain avait une disposition telle qu'il était impossible d'apprécier exactement les rapports des niveaux et l'orientation des différents lieux. (LVP 53)

Il n'y avait qu'une plaine et qu'une série de mamelons, mais la multiplicité des versants orientés selon des plans divers désaxait aussi bien les lignes horizontales que celles qui montaient. L'ensemble réalisait avec une cohérence magnifique je ne sais quelle construction oscillante où s'établissaient avec rigueur les aiguillages de la route. (LVP 77)

Il semblait qu'on parcourût une contrée nouvelle, car des perspectives insoupçonnées se découvraient. (...) Ces collines constituaient une multiplicité de lieux étranges. (LVP 94)

L'étrangeté des lieux devient un motif à part entière, au point de faire apparaître un autre pays, aisé à découvrir et pourtant riche en nouveaux paysages, comme un rêve éveillé : « C'était une géographie déconcertante qui livrait tous ses angles aux regards, mais, si on y marchait, les figures des champs se renversaient, construisant à chaque dénivellation des perspectives étrangement nouvelles » (LVP 163).

Nous pourrions faire une longue liste de citations où André Dhôtel évoque un espace insaisissable, à la limite du fantastique, et qui appelle une curiosité infinie, comme autant d'échos à la poésie de Rimbaud. Nous avons par exemple pour Rimbaud : « Sur quelques points des passerelles de cuivres, j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville !²²² », et pour André Dhôtel : « Les bâtiments masquaient vers le sud la campagne dont on percevait uniquement la profondeur, mesurée par les trompes des bateaux sur un canal éloigné » (LVP 78). De même, l'écrivain insiste, chez Rimbaud, sur l'importance de « la nature [qui] se mêle à la ville avec les flots de ses mers » (RRM 66), citant alors : « [d]es fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. (...) Sur les passerelles de l'abîme, et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts²²³ ». Et nous trouvons dans le récit *Le Village pathétique* : « On arriva au canal (...) au moment où une péniche descendait au fond d'une allée céleste. (...) Une âpre colline chargée de ses arbres eut la structure féerique d'un croiseur surgi de la mer » (LVP 125),

²²² *Ibid.*

²²³ *Villes II, Illuminations, dans Poésies, op. cit., p. 224.*

ou bien : « La chaussée éclairée par les becs de gaz ressemblait à de l'eau pure où les pieds s'enfonçaient » (LVP 82).

Très souvent, l'expérience de l'espace est une expérience de la profondeur. L'écrivain a explicité sa pensée sur ce sujet :

Je repris enfin mes achillées que je croyais d'un blanc sale, et je pus percevoir, comme si c'était l'audacieux travail d'un peintre, la profondeur d'une lumière révélée par un très subtil éloignement. (...) J'étais reconnaissant à Rimbaud d'avoir écrit : « on joue aux cartes au fond de l'étang » (...) La différence ne vient pas de la disposition des pétales ou des tubes floraux. Une fois encore c'est dans la profondeur. (...) On doit constater que Rimbaud s'est fortement préoccupé de la question [des intervalles]. (TM 55-62)

À la notion d'intervalles, André Dhôtel relie explicitement la notion de la profondeur, au cœur de sa lecture de Rimbaud. Ici encore, nous pouvons souligner le lien entre récit et poésie, tel qu'il nous semble qu'il existe dans la pensée dhôtelienne : « La poésie n'est pas située dans tel ou tel décor privilégié, mais dans l'étrangeté des perspectives souvent contradictoires²²⁴ ». C'est toujours l'espoir de saisir l'insaisissable à partir du sensible et de l'étrange qui surgit dans la traversée d'espaces physiques par les personnages d'André Dhôtel.

Les thèmes de la profondeur, des dimensions, et des intervalles, sont donc des thèmes que nous identifions clairement chez André Dhôtel à partir de Rimbaud, thèmes souvent interchangeable, et avec lesquels l'écrivain élabore son écriture narrative et fictionnelle. Ainsi, dans *Les Rues dans l'aurore*, nous trouvons la notion de profondeur : « Il y a un clocher loin, loin dans les arbres » (LRD 30), « [Georges Leban] aperçut la plaine développée dans le lointain de la porte » (LRD 27), ou encore « [une animation assez grande] se perdait dans les vastes proportions du quartier » (LRD 66) qui ne peut que nous évoquer : « Le haut quartier a des parties inexplicables²²⁵ ». Nous trouvons aussi la notion de dimensions de l'espace : « le village avait des dimensions si restreintes qu'ils arrivaient bientôt à la limite des champs » (LRD 130), et bien sûr la notion d'intervalles : « [Georges Leban] s'ingénia à marcher juste tous les cinq pas sur les rainures qui séparaient les dalles » (LRD 12), ou encore : « Le vent semblait distendre

²²⁴ Entretiens en préface au roman *Nulle part*, [1956], Rombaldi, « Bibliothèque du temps présent », 1979, p. 14.

²²⁵ *Villes II, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 223.

démessurément les intervalles [des arbres et des taillis] » (LRD 20). Remarquons que l'écrivain recourt fréquemment à des adverbes de temps qui rendent la découverte de l'espace plus sensible en la rendant plus saisissante, plus surprenante, en faisant surgir aussi une vie sauvage totalement indépendante de la vie humaine : « [Georges Leban] fut surpris de se trouver brusquement devant la plaine. (...) c'étaient *tout d'un coup* des terrains semés de buissons » (LRD 16) (nous soulignons).

À la description des perspectives physiques est lié le thème de l'ouverture de l'espace, de sa déformation : « Et comment [décrire] encore les ombres et les profondeurs (...) certains endroits resserrés paraissent contenir plus d'espace que d'autres assez largement développés » (LRD 234), et le thème des visions, des lumières, qui se rattachent à cette ouverture : « Un matin il vit une mince lueur dans la rainure qui séparaient deux pavés » (LRD 71), « [l]es frondaisons d'en haut découvraient des triangles d'azur, comme des scintillements²²⁶ », ou « [l]es eaux qui étaient encore hautes filtraient au bas de la digue par une fissure minime²²⁷ ».

L'ensemble de ces thèmes, qui sont autant d'expressions d'une ouverture, d'un élargissement de l'espace physique immédiatement visible, André Dhôtel semble les résumer dans une lettre adressée à Jean Grosjean, après la lecture par ce dernier de *Rimbaldiana* : « [J]'espère toujours ce qui se présentera d'indicible dans les intervalles et qui *existe* dans le monde (et plus loin) et qui plutôt est la seule vraie *existence*, non littéraire non fonctionnelle²²⁸ ». Nous retrouvons des propos similaires dans certains entretiens d'André Dhôtel : « Quand on parle de fissures, de prolongements, ce n'est pas entre les objets, c'est l'espace lui-même qui est fissure » (TM 253), ou, comme une suite d'échos sans cesse renouvelés, dans un récit : « Si à un moment donné une rupture se produit quelque part c'est qu'en certaine occasion l'univers entiers se divise » (LTR 116).

Comme le recours à la figure du chiffonnier ou du vagabond, c'est toujours une perspective heuristique qui guide André Dhôtel dans son recours aux thématiques spatiales évoquées : percevoir autrement l'espace physique pour *voir*.

²²⁶ *La Sorcière* dans *Idylles*, *op. cit.*, p. 214.

²²⁷ *La Maîtrise des va-nu-pieds* dans *Idylles*, *op. cit.*, p. 132.

²²⁸ Lettre à Jean Grosjean, 7 mai 1982, reprise dans *La Route inconnue*, n°15, décembre 2006, p.34.

Il s'agit toujours de faire apparaître la possibilité de voir *à travers*, d'*entrevoir*, ce qui ne serait pas saisissable sans le recours à une transformation de l'espace physique, et une expression de cette transformation. En effet, nous avons pu constater à quel point c'est, simultanément, la poésie de Rimbaud, son témoignage et l'expression de son témoignage, qui ont passionné André Dhôtel. De la même façon, nous retrouvons chez lui l'expression de l'espoir d'une « *existence non littéraire non fonctionnelle*²²⁹ », c'est-à-dire qui serait située en-dehors de toute littérature.

Il nous semble important de souligner combien un désir de vie en-dehors des mots accompagne André Dhôtel dans l'élaboration de son œuvre, comme peut-être l'expriment aussi les dispositifs sémantiques concernant le sens propre et le sens figuré auxquels il recourt dans ses fictions : la réalité, le plus grand espace de réalité existerait précisément dans ce « jeu » entre le propre et le figuré, à l'image de Rimbaud, pour lequel il relève notamment qu'« [il] a voulu témoigner » (RRM 174). C'est peut-être également ce que viennent souligner ces propos de Philippe Jaccottet : « J'ai beaucoup aimé l'œuvre de Dhôtel, et l'homme au moins autant que l'œuvre. Cela n'est pas si fréquent.²³⁰ », comme si André Dhôtel avait su, aux yeux de Philippe Jaccottet, opérer la fusion de ses écrits avec sa propre vie.

c. De l'inexprimable rimbaldien à la nullité dhôtelienne

Poursuivons sur ce chemin tracé par André Dhôtel, et qui nous paraît mener le lecteur vers des impressions éblouissantes, peut-être des éblouissements qui pourraient faire figure d'épiphanies. Au désir de saisir « l'inexprimable²³¹ » rimbaldien, s'adjoint la question du désordre - apparent - du lieu physique, dès lors indescriptible : le lieu où l'on se perd²³² (inextricable) est précisément le lieu de l'inexprimable, où les règles apprises et la raison sont temporairement mises de côté, c'est le lieu où il est possible de *voir*, pour apprendre à être sensible à ce qui est en-dehors de nous.

²²⁹ Lettre à Jean Grosjean, 7 mai 1982, reprise dans *La Route inconnue*, n°15, décembre 2006, p. 34.

²³⁰ Note de l'auteur, dans *Avec André Dhôtel*, Fata Morgana, 2008, p. 107.

²³¹ *Alchimie du verbe, Délires II, Une saison en enfer*, dans *Poésies, op. cit.*, p. 192.

²³² Nous renvoyons ici aux travaux de Marie-Hélène Boblet sur l'égarément des personnages d'André Dhôtel. Voir bibliographie.

Nous trouvons ce thème de l'inextricable, par exemple, dans *Le Village pathétique* : « L'autre place, située au milieu d'un fouillis de maisons » (LVP 35), « [d]ans des zones imprécises d'ivraie se mêlaient des fleurs sauvages » (LVP 63), ou encore : « Ils traversèrent une clairière confusément emplies de genêts à balais²³³ » (LVP 276). Notons que le désordre n'induit ni irréalité ni rêve, mais existe au contraire dans des lieux plutôt simples, en marge de l'ordre urbain, où les plantes sont toujours nommées et connues, comme pour assurer au contraire la réalité du désordre.

D'autres récits d'André Dhôtel pourraient être longuement cités pour souligner le thème des lieux où semble régner la confusion. Retenons en particulier deux des derniers romans de l'écrivain, *Vaux étranges*²³⁴, et *Lorsque tu reviendras*²³⁵, publiés en 1986, quarante-cinq ans après *Le Village pathétique*. À partir du même thème, ils conduisent à mettre en perspective un autre thème, beaucoup plus large, celui de la « nullité », et qui apparaît comme un thème strictement dhôtelien : nullité physique et géographique (du désert, de la mer), nullité intellectuelle, nullité de la personne.

Ces deux romans nous paraissent également proposer une forme de synthèse de nombreuses thématiques rimbaldiennes vues avec le regard et l'imaginaire d'André Dhôtel. Ils nous permettront de mieux faire apparaître ce qui nous semble constituer les grandes chaînes sémantiques utilisées, déclinées, et développées par l'écrivain à partir - notamment - de sa lecture de l'œuvre de Rimbaud.

Nullité du lieu et éblouissements

Lorsque tu reviendras conte l'histoire amoureuse d'Antonis et Angelikis, deux jeunes gens qui vivent dans le sud de la Grèce. Antonis, qui se définit par un refus de toute assignation et de toute rêverie : « Je ne veux rien. Je ne veux rien vouloir. Je déteste les idées et n'importe quel idéal » (LTR 28), se heurte un jour à la vision de la mer qui le séduit au point qu'il ressent « une véritable possession » (LTR 63) : « [J]e ne suis pas un poète ni un rêveur et quand même me voilà devenu esclave de ce lieu » (LTR 68). De quoi la vision de cette mer est-elle chargée pour Antonis ?

²³³ *Ibid.*, p. 276.

²³⁴ *Vaux étranges*, Paris, Gallimard, NRF, 1986.

²³⁵ *Lorsque tu reviendras*, Paris, Phébus, 1986.

Elle apparaît comme le lieu nu, sans rien, par excellence, mais c'est justement cette absence apparente de tout signe qui lui permet de concentrer tous les rêves possibles, mettant en valeur ce qui pour André Dhôtel est synonyme de *nullité* : C'est « une mer immobile et nulle aussi bien que vivante et finalement hallucinante » (LTR 71), il s'agit « [d']une pure absence, de la nullité même d'un spectacle [impossible] à partager avec Angeliki puisque [c'est] un égarement unique et impossible à communiquer » (LTR 106).

Il nous semble que surgissent ici des échos du dérèglement des sens rimbaldien, auquel il faut lier l'idée d'égarement et d'éblouissement. Cette « mer aussi désolante qu'éblouissante » (LTR 106), où « ce qui attirait Antonis n'était rien d'autre que le vide et l'absence » (LTR 118), est « une profonde nullité mais qui semblait avoir une profondeur, comme si la nullité c'était la profondeur même d'autant plus vraie qu'innommable » (LTR 170). Cette définition, qui nous apparaît comme une déclaration réjouissante porteuse d'un espoir infini d'un possible poétique toujours à découvrir, pourrait, plus que dans les autres récits de l'écrivain, confiner à une forme d'abstraction. Nous pouvons en tout cas voir ici l'importance du lien littéraire et phénoménologique entre profondeur et nullité, deux aspects d'une géographie qui demeurerait inexprimable : il s'agit d'« un univers sans cesse remanié et multiplié en son apparente monotonie jusqu'à retourner toute profondeur » (LTR 89), ou encore : « [C]ette mer (...) c'était proprement l'inaccessible beauté » (LTR 91), qui provoque « la sensation d'une ouverture sur l'inexplicable » (LTR 79).

Ce qui est d'abord ressenti par Antonis comme un « émerveillement déraisonnable » (LTR 112), se mue rapidement en une nécessité : le besoin de trouver « une justification à son dérèglement » (LTR 160), et cela vaut pour quiconque « ne se contentait pas de vivre machinalement mais cherchait à connaître ce qui échappait d'ordinaire aux sens et à l'esprit » (LTR 112). N'est-ce pas aussi le désir d'André Dhôtel, de ne jamais se perdre dans un rêve ou une divagation (qui seraient un renfermement de l'être sur lui-même), mais d'assurer au contraire une perception de la réalité pour parvenir à une vie possible, concrète, en lien avec ce qui n'est pas nous, qui vient d'ailleurs, la nature, la beauté, ou simplement un faubourg et ses habitants : avec ce qui peut constituer un lien et un passage entre l'être et une altérité toujours à définir. Ce qui intéresse Antonis, « ce n'était pas un accord mais plutôt quelque divergence qui l'aurait bouleversé tant soit peu » (LTR 120), ou pour le dire autrement : « Il ne s'agissait pas d'un vide où s'ébahir et s'anéantir, mais de provoquer une fissure essentielle dans sa vie (...) qui lui ouvrirait le domaine d'un grand rêve dont il éprouvait la proximité » (LTR 123). S'il est

question de rêve, c'est un rêve éveillé, au cœur de la vie, un rêve à la proximité presque physique.

Dans ce récit, à l'image de nombreux autres qui le précèdent, nous constatons combien l'écrivain, par l'évocation récurrente de la profondeur dans l'espace physique, crée des liens avec les notions de rêve (« le domaine d'un grand rêve dont il éprouvait la proximité »), mais un rêve entendu comme lieu de la beauté et de l'inexprimable, non comme une production onirique qui déconnecterait le personnage de la réalité. Et le récit se déroule comme si la profondeur, et tout ce qui lui est désormais attaché : la nullité et la possibilité d'accès à une connaissance de la beauté, investissait la relation amoureuse d'Antonis et Angelikis : « [Antonis] exigeait de revoir [Angeliki] pourvue de tout le charme de l'absence et c'était simplement absurde » (LTR 164). Et, pour revenir au motif du lieu inextricable où règne la plus grande confusion, le plus grand désordre, le narrateur constate que « [c]e qui faisait leur amour et leur gloire c'était la profusion discordante de tous les végétaux sur le sol misérable où ils étaient eux-mêmes plantés sans raison » (LTR 177), à tel point qu'« ils ne se distinguèrent plus du désordre de la lande » (LTR 178).

À l'entremêlement de la nullité d'un lieu qui allie pauvreté et désordre des végétaux, vide et absence face à une mer nue et immobile, tout autant que profondeur impossible à situer, font échos les personnages eux-mêmes, mis au même plan que ce qui anime la spatialité du lieu : ses intervalles et ses discordances, comme si un dérèglement (amoureux) de leur sens les conduisait à se confondre, à épouser en quelque sorte, le lieu, sa conformation et sa composition. Ce serait peut-être l'ultime proposition ou espoir dhôtelien : se confondre avec l'espace qui serait la source de toutes les révélations.

d. Le lieu physique : source d'une révélation et d'une clairvoyance (une lecture de Saint John Perse)

Nous pouvons peut-être enrichir la lecture de *Lorsque tu reviendras* (cela pourrait s'appliquer à d'autres récits de l'écrivain) en reprenant une lettre adressée par André Dhôtel à Roger Munier²³⁶, qu'il lui écrit au sujet d'un livre de ce dernier, *Le Seul*²³⁷ :

C'est enchanteur et émouvant d'éprouver presque à chaque page le mystère de l'apparition dans la disparition et de la présence liée à l'absence. Comme pour Platon, l'idée difficile est bien celle de limite, et là encore on aime suivre ce jeu du fini et de l'infini. (...) Je suis assez incorrigible à propos de ces questions (...) pour ma part embarrassé surtout par ce qui est extérieur et hasardeux. (...) Et je songe toujours plutôt à l'aventure de la personne ignorante et malhabile, mais avide d'une clairvoyance (d'une vue entre les ombres) plutôt que d'une affaire résolue et révolue.

Dans cette lettre, l'écrivain évoque d'abord les notions d'absence et de présence, puis de connaissance du fini et de l'infini, pour ensuite souligner l'importance qu'il accorde à l'ignorance (qui est une expression de la nullité) et à la clairvoyance. Présence et absence, expérience du hasard et de l'extériorité, révélation passagère faite à un ignorant : ce sont quelques-uns des grands thèmes dhôtelien que nous trouvons dans *Lorsque tu reviendras*.

Prenons deux autres textes²³⁸ d'André Dhôtel : le premier texte est un projet de conférence sur la poésie et sur Saint-John Perse en particulier (conférences évoquées dans une lettre à Henri Thomas, datée du 7 mai 1955), le second est constitué de notes sur Saint-John Perse. Un dialogue semble s'engager entre ces textes et le récit *Lorsque tu reviendras*, du fait de l'importance de l'abstraction des visions et des impressions des personnages, bien plus que dans le reste de l'œuvre romanesque. Pour autant, ces trois textes s'inscrivent dans la droite ligne de la définition de la poésie suivant André Dhôtel : elle a un pouvoir de révélation, et l'usage de l'abstraction, y compris de l'obscurité, est nécessaire pour permettre d'appréhender l'importance et la profondeur du monde dans lequel nous vivons.

²³⁶ Lettre du 29 décembre 1970, Bibliothèque Jacques Doucet.

²³⁷ *Le Seul*, [Tchou, 1970], Paris, Deyrolle Éditeur, 1993. Citons les premières phrases : "J'interroge le visible. Je cherche dans le visible une dimension perdue (...) Dans un univers mécanique, l'homme a laissé échapper le sens de la vie. Quelle est cette dimension perdue ? (...) Que révèle la mer à celui qui s'y plonge ? », p. 13.

²³⁸ Il s'agit de notes manuscrites non datées qui appartiennent au fonds André Dhôtel, aux Archives des Ardennes : le premier texte est un ensemble de vingt-neuf feuillets avec pour titre : « Dans l'œuvre de Saint-John Perse » (boîte 1/18), le second texte est un ensemble de sept feuillets avec pour titre : « Notes sur Saint John Perse et Léon Paul Fargue » (boîte 9/2).

Dans le premier texte, André Dhôtel évoque le rôle de la poésie, qui ne pourrait être source de révélation qu'en demeurant (en partie) insaisissable :

[M]ême les auteurs épris de clarté (Supervielle) aiment à jeter un voile [et à user de] termes ambigus. Les poètes populaires (Prévert, Cocteau) ont été d'abord de mystérieux rhéteurs. Il semble qu'en venant en pleine clarté (gardant tout juste un léger voile) ils ont abandonné quelque chose d'essentiel, à quoi nous tenions beaucoup et que nous ne pouvons définir. (...) Que signifie cette poésie difficile ?

Et il précise encore sa pensée, où c'est toujours l'extériorité qui est source de révélation, une révélation qui ne peut se faire qu'entre lumière et obscurité :

Les chemins de la nature exigent une connaissance et une vertu singulières. Les poètes obscurs ne cherchent rien d'autre qu'à retrouver et à nous enseigner de tels chemins à la mesure de nos pas et pourtant plus vastes que l'univers. Ils nous montrent quel grand conflit nous devons surmonter avant d'y parvenir. (...) Ce qui nous est nécessaire c'est de faire entrer en nous les forces mêmes de la nature (...) La poésie ne fait qu'indiquer un chemin qui conduit à de nouvelles fortunes.

Dans le second texte, qui est consacré à Saint-John Perse (et Paul Claudel), l'écrivain évoque le rôle heuristique de la mer, qui semble venir s'inscrire comme un sous-texte du récit dhôtelien. Il est également toujours question d'évoquer la présence de signes à voir et à décrypter :

[L]a mer révèle le sens d'un langage / se confond avec un langage qui procède par généralisations / s'éloigne de tout ce qui est perceptible et se fond dans un ordre supérieur / la mer saisissable au jeu des plus beaux actes de l'esprit.

Puis il cite Saint-John Perse, dont la poésie vient, selon nous, confirmer et souligner la pensée et l'écriture poétiques d'André Dhôtel, en particulier dans *Lorsque tu reviendras* :

[L]a Mer plus haute et plus lointaine... inallusive et pure de tout chiffre, la tendre page lumineuse contre la nuit sans tain des choses / « Mer saisissable au feu des plus beaux actes de l'esprit.²³⁹ » / se perdre en une abstraction dont les termes ne soient pas définis mais exprimés sous forme de rite / substitués au rite / à la rencontre d'une étendue ou d'un espace sans objets et sans personnes.

²³⁹ Saint-John Perse, *Amers*, Invocation.

L'intertextualité entre la poésie de Saint-John Perse et le récit d'André Dhôtel permet de faire apparaître une nouvelle fois la construction de la démarche dhôtelienne, qui semble toujours se tourner vers une pensée, une expression poétiques.

2. La nullité suivant Dhôtel

a. « Nous sommes (...) bêtes comme des fleurs²⁴⁰ » : De la pauvreté géographique à la nullité dhôtelienne

Vaux étranges, en reprenant le thème de la nullité déjà évoqué, pourrait apparaître comme une transposition romanesque et poétique des propos d'André Dhôtel à Roger Munier : « [J]e songe toujours (...) à l'aventure de la personne ignorante et malhabile, mais avide d'une clairvoyance (d'une vue entre les ombres) plutôt que d'une affaire résolue et révolue.²⁴¹ ». Le récit conte l'histoire de Désiré Belcant, un homme dont le rapport au langage et la perception de l'univers provoquent malentendus, moqueries, passions et jalousies, au point d'aboutir à une mise au ban (de sa ville) du personnage. C'est dans l'amour porté à une femme que, marginalisé, il parvient à trouver une forme d'épanouissement.

Désiré Belcant ne paraît pas seulement être une figure rimbaldienne dans l'univers dhôtelien, mais, plus encore, comme le personnage principal de *David*, il pourrait apparaître comme une allégorie de l'œuvre de Rimbaud lue par André Dhôtel.

Le roman concentre les thèmes de la profondeur et de la nullité, développés autant à partir de données physiques (les espaces géographiques) que du personnage Désiré Belcant.

La profondeur, nous l'avons vu, inclut la question des intervalles et de la discordance des proportions. Ce sont des éléments spatiaux auxquels, dès le début du récit, le personnage est très sensible : « Ce qui étonnait Désiré (...) c'était la distance entre lui, les pâquerettes, les thym, ce chardon là-bas et ces orties lointaines » (VE 21), « [les] espaces entre lui et les détails qu'il voyait devenaient de drôles d'étendues, des intervalles impénétrables que les regards aimaient à parcourir » (VE 22). Très vite, le narrateur fait apparaître un lien entre la profondeur de l'espace, les discordances associées, et la « nullité intellectuelle » du personnage : « Et Désiré qui

²⁴⁰ *Le Club des cancre*, [Mercure de France, 1949], Paris, La Table Ronde, p. 41.

²⁴¹ Lettre du 29 décembre 1970 adressée à Roger Munier, Bibliothèque Jacques Doucet.

ne bougeait pas voyait chaque fois un éclairage inédit [dans les espaces entre lui et les intervalles impénétrables]. (...) Est-ce ainsi qu'il faut se figurer l'abrutissement du jeune Désiré ? » (VE 22). La relation entre espaces géographiques, physiques, et « l'espace » mental du personnage se noue presque aussitôt à partir du langage : « Mais pour un imbécile [comme Désiré Belcant] de même que les pâquerettes apparaissent comme du corail et les thymes en confettis, les mots ont leurs façons de rayonner en-dehors de la moindre signification » (VE 22). Une nouvelle fois, nous sommes tentés de voir, derrière ces mots qui rayonnent « en-dehors de la moindre signification », le sens ultime de la poésie, qui serait dans un équilibre précaire entre l'ignorance et l'insaisissable.

Désiré, renvoyé à une certaine débilité, se met à apprendre par cœur les pages d'un dictionnaire : « [II] attrapait des noms qui au lieu de paraître convenir avaient un air tout bizarre comme des sortes d'échos nés au hasard (...) [II] suivait cette méthode pour se perdre à jamais au fond de sa sottise » (VE 23). Le personnage pourrait être une expression romanesque de ces propos d'André Dhôtel au sujet de Rimbaud :

Il désire une pensée dégagée du langage, et des habitudes actuelles (...) il s'agira bientôt pour lui de rechercher un aspect nouveau du langage et des faits, de voir autrement et dans la totalité de sa contradiction la nature avec son âme et son corps, avec sa pensée qui désire une éternelle pureté. (RRM 44)

Nous pourrions également attribuer au personnage cette affirmation de Rimbaud : « Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé...²⁴² », où le hasard et le désir de provoquer d'impossibles coïncidences deviennent des sources créatrices.

De même le narrateur caractérise ainsi Désiré Belcant : « [I] se présentait en toute occasion comme un véritable phénomène d'ignorance et on pourrait dire d'insensibilité à tout ce qui peut prendre un sens » (VE 18), comme un nouvel écho de Rimbaud dans l'univers d'André Dhôtel qui voit en lui : « [U]n homme si obscur que sa vie n'avait aucune signification. Et cependant [le silence de Rimbaud après ses dix-neuf ans] au fond duquel *on ne pourra jamais rien trouver*, demeure inoubliable, en s'imposant par cette force d'inertie et d'ignorance qui déroutent la pensée traditionnelle » (RRM 165). Ignorance autant qu'insensibilité « à tout ce qui peut prendre un sens », détournent le personnage des conventions sociales, et lui permettent

²⁴² *Vies II, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 215.

d'accueillir et de *voir* ces signes invisibles qui sont toujours à identifier et à traduire : d'autres sensations, d'autres perceptions du monde ou d'un monde invisible et présent dans notre monde.

b. Un autre langage avec *L'Enfant qui disait n'importe quoi* : en chemin vers l'inexprimable et l'étrangeté

Le recours à un langage défaillant, ou une relation au langage en-dehors de toute règle, inscrit Désiré Belcant dans une longue lignée de personnages dhôteliens, souvent secondaires mais régulièrement présents.

Dans *Je ne suis pas d'ici*²⁴³, le personnage d'Olga est une « simple d'esprit (...) [qui] retenait tout ce que [lui disait son grand-oncle sur le nom et l'utilisation des plantes], si bien qu'on l'avait consacrée guérisseuse » (JNS 72), dans *Les Mystères de Charlieu-sur-Bar*²⁴⁴, « tout le monde mentait (...) pour rien, comme la pluie et le soleil » (LMC 29), ou encore : « L'éminent botaniste se trouva assez déconcerté. La conversation ne suivait pas le cheminement de l'habituelle dichotomie. (...) Ainsi s'engagent les relations et s'annoncent les confidences, par des paroles échangées à tort et à travers » (LRI 136).

Un usage du langage sous une forme non normée, aléatoire pourquoi pas, à peu près incompréhensible pour les autres, est fréquent dans les récits d'André Dhôtel. Mots et phrases ne respectent pas des règles connues, et pourtant « [i]l faut parler pour savoir » (LRI 160) : un langage qui ne serait pas institué, sociabilisé, se constitue ainsi comme un lieu poétique pour l'écrivain, à condition que ce langage se situe en-dehors de tout usage courant. N'est-ce pas aussi la définition d'une langue littéraire, et plus encore d'une langue poétique ?

Pour éclairer encore le personnage de Désiré Belcant, nous pouvons nous tourner vers celui d'Alexis, qui apparaît comme son double dans *L'Enfant qui disait n'importe quoi*²⁴⁵, un récit écrit pour un jeune public, vingt ans avant *Vaux étranges*. De même qu'Alexis fait suivre toutes sortes d'affirmations de « cette exclamation insolite : Hodeïdah » (LEQ 14) ou « Raulois, Valmarie, Hodeïdah ! » (LEQ 109), Désiré Belcant présente la même sensibilité à la musicalité des mots -

²⁴³ *Op. cit.*

²⁴⁴ *Op. cit.*

²⁴⁵ *Op. cit.*

y compris par leur répétition -, et peu importe leur signification : « - Samoreau, Bruxelles, c'est des noms amusants, dit Désiré. 'Samoreau, Bruxelles.' Lydie et Désiré (...) ne cessèrent de répéter ces noms. Encore une façon de chanter. » (VE 229). Et de même que le personnage de *Vaux étranges* s'émerveille, à partir de certaines figures de rhétorique, comme la métonymie : « [L]a véritable affaire (...) consistait à discourir de telle façon que les images prennent plus d'importance que les mots et le sens des mots » (VE 80), de même Alexis semble ébloui, au sujet d'histoires qu'il surprend, caché, en écoutant des enfants : « [Le] sens importait peu. Ce qui émerveillait Alexis c'était que les syllabes soient venues jusqu'à lui » (LEQ 109). Pour André Dhôtel, il s'agit toujours de donner la parole à ceux qui ne possèdent pas et ne respectent pas les règles et les normes, parce qu'ils ne sont pas entièrement guidés par leur raison.

Alexis est un enfant qui « dit n'importe quoi », c'est-à-dire qu'il dit ce qui n'est pas compréhensible à ceux qui ne savent pas écouter. Comme le personnage principal de *David*, « il s'intéressait à d'infimes événements qui prenaient une importance considérable » (LEQ 11), et les lieux où il s'amuse « [sont] livrés à un désordre magnifique (...) les chemins se perdaient au travers des étendues (...) [le terrain] formait un véritable chaos » (LEQ 12). Dans ce qui serait l'absence d'ordre et de sens pour qui ne saurait voir et écouter, la nature et les humains peuvent se répondre. Alexis et son ami Placide, « presque un simple d'esprit **Erreur ! Le signet n'est pas défini.** » (LEQ 11), savent observer la nature et tous les signes qu'elle recèle : « Il y avait des centaines de lumières où apparaissaient des choses toujours nouvelles et inconnues » (LEQ 13). De la même manière, Alexis s'exclame « Hodeïdah » sans comprendre lui-même ce qu'il dit, peu importe que ce soit « [u]n nom de ville, de plante, de minéral, pourvu qu'il fût tout à fait saugrenu. Peut-être Alexis voulait-il signifier ainsi qu'il y avait en lui et autour de lui quelque chose d'inexprimable » (LEQ 15). Nous retrouvons ici la démarche dhôtelienne qui consiste à vouloir saisir ce qui pourrait représenter l'inexprimable.

Car c'est à cela aussi que l'auteur revient régulièrement lorsqu'il expose sa lecture de Rimbaud : « Ce que notre pensée régulière aurait supprimé, c'est justement l'étrangeté qu'il y a dans les choses familières : masses montagneuses, fleurs ou bêtes. Rimbaud rétablit cette notion primitive dont il retrouve des vestiges au fond de certains paysages ou dans les structures des foyers » (RRM 74). Lorsqu'Alexis aperçoit « des blocs fantastiques de nuages » (LEQ 25) ou « les dessins étranges des éclairs [d'un orage] sur les eaux » (LEQ 27), lorsque « la nature sauvage

(...) [lui inspire] le sentiment d'une présence insolite » (LEQ 56), ou lorsqu'il parcourt une forêt « où il fallait sans cesse remonter pour redescendre on ne savait à quel niveau » (LEQ 117), il réalise l'expérience rimbaldienne d'une rencontre et de la connaissance de l'étrange, à partir à la fois de l'extériorité : la nature, l'environnement en général, et de l'intériorité : dans l'expression d'un langage modifié et renouvelé, un langage qui serait poétique.

Le détour que nous avons fait avec ce récit édité dans une collection pour la jeunesse, permet de montrer peut-être plus clairement le lien essentiel entre le langage et ce qu'André Dhôtel qualifie d'étrange, qui vient de l'extériorité des personnages et non de leurs pensées. L'auteur semble chercher une expression romanesque de l'expérience rimbaldienne : user d'un langage non normé, différent des règles admises, pour exprimer ce qui, sans cela, ne serait pas exprimable.

Reprenant la phrase de Rimbaud : « La main d'un maître anime le clavecin des prés²⁴⁶ », l'auteur explique ce qui le rapproche du poète : « Ma démarche est, en fait, comparable à [celle de Rimbaud]. C'est le seul, à mon sens, qui n'ait usé d'une littérature empreinte de sentiments, ni d'idées, mais qui se nourrit de ce qui vient de l'extérieur. (...) Rimbaud dit qu'il ne peut transcrire la vision, mais en révèle l'existence. Je partage avec lui la conviction d'une présence.²⁴⁷ ». Comme l'écrit le narrateur de *Vaux étranges* : « On attendait une rupture et on éprouvait l'imminence de quelque surprise venue de l'extérieur » (VE 246). Ainsi, en suivant la lecture de Rimbaud par André Dhôtel, l'étrangeté de la profondeur physique, saisie à partir d'intervalles, de proportions anormales, de fouillis inextricables, nous apparaît comme une porte d'entrée dans son univers romanesque.

c. Nullité des personnages et éblouissements : de l'extériorité à l'insituable

Le personnage de Désiré, qui semble donner une perspective romanesque plus complexe de *L'Enfant qui disait n'importe quoi*, permet de faire une nouvelle synthèse entre profondeur spatiale et langage :

²⁴⁶ *Soir historique, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 239.

²⁴⁷ Entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, 9 juin 1983, repris dans *La Route inconnue*, n°42, mars 2016, p. 30.

Il avait une façon de se déplacer ou de se tenir immobile à des endroits (...) Cela dénotait une connaissance exceptionnelle de ce que nous ignorons tous avec nos façons de suivre des directions, qui n'est autre que la profondeur. (...) il percevait une étrange parenté entre les distances qui nous séparent des étoiles et ces petits abîmes autour de nous [un buisson, un fragment de roche], eux-mêmes inconcevables et qu'il nommait probablement avec des mots de son invention. (VE 55)

Sans permettre d'accéder aux pensées de Désiré - sous forme de monologue intérieur -, le narrateur mène le lecteur à la connaissance des expériences sensibles du personnage, qui se révèle partie intégrante d'un univers qui lui est extérieur. Et c'est à travers un langage qui s'inscrirait en-dehors des règles que peut se révéler une partie de cette « étrange parenté » entre lui et ce qu'il y a autour de lui, parce qu'il sait *voir*.

Dans sa première grande étude sur Rimbaud, André Dhôtel décrit le poète de cette manière : « Il est l'homme le plus simple parmi les plus simples, et il dédaigne les calculs, et les misères inutiles, pour se donner à l'étonnement ou à des heures d'amour venues pour la première fois et naturellement impossibles à éviter » (RRM 98), citant aussitôt Rimbaud : « C'est (...) [l]'air et le monde *point cherchés*. La vie. / - Était-ce donc ceci ?²⁴⁸ ».

« L'homme le plus simple parmi les plus simples » : c'est ainsi qu'apparaît Désiré Belcant, un simple, où la polysémie de l'adjectif mêle situation sociale et situation mentale. Il est « un demeuré (...) un idiot de village (...) il apparaissait insituable [car il avait tout de même obtenu un emploi de correcteur dans un journal] » (VE 247), évoquant un autre personnage, Bernard Casmin, dans *Bernard le paresseux*²⁴⁹ : « Ce Casmin me paraît détestable, conclut [un personnage], justement parce qu'il est insignifiant » (BLP 133). Par son idiotie apparente, par son absence de personnalité sociale, autant que son absence de place sociale identifiée et forte, le personnage dhôtelien semble incompréhensible et insaisissable pour celui qui n'en appelle qu'à sa raison et aux règles sociales. Désiré Belcant échappe au sens commun, marginal à la manière de Benoit Joseph Labre puisque, comme lui, il « n'avait jamais songé qu'à vivre dans la vérité de sa simple misère » (VE 92), mais aussi parce qu'il a une « [façon de penser] en dehors des règles de ceux qui font la loi » (VE 26), au point de vouloir être impossible à comprendre : « Il avait décidé qu'il se montrerait encore plus déficient qu'on ne pouvait l'imaginer » (VE 123).

²⁴⁸ *Veillées I, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 226.

²⁴⁹ *Bernard le paresseux*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1952.

Désiré Belcant est « insituable » (VE 248), comme le vent et les bruissements qui l'accompagnent si souvent, ces « longues envolées [qui surgissent de la profondeur elle-même] » (VE 121) : « [O]n entendait des appels plutôt célestes dès lors qu'ils demeuraient insituables » (VE 122). De même que « ce que Rimbaud refusait ce fut toujours de se situer » (RIM 144), de même le personnage de *Vaux étranges* est insituable pour les gens de son village, et de même les échos de branches et de feuillages perçus par Désiré prennent un caractère hors de toute dimension humaine, « céleste », dès lors qu'ils sont justement insituables. C'est bien à partir de perceptions physiques et spatiales qu'André Dhôtel décline l'idée que « [l]a véritable affaire c'est que la musique du pré [« le clavecin des prés » rimbaldien] ne vient pas de nous mais de *l'extérieur* ». (RIM 128).

Soulignons que le caractère « insituable » de Désiré est réflexif : il a la volonté de « réaliser quelque projet incompréhensible et qu'il ne devait pas comprendre lui-même » (VE 35), « heureux d'être voué à une incertitude » (VE 186) : c'est aussi en étant incapable de se percevoir que le personnage échappe à toute tentative de définition.

Finalement, Désiré Belcant (mais nous pourrions aussi dire, à titre plus général : le personnage dhôtelien) pourrait être défini par une succession de visions et de mystères, qui restent non élucidables parce qu'ils sont définitivement extérieurs aux observateurs : « [À] ses yeux les fleurs apparaissaient comme surgies par l'effet d'une féerie extravagante (...) tout le secret résidait en un espace dont la profondeur même s'offrait à des formes fantastiques » (VE 155). Désiré voit *autrement* : il sait voir « [la] masse menaçante des blocs [qui apparaît] dans une totale discordance » (VE 94), au point de percevoir la profondeur de chaque espace et de vouloir s'y confondre. Il songe à « devenir un corps livré à des lumières instantanées » (VE 154), à mêler le vide de l'espace au sien propre : « [I]l ne faisait que se perdre corps et âme dans ce vide (...) du haut des rochers et du ciel, dès lors que son esprit même était vide » (VE 152), à l'image d'un autre personnage d'André Dhôtel : « Jonas se trouvait dénué de toute valeur, comme une fleur ou une pierre » (LSD 126).

En effet, s'il est question de perception, de sensibilité du personnage dhôtelien à tout ce que les autres ne voient pas, c'est aussi parce que la nullité des lieux induit la vision de ce qui est invisible : « [Désiré] découvrit alors ces lieux insoupçonnés qui paraissent tout à fait dépourvus du moindre caractère et dont un examen attentif révèle l'aspect exceptionnel » (VE 170). C'est

toujours à partir de ce qui, précisément, est d'une grande banalité, voire d'une grande pauvreté apparente comme le serait un désert, que se révèle la vision d'un monde singularisé au contraire par la diversité, par un « aspect exceptionnel » : le personnage dhôtelien, marqué lui-même par une forme de nullité, perçoit « des contrastes et des dissonances remarquables dans les rumeurs du vent » (VE 121).

La plus grande humilité devient ainsi une source de révélations, d'épiphanies, et donc dans l'écriture d'André Dhôtel : une source d'inspiration artistique, comme l'exprime un personnage dans *Les Rues dans l'aurore*²⁵⁰, en faisant un lien entre humilité et révélation d'un monde inaccessible : « Nous autres, gratte-papiers, employés, ouvriers, etc., disait le père Leban, nous sommes comme des insectes, munis de visions bizarres que personne ne connaît, ni ne veut connaître » (LRD 48). Désiré Belcant, dans *Vaux étranges*, est même en mesure de percevoir des ruptures - dans la nature, dans la lumière - comme lui-même en provoque en utilisant « certaines expressions déroutantes propres à tout remettre en question » (LRD 32). Le personnage se révèle être un médium, et à travers lui se répondent donc sans cesse la profondeur (spatiale), le vide ou le dénuement (de la nature), et la capacité du langage à porter et exprimer l'étrangeté des perceptions, à condition que ce langage soit utilisé par une personne incapable de respecter les codes et les règles, tenue même d'utiliser « certaines expressions déroutantes ».

Tout en créant un lien indissociable entre ses personnages et chaque élément de *l'extériorité* de ses personnages, André Dhôtel met donc sur un même plan sémantique : nullité intellectuelle (c'est-à-dire non-respect des codes sociaux) et extra-sensibilité (à la présence de la nature qui n'a pas de langage apparent). La nullité dhôtelienne apparaît comme une manière romanesque d'exprimer l'insaisissabilité du sens, avec l'affirmation de signes définitivement inexprimables à partir d'un discours que nous pourrions qualifier de performatif quant aux notions de présence et d'absence, de discordance et d'intervalles.

Lorsque André Dhôtel écrit : « C'est Rimbaud qui m'a enseigné la méthode aberrante convenant à une nullité originelle. Cette méthode consiste à ne pas s'intéresser aux idées générales, à l'ordre, mais aux ruptures de l'ordre » (EB 105), la lecture qui peut être faite du personnage de Désiré Belcant nous semble plus évidente, où le personnage apparaît beaucoup plus qu'une simple figure rimbaldienne. Il serait l'expression romanesque de nombreux

²⁵⁰ *Op. cit.*

paradigmes qu'André Dhôtel repère chez Rimbaud et dans son œuvre pour affirmer l'existence de l'inexprimable : marginalité dans l'ordre social, marginalité des modes d'échanges sociaux, perception de l'environnement entraînant, sous forme d'éblouissements et de visions, une confusion physique et mentale du personnage avec son environnement. « Ce qui était pour Rimbaud visions éclatantes et à quoi je ne saurais prétendre, devenait pour moi de minces ouvertures lumineuses, peut-être insignifiantes aux yeux des lecteurs, mais qui me passionnaient, quitte à subir la pire déroute littéraire » (EB 105) : déroute des personnages fascinés par l'univers qu'ils perçoivent, déroute de l'auteur fasciné par Rimbaud, c'est toujours la confusion volontaire de l'être dhôtelien pour dérouter le regard, pour être témoin d'épiphanies, qui permet de *voir*.

Les personnages sont littéralement aspirés par les étendues peut-être nulles et sans ressources visibles : étendues spatiales, langagières, temporelles. Tout paraît être prétexte à une décontextualisation, au sens propre, des personnages, une dissémination de leur imaginaire et du sens en général qui se révèle beaucoup plus fragile que l'apparence réaliste du récit ne le laisserait croire.

Et le surgissement régulier d'animaux sauvages qui pourraient être des reflets des personnages, ou bien la perception de végétaux, de d'objets, de saisons, qui se révèlent soudain doués de comportements et de sentiments semblables aux humains, contribuent à accroître l'impression d'étrangeté, peut-être de merveille, en tout cas de déstabilisation et de dissémination de signes à la signification insaisissable, liée peut-être au monde du conte : « Une petite grenouille sauta devant son nez et du fond de l'herbe le regarda avec des yeux exorbités, d'une imbécillité magnifique » (LPD 159), « [à] côté se balançaient de longues queues-de-renard toutes rouges. Oui, encore un ou deux bouillons blancs d'une insolence remarquable » (JNS 114), « [l]e train s'arrêta dans l'effort douloureux et insouciant de tous ses freins » (LMC 136), ou encore : « [l]a neige avait une beauté et une amitié prodigieuses » (LMD 260).

Troisième partie : La poésie dans le roman dhôtelien, création d'un chant poétique

A. Quête de l'impossible dans le romanesque d'André Dhôtel

1. Dire *l'impossible* : l'expression d'un au-delà du sens comme lieu poétique

Évoquer « l'inexprimable » à partir d'une émotion transmissible au lecteur, créer des « instants poétiques », c'est probablement une caractéristique majeure du caractère hybride du romanesque d'André Dhôtel.

Nous l'avons vu, le refus des conventions, qui est un thème rimbaldien significatif pour André Dhôtel et qu'il retranscrit dans la figure de l'enfant, du cancre, de l'idiot ou du vagabond -, est à la fois un refus du sens admis et la proposition d'une perception du monde, une manière de *voir* le monde qui serait radicalement différente des manières conventionnelles, assimilées au contraire à un aveuglement.

Comment voir le monde ? Comment le comprendre ? C'est là peut-être que se noue un lien essentiel entre le romanesque d'André Dhôtel et l'expression poétique, parce que c'est à l'instant d'affirmer l'expression de l'inexprimable que l'écrivain se tourne le plus vers la poésie.

Lorsqu'il évoque « la méthode aberrante convenant à une nullité originelle » (EB 105) qu'il a trouvée dans sa lecture de Rimbaud, l'auteur ne renvoie-t-il pas notamment au mode d'expression de *l'impossible*, c'est-à-dire à la question du sens, comme l'exprime le narrateur du *Couvent des pinsons* : « C'était impossible à définir, mais tout à fait évident » (LCD 249). Une évidence sémantique s'impose pour aussitôt s'échapper : impossibilité et évidence seraient les deux pôles indissociables pour dire *l'impossible*.

Or, l'évocation de ce lieu littéraire qu'est *l'impossible*, revient régulièrement dans les récits de l'écrivain. Elle naît en particulier de l'expression d'une incompréhension, qui a souvent elle-même à voir avec l'absence apparente de signifiants dans des espaces physiques, géographiques, comme peuvent l'être le désert, la friche, la lande, la prairie, la campagne, qui sont autant de lieux exprimant a priori une certaine pauvreté sinon un vide sémantique : « Ce qu'on ne pourra jamais exprimer (...) c'est la vie d'un village où il ne se passe rien (...) le néant de Bermont

inspirait à David une sorte d'enthousiasme » (DAV 102). À partir de l'idée de rien - « il ne se passe rien » - peut s'esquisser l'indéfinissable : « une sorte d'enthousiasme » et non un enthousiasme banal, simple et évident.

Ajoutons que l'absence d'évènement, l'ennui, la monotonie, qui sont autant de productions de sens d'un lieu d'apparence désertique, constituent justement pour les personnages d'André Dhôtel la possibilité d'autre chose, la nécessité d'un espoir : « Le hameau, comme il arrive souvent au fond des campagnes, leur paraissait soudain d'autant plus riche en possibilités que tout y demeurait monotone et simple, comme si un fantôme le hantait » (LPT 163).

L'évocation de la nullité est donc, à tous égards, une manière de décliner un travail autour du sens en définissant des lieux et des personnages qui se révèlent incompréhensibles. Cette évocation se construit à partir d'un langage performatif qui voudrait saisir à la fois l'incompréhension des personnages dans l'expérience de l'espace, et le caractère insituable de ces personnages. Dans *Bernard le paresseux*, la traversée d'un lieu par le personnage principal, Bernard Casmin, fait naître chez lui une émotion qui le mène de l'espace géographique à celui d'un corps humain, féminin, et aimé. L'incompréhension et l'émotion liées au fait de traverser un espace guident le personnage dans la perception et l'expression de ses émotions les plus intimes :

[L]e crépuscule semblait brûler d'une lumière plus vive. Ce lieu était comme une vaste clairière. Une coupe récente où de larges étendues mortes étaient laissées entre les plus grands arbres qu'on n'avait pas abattus. Le visage d'Estelle était comme du cristal. (...) Bernard reconnut cet espace singulier entre les sourcils et la ligne des cheveux dorés. (BLP 237)

Le lieu spatial de l'égarement du personnage se confond avec le lieu physique de l'être aimé.

Mais c'est aussi, pour les personnages, le caractère fragile, précaire, de la survenance d'une situation quelconque, qui fait surgir l'impossibilité de comprendre ce qui arrive : « [D]ans la vie besogneuse qui était son partage, de tels évènements *ne devaient pas* se produire. Pourtant il n'y avait pas de doute que sa vie était bouleversée par des rencontres anormales » (BLP 232), ou « Il fallait s'y attendre [à la mort d'un personnage] (...) mais on ne s'y attendait pas, et toujours la vie donnait des espérances plus fortes sans doute que la vie même » (BLP 299). Les images, les apparitions, les révélations fugitives que peuvent avoir les personnages sont autant de questionnement d'une sémantique insaisissable et évoquée comme telle : « [C]e lieu désert (...) prenait une beauté insoupçonnable » (DTE 132), « Leur amour c'était une campagne à jamais

en-dehors des paysages que l'on peut connaître et que l'on peint. (...) Enfin ils se trouvaient sans doute au bord de l'impossible » (DTE 147), ou encore : « [C]e qui comptait en la circonstance c'était d'abord l'impondérable. Et quand on en vient à l'impondérable on peut tout espérer » (DTE 240).

C'est toujours là où la nullité est mentionnée, c'est-à-dire la pauvreté d'un lieu, la simplicité d'un personnage, que peut se nouer, paradoxalement, la perspective d'une découverte, d'une révélation, ou d'un espoir, mais lesquels précisément, cela personne ne le saura : ni le narrateur, ni les personnages, ni le lecteur. Et l'expression de ces perspectives ne peut aller au-delà du langage performatif. Ainsi un personnage se voit « comblé de biens très enchanteurs par leur incertitude même » (LCD 148), semblant tracer un parallèle avec le fait que « ce qu'on ne peut voir qu'à un moment devient une merveille inégalable, qui est toute la vie » (LCD 167).

C'est aussi en cela que les récits d'André Dhôtel ne peuvent être associés ni au genre fantastique, ni au genre merveilleux : les personnages ont des expériences phénoménologiques, mais ne font jamais la découverte d'un monde parallèle répondant à des lois physiques inconnues. Les récits demeurent réalistes, ancrés résolument dans la réalité physique et banale de notre monde, mais un monde réel où des fissures surgissent pour faire naître des illuminations : des épiphanies mêlées d'émotions proches de la sidération et de la joie créent des moments de suspension du récit, de la narration. Sont alors mentionnés, sans effet d'annonce et sous une forme brève qui ne donne jamais cours au lyrisme, les questionnements et l'assurance d'un événement - autant que d'un non-événement - créateur d'émotions. Il y a toujours un instant où le récit s'oriente vers l'absence apparente de sens pour permettre l'effet de saisissement (d'un événement, d'un lieu, de paroles) : pour retourner littéralement la situation et en exprimer de manière allusive toute sa richesse.

Ainsi surgissent les éblouissements et les révélations que connaissent les personnages : « On était comme perdu au milieu des haies, mais on voyait cependant par endroits l'étendue très douce des prés dans la plaine. Il n'y a pas à se demander ce que signifie la vie » (BLP 148). Notons, comme dans cet exemple, que c'est bien souvent par la négative que s'exprime l'impossible, laissant entrevoir la possibilité d'autre chose que la « nullité » apparente.

André Dhôtel évoque *l'impossible* dans sa lecture de Rimbaud, « qui ne cherche rien d'autre que (...) la forme inconcevable de l'espace » (RRM 185), à quoi semble faire écho le passage d'une nouvelle de l'écrivain : « N'y aurait-il pas en ces lieux malgré tout un espace

inconcevable ?²⁵¹ ». Plus explicitement encore, dans un essai posthume sur la littérature, André Dhôtel note que « Rimbaud veut l'impossible (...) [et il] définit déjà cette impossibilité : ce qu'il y a de faible en nous, ce qui nous sépare de la confiance, c'est la convention » (LLE 122). Cette analyse rejoint ces autres propos de l'auteur sur le thème de la poésie : « On reconnaît d'abord l'inaccessible / et par des péripéties, le poète dessine un chemin vers l'inaccessible. / Il ne peut rien atteindre ni révéler mais seulement marquer la distance infranchissable²⁵² », auxquels pourraient faire échos nombre de romans dhôteliens : « C'est beau qu'il y ait des gens inaccessibles. Peut-être chacun de nous est-il inaccessible ? » (LTB 230). Cela permet peut-être de percevoir plus clairement combien pour l'écrivain chaque individualité peut recéler ce que la poésie a le pouvoir d'exprimer ou de rendre en partie visible, dans la mesure où la poésie est un chemin possible dans la vie. Dès lors, l'œuvre romanesque d'André Dhôtel ne peut-elle être comprise, dans une perspective métalittéraire, comme une quête du lieu poétique : « Il ne rencontrait personne qui pût lui procurer cette sorte de secours céleste, extérieur et confondant comme ce rivage marin qui échappait à sa compréhension et ne cessait de lui proposer des pensées nouvelles » (LTR 120) ?

L'impossible est probablement le grand motif poétique dhôtelien. Entre écrits théoriques et récits romanesques, et sur de longues distances temporelles, l'écriture et la pensée d'André Dhôtel semblent ne jamais dévier, et apparaissent d'une grande cohérence. Ainsi dans des notes datant de la période 1942-1945, l'écrivain fait largement état de sa réflexion sur la littérature et la poésie : « L'expérience littéraire est d'abord celle d'une difficulté de l'expression (...) L'impossible de la poésie est simplement une illustration plus difficile, c'est-à-dire une reconnaissance de la difficulté » (LLE 75). Et en 1986, le narrateur de *Lorsque tu reviendras* souligne à propos du personnage principal : « De mieux en mieux il s'obstinait dans son idée que l'impossible était la première nécessité de la pensée. Il ne saurait plus jamais se passer de l'impossible » (LTR 158).

Les interrogations de l'écrivain sur la notion d'impossible sont présentes très tôt dans son œuvre et sa pensée, et sont associées à l'idée que le langage constitue tout à la fois la solution et l'impasse, en particulier le langage poétique. Nous pensons que ces interrogations irriguent tout son œuvre romanesque. Pour André Dhôtel, le langage poétique possède une spécificité au cœur de la littérature : « Le poète, à qui on accordera universellement ce don d'aller au-delà des

²⁵¹ *La Route*, dans *Un adieu, mille adieux*, op. cit. p. 120.

²⁵² Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, boîte 1/18.

choses, est justement celui qui se limite à l'extrême » (LLE 128). Et c'est toujours l'alliance entre *l'impossible* et la grande humilité de l'artiste et de l'artisan (à l'image de ce que l'écrivain nomme « la nullité » de ses personnages), qui permet de produire ces visions : le poète « n'offre au monde que quelques phrases comme dans le creux de la main » (LLE 128).

La pauvreté d'un désert, l'humilité d'un vagabond ou le sentiment du désespoir, constituent autant de lieux poétiques à explorer : « C'était comme cela qu'il vivait, Seigneur, rien qu'avec l'idée d'une infime lumière et d'un visage disparu. Qui lui demanderait jamais raison pour cela ? » (LUM 255). C'est très probablement dans l'infime, dans l'insaisissable, que se trouve le lieu poétique qu'André Dhôtel cherche à faire surgir : « Il rêva qu'il cherchait un nom qu'il avait déjà cherché jadis (...) Un nom qui était tout à fait inconnu et impossible à prononcer, semblable à une fleur ou à l'infini » (LUM 258). Le lieu poétique, langage où se multiplient des lieux physiques insaisissables, est un *entre-deux* (entre deux mondes) riche d'espoir : entre l'inconnu, l'impossible, et le banal, « semblable à une fleur ou à l'infini ».

2. « Dire *l'impossible* » et discours performatif

Dire l'impossible, c'est avant tout exprimer un possible de manière performative, sans verser dans une littérature fantastique ou merveilleuse, comme certains titres de récits ou de nouvelles - minoritaires dans l'œuvre romanesque d'André Dhôtel – le montrent : *Je ne suis pas d'ici*²⁵³, *D'un monde inconnu...*, *Nulle part*²⁵⁴. Dans les récits eux-mêmes, apparaît l'expression de *l'impossible*, c'est-à-dire l'expression de ce qui serait une qualification de *l'impossible* en signifiant littéralement l'incapacité du narrateur à exprimer autre chose que cette incapacité. Nous pouvons ainsi relever l'affirmation pure et simple de cet impossible : « [C]omme s'ils n'avaient jamais souhaité autre chose (du moins ce jour-là), que de marcher à l'aventure le long des trottoirs pour attendre l'impossible » (LPT 81). Une autre manière de le dire est de souligner l'impossibilité de comprendre : « Claude éprouvait le besoin de trouver une honte définitive, après tant de honteuses discussions pour rien avec Sophie, avec Catherine, tandis que ce printemps vous étonnait par son inaccessible intelligence.²⁵⁵ », ou « [q]uelle choses importantes, il ne le savait pas très bien, car elles étaient comme au-delà du possible » (LUM 243). Plus souvent encore, de

²⁵³ *Op. cit.*

²⁵⁴ *Op. cit.*

²⁵⁵ *La Fille du général* dans *Idylles, op. cit.*, p. 202.

récit en récit, l'auteur recourt à des substantifs, des adjectifs ou des adverbes construits avec les préfixe in- ou im- qui évoquent un inachèvement, une incapacité à dire plus que ce qui est déjà dit : « Il rêva que Thérèse n'existait plus. Jusqu'ici il n'avait fait que constater la séparation. Maintenant c'était une certitude inouïe et magnifique » (LPT 192), « [i]l regarda les choses qui l'entouraient, comme s'il se livrait à l'attente indéfinie d'un évènement.²⁵⁶ », « cette histoire était d'une insignifiance inouïe » (LPD 106), « [t]outes ces démarches semblaient inutiles, mais c'était justement leur inutilité qui le passionnait » (LSD 19), « le jour se prolongeait de façon inexplicable » (LSD 133) etc.

Inutile, inexplicable, inouï, infini, indéfini... mais aussi inégalable, incomparable, inadmissible etc. : la fréquence de ces termes de page en page et de récit en récit fait d'eux un élément essentiel de l'univers romanesque de l'auteur. Nous pouvons y ajouter d'autres adjectifs qui apportent une valeur hyperbolique au substantif, comme : « une immobilité prodigieuse » (LPD 105). Il s'agit toujours de concentrer, de cristalliser en un mot ce qui ne pourra pas être énoncé, et qui laisse en suspens tout développement qui serait attendu logiquement par le lecteur, un mot qui « dirait sans dire », entre allusion et éლისion. Pour nous, c'est peut-être encore un élément, une propriété de l'écriture poétique dhôtelienne, une manière supplémentaire de définir la poésie : « L'ornement, voilà ce que je trouve de plus intéressant dans la poésie... ça paraît absolument inutile et superflu parce que ce n'est pas avec ça qu'on vit, mais à chaque moment, c'est une nécessité » (TM 239).

3. Comment saisir *l'impossible* ? Une instabilité du sens pour une quête de l'étrangeté

Les notes parues dans *La Littérature et le hasard* font état de l'élaboration de la pensée d'André Dhôtel, et, rédigées alors que l'écrivain est au tout début de sa carrière, elles revêtent sûrement un caractère décisif pour comprendre ce qui va nourrir l'œuvre à venir.

Puisque la littérature conduit à la constatation renouvelée de l'échec du langage, comment user de celui-ci, qui est un instrument conventionnel, pour exprimer ce qui n'appartient pas aux conventions ?

²⁵⁶ *La Sorcière* dans *Idylles*, op. cit., p. 214.

Toute littérature devient impossible, en ce sens que les paroles recherchées pour définir certains aspects de ce réel se perdent en dehors de tout intérêt général. On n'a pas affaire à l'indéfini ou à une espèce de chaos, mais proprement à ce qui est enfin sans raison. (LLE 89)

Le vrai c'est la contradiction. (LLE 93)

[I]l semble que la beauté de la poésie vienne de ce qu'elle est un mensonge (ou un rêve ce qui revient au même). (LLE 134)

L'usage des contradictions, des mensonges, apparaît à l'écrivain comme un moyen d'atteindre ce que nous pourrions simplement nommer la poésie, ou *l'impossible*. Ainsi pourraient être lus comme une mise en forme romanesque de cette « beauté de la poésie », les propos incompréhensibles de *L'Enfant qui disait n'importe quoi* ou de Désiré Belcant dans *Vaux étranges*, ou encore les mensonges de Georges Leban dans *Les Rues dans l'aurore*, qui parle « à tort et à travers » (LRD 113) : « Qui ne savait à Verzières que les paroles de Georges Leban, parfois les plus puériles, prenaient des proportions considérables ? » (LRD 105). Ce sont autant de manières de s'exprimer qui ne proposent aucune construction sémantique autre que de refuser les conventions classiques - et attendues - du langage.

La définition du mensonge par André Dhôtel pourrait être définie ainsi : « Les plantes sont sensibles, mon fils, et on ne sait comment. Tu assistes ainsi à un événement qui est comme un mensonge. La nature ment à toutes nos prévisions » (LRI 20) : le mensonge est moins un obstacle à la vérité qu'une manière très simple de dire la vérité qui nous est inconnue.

Chez Rimbaud, l'écrivain relève l'importance des « formes juxtaposées (sans contredire les lois de l'espace) [qui] révèlent soudain des ruptures et des rencontres imprévues » (RRM 190). Il souligne l'importance du recours à :

[U]n procédé qui s'efforce de laisser au second plan les systèmes d'idées pour donner la priorité aux noms des objets (...) [Le poète] accueille simplement ceux qu'il voit. Si des images viennent s'adjoindre à ces noms, elles n'en changent pas le sens, et s'inscrivent comme une simple répétition. Bref les mots retrouvent, avec leur inertie, une force qui s'oppose à l'évocation plutôt que de la favoriser – par le seul fait qu'ils demeurent juxtaposés, ou encore qu'ils s'étagent, simples jalons ou limites. Au vrai ils sont d'abord des limites à toute signification. C'est sûr que Rimbaud a pratiqué une telle analyse. (RRM 184)

Cette longue citation nous permet d'apprécier l'explication par André Dhôtel de sa conception de la poésie et du récit qu'il semble mêler de manière presque symbiotique, puisqu'il reprend lui-même ses propos dans ses récits, tout en évoquant ici *le poète* de manière générale, pour ensuite circonscrire la démarche à celle de Rimbaud. Du sens attendu des mots au questionnement du sens de ces mots (ou de la remise en cause de ce qui pouvait paraître évident), il semble n'y avoir qu'un pas, et le langage littéraire et poétique recèle cette capacité à différer toute signification portée de manière trop évidente par les mots.

Nous avons vu que la notion de juxtaposition était d'abord exprimée selon des perceptions physiques et géographiques. Il peut s'agir de la désignation d'intervalles, du détournement des proportions, de l'usage de la profondeur spatiale qui échappe à l'observateur : « [G]rossir les intervalles de façon à rendre sensibles des rapports nouveaux et à les constater » (RRM 186), y compris en voyant *à travers* dans « l'appréhension d'une réalité située derrière les objets les plus proches » (RRM 186). Ces juxtapositions spatiales provoquent chez les personnages des égarements et des troubles qui vont jusqu'à contaminer l'expression de leur langage ou leurs visions du monde et d'eux-mêmes :

Les rues formaient de grandes perspectives rectilignes. La campagne et les terrains vagues étaient abolis. (...) Bertrand passa d'une place à l'autre (...) et il finit par ne plus savoir où il se trouvait. En vérité il suivait un raisonnement à sa façon. Il juxtaposait des phrases : « (...) Et moi, je ne suis pas non plus comme les autres, parce que je suis tellement peu original, et tellement comme les autres que ça ne s'est jamais vu. (LUM 51)

Dans l'exemple que nous avons pris, à la juxtaposition des rues dans un espace qui prend une dimension abstraite, succède, comme si cela allait de soi, une juxtaposition verbale organisée par le personnage : « [J]e ne suis pas comme les autres » / « je suis tellement comme les autres ». L'énonciation d'une alliance de signes opposés semble aboutir à un quasi-effacement de la réalité du personnage, ou à une expression justement de *l'impossible* dans cet entre-deux incompréhensible.

4. Du conte à la poésie : instabilité du sens et notion d'inachèvement

Dans les textes qu'il consacre à Rimbaud, en particulier dans *Rimbaud et la révolte moderne*, André Dhôtel revient régulièrement à certaines phrases du texte des *Illuminations* :

[L]es dimensions réellement distendues provoquent un changement d'atmosphère où les rapports soudain dépassent toute géométrie pour révéler une dimension nouvelle. On voit ainsi : « au niveau des plus hautes crêtes, une mer ». Les villes ont des « parties inexplicables », « *Le faubourg se perd bizarrement dans la campagne* » (...) [Rimbaud] veut que la vision réalise matériellement ce singulier passage d'un plan à un autre plan, qui est le privilège de la métaphysique, des mythes et des mouvements d'idées. (RRM 187)

Dans cette recherche de l'étrangeté à partir de divergences physiques (« les parties inexplicables », « bizarrement »), surgirait une puissance d'expression qui serait « le privilège de la métaphysique, des mythes et des mouvements d'idées ». Peut-être pouvons-nous déceler ici un point de bascule du romanesque vers la poésie : l'instant où il y a une mise en suspens de toute narration pour mieux dire, sous une forme très réduite (quelques mots seulement), la sensibilité soudaine et extrême des personnages ou du narrateur. Et il semble bien que l'étrangeté définitivement irrésolue des images de la poésie de Rimbaud (entre métaphysique, mythes et mouvements d'idées) conduit André Dhôtel à orienter son travail d'écrivain vers une recherche de l'expression d'émotions, à l'aide d'un langage qui exprimerait divergences et contradictions : des associations, des affirmations, dont l'étrangeté demeurerait à l'état d'énigme insoluble.

Lors d'entretiens radiophoniques, l'écrivain a explicité cette notion de divergences qu'il perçoit dans le langage poétique. Après avoir souligné que « cette juxtaposition (...) se retrouve ailleurs que chez les enfants, chez les poètes, qui ont une grande autorité, du moins aujourd'hui. Je penserai d'abord à Rimbaud²⁵⁷ », il explique : « Ce que je cherche, c'est avoir des maîtres qui m'enseignent cette juxtaposition dans l'écriture », citant des poèmes de Jean Follain, Armand Robin ou encore Henri Thomas.

²⁵⁷ Entretien radiophonique avec Patrick Reumaux, France Culture, 1^{er} avril 1975, repris dans *la Route inconnue*, n°55, août 2020, 2023, p. 15.

Dans un texte antérieur, en 1949, associant son travail d'écrivain à ses lectures de Rimbaud au sujet de l'étrangeté, il explique le moment où il se dissocie du poète ardennais pour aller au-devant de la création de son œuvre :

[J]e voulais recréer l'étrangeté [que je sentais dans les choses et les faits] (...) Je renonçais à mes rêves, j'oubliais Rimbaud ou d'autres, j'écoutais ce que les gens disaient (...) Je m'aperçus alors qu'il y a plusieurs sortes de paroles banales (...) je superposais tous ces langages, ou bien je dédoublais chaque langage en plusieurs. (...) J'entendais parfois un *autre* langage, et une *autre* histoire, qui n'étaient pas dans le jeu : comme un chant venu d'ailleurs. (...) L'étrangeté des campagnes et des hommes se retrouvait si vive que je pouvais la suivre.²⁵⁸

Il s'agit toujours pour l'écrivain de trouver une langue littéraire capable de cristalliser l'idée d'étrangeté, qui apparaît comme un thème fondamental et une source d'inspiration dhôtelienne, et qui s'inscrit aussi à l'origine de la recherche des divergences et des juxtapositions. En un sens, il s'agit toujours de trouver dans l'ordre du banal un biais qui fera apparaître un champ de réflexion et d'expression riche en signes d'un ailleurs toujours à découvrir.

Juxtapositions, contradictions, mensonges des personnages, étrangeté de l'atmosphère, des comportements et des paroles, concourent, nous l'avons vu, à une instabilité sémantique, créatrice d'effets poétiques. Le fait que ni le lecteur, ni les personnages, ni le narrateur, ne sachent jamais expliquer les événements auxquels ils assistent, peut être créateur d'effets poétiques : le même degré de (mé)connaissance du lecteur, des personnages et du narrateur, semble renforcer l'émotion que peut ressentir le lecteur, en même temps que l'incompréhension et l'éblouissement que connaissent les personnages et le narrateur. André Dhôtel cherche non pas l'identification du lecteur aux personnages ou au narrateur, mais le surgissement d'un étonnement, d'un saisissement, presque un ravissement, en écho aux personnages qui butent sur des interrogations laissées sans réponse, liées à des phénomènes ou des impressions qui demeurent inexplicables. L'inachèvement, contraint puisque lié à l'acceptation d'une incapacité de savoir, produit un effet de mise en suspens du récit, c'est aussi un seuil qui semble s'ouvrir sur le temps poétique.

Le refus de toute assurance - provoqué par l'idée générale de nullité -, le recours à l'expression de l'ignorance (qu'André Dhôtel partage aussi avec Philippe Jaccottet ou Henri Thomas) pour exprimer ce que voient et ressentent les personnages, conduisent bien souvent le narrateur des

²⁵⁸ *Cahiers du Sud* n°296, 1949, repris dans *André Dhôtel « À tort et à travers »*, catalogue de l'exposition présentée en 2000 à la bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, p. 39-40.

histoires dhôteliennes à demeurer évasif sans pouvoir aboutir à une fin dramatique de ces histoires. L'inachevé, l'indéfini, permettent de créer une hésitation indéterminée dans l'esprit du lecteur, et de faire naître l'espoir d'un possible toujours à atteindre, d'une vie toujours à déployer.

B. Temps du récit, temps de la poésie : les ruptures dans la narration dhôtelienn

1. Quelles ruptures temporelles ?

La distinction entre le temps du récit et celui de la poésie pourrait être exprimée à partir de ces propos d'André Dhôtel : « [O]n peut dire que la parole est une sorte de voyage qui ne s'arrête jamais, mais où il y a de temps en temps des haltes invraisemblables. Et d'ailleurs ces haltes on les retrouve souvent dans Follain et dans d'autres auteurs, dans Rimbaud²⁵⁹ ». Ces « haltes » nous semblent inclure nécessairement deux temps distincts : le cours des événements lié au déroulement classique du temps dans la narration, proche d'une certaine monotonie, et l'interruption de ce temps par une forme de sursaut du narrateur ou des personnages.

Au sujet de ces ruptures dans l'écriture d'André Dhôtel, Jean Grosjean évoque, au sujet du roman *L'Azur*²⁶⁰, « cette alternance du quotidien monotone et de ses imperceptibles détraquements²⁶¹ ». Nous retrouvons des réflexions très proches chez André Dhôtel lui-même : « Le problème n'est pas de suivre une histoire, mais qu'il y ait un arrêt à un moment donné... que le lecteur ou l'auteur s'arrête et voie quelque chose... » (TM 219), « s'il n'y a pas de monotonie rien ne peut se rompre... (...) la monotonie [quand elle se rompt] révèle une vérité impossible à dire... » (TM 223). « Voir quelque chose » : les notions de discordance, de contradiction, que nous avons déjà évoquées, telles que l'écrivain les perçoit, sont entièrement liées à cette démarche générale, qui conduit du cours monotone du récit à sa rupture. Il s'agit toujours de faire apparaître et résonner ce que l'on n'attend pas, c'est le surgissement de l'inattendu qui peut provoquer un sursaut, un éblouissement.

²⁵⁹ *La Route inconnue*, n°55, août 2020, p. 20.

²⁶⁰ *Op. cit.*

²⁶¹ Jean Grosjean, « André Dhôtel : l'Azur », *La Nouvelle Revue Française*, avril 1969, repris dans *La Route inconnue*, n°15, décembre 2006, p. 40.

Comme l'affirme le narrateur de *Vaux étranges* : « [O]n tint à proclamer qu'on était plongé jusque par-dessus la tête dans une monotonie horrifiante (...) un obscur destin autrement fabuleux que de vulgaires féeries » (VE 258), puis : « Enfin telle est l'aventure du bourg de Chavières qui ne s'est exalté que pour mieux se précipiter dans un merveilleux ennui » (TM 264). Une circularité de la cadence monotonie/rupture/monotonie, semble rythmer les récits d'André Dhôtel où le surgissement d'effets poétiques peut être assuré par une déconnexion du temps de la narration, puis par un retour à la banalité de l'existence des personnages. C'est aussi la puissance de l'écriture poétique, selon André Dhôtel, que de ne pas s'associer durablement au merveilleux, mais de rechercher des éblouissements dans une réalité à l'équilibre toujours instable.

Notons d'abord les brèves ruptures formelles qui apparaissent dans le récit avec des exclamations ou des questionnements laissés sans réponse, qui surviennent dans le fil de la narration comme s'il s'agissait de remarques anodines. Par leur récurrence, ces exclamations, ces interrogations, semblent créer un contrepoint à la narration elle-même, et saper l'assurance du lecteur autant que celles des personnages, puisque ni les questions ni les exclamations ne répondent dans le récit à des propos précis, ou ne trouvent une suite qui les résout. Nous pouvons ainsi relever un premier groupe de ruptures sous forme de questions : « Le soleil éclairait sa barbe, et tout autour il y avait la mer. Que signifiait cette mer vouée à la perfection de sa couleur bleue ?²⁶² », « [d]ans le bruit du train ce fut une chanson fameusement lointaine. Où cela menait-il de telles chansons ? » (LSD 14), « [i]l n'y avait à peu près aucune différence donc entre le cerisier et les silex qui brillaient aux alentours. Il connaissait sans doute la lumière dont il vivait, mais comment la connaissait-il ?²⁶³ ». Un second groupe de ruptures, sous forme d'exclamations, peut être évoqué : « L'enfance ! Thérèse sortait à peine de l'enfance » (LPT 105), « Thérèse reprit sa marche jusqu'au bout de la rue et revint sur ses pas. Elle était trop jeune pour inspirer la moindre confiance à quiconque. Le ciel ! » (LPT 105), « [e]lle serra la main d'Armand presque tout le long des rues de Bleuse. Rien que la vie ! » (LPT 236).

À titre plus général, l'instabilité du récit est souvent créée par l'expression de la contradiction. Comme le note André Dhôtel à propos de Rimbaud : « [F]inalement passage de l'un à l'autre / de la haine à l'amour / du refus à l'affirmation / pour un accord plus vrai / la vérité semblant

²⁶² *Idylle à Samos* dans *Idylle, op. cit.*, p. 58.

²⁶³ *La Nuit d'été* dans *Idylle, op. cit.*, p. 161.

se situer dans l'intervalle²⁶⁴ ». C'est toujours vers une expression de la contradiction, de la divergence, que converge l'écriture de l'écrivain, et plus précisément : vers une alternance de l'harmonie et de la contradiction, dans le souci d'exprimer de la manière la plus juste ce qui lui paraît être du ressort de la vérité.

Nous avons vu déjà combien sont importantes les perspectives physiques (et leur distorsion) pour exprimer ces idées de contradictions et de divergences. Mais celles-ci apparaissent également de deux autres manières : dans la narration elle-même, et dans la langue littéraire. Pour *voir*, il faut dérouter le regard du lecteur autant que des personnages. « Désespoir : condition même d'un salut, ou moins gravement : misère modérée par le charme d'un signe venu d'ailleurs » (LLE 164) : la production d'une écriture poétique semble contenu dans cette association de la contradiction, entre désespoir et salut, de l'humilité associée à *l'ailleurs*, et enfin du langage qui doit être à même d'exprimer un lien entre chaque terme.

Le déroutement recherché, doit opérer au propre comme au figuré, à l'image de Rimbaud : « Rimbaud en-dehors de tout chemin. Un banal propre à rien qui se maudit et s'enchanté à des instants imprévus » (RIM 125). L'enchantement - et c'est peut-être l'expression d'un effet spécifiquement poétique -, c'est le surgissement d'imprévus qui arrivent à une personne humble et modeste, perdue dans une certaine monotonie : « [P]longée dans un silence et une paresse sans signification » (LCD 7), comme le sont les personnages dhôteliens toujours susceptibles d'être en-dehors de toute règle, et donc toujours disponibles pour connaître enchantements, épiphanies, illuminations.

« Méfions-nous de la raison (...) puisque dès les premiers pas elle nous égare dans la recherche de la vérité et du bonheur » (LUM 8) : ces propos d'un personnage - un libraire, comme si cela pouvait souligner l'importance du langage littéraire - pourraient valoir comme règle de conduite de l'écriture de l'auteur. Le libraire en question achève ainsi son propos : « Bernardin de Saint-Pierre a prononcé là une parole juste, mais je crois qu'il faut aussi se méfier des sentiments ». L'évocation d'un personnage historique est extrêmement rare chez André Dhôtel : elle nous ramène peut-être à l'auteur lui-même²⁶⁵, ainsi qu'à l'une de ses grandes thématiques romanesques, la nostalgie d'un paradis perdu, que ce soit le temps de l'enfance ou d'avant la modernité des techniques et des technologies.

²⁶⁴ Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, boîte 1/18, feuillet 5.

²⁶⁵ Bernardin de Saint Pierre pourrait tout à fait évoquer la présence de Jean-Jacques Rousseau, à qui André Dhôtel a consacré un récit biographique.

Par ailleurs, la méfiance déclarée à l'égard des sentiments - autant qu'à l'égard de la raison – rappelle, encore une fois, l'importance de l'œuvre de Rimbaud pour l'écrivain : « Ma démarche est, en fait, comparable à [celle de Rimbaud]. C'est le seul, à mon sens, qui n'ait usé d'une littérature empreinte de sentiments²⁶⁶ ». Ainsi, entre paradis perdus et méfiance de la raison et des sentiments, c'est à nouveau la quête d'un lieu poétique toujours à définir et à saisir qui surgit.

2. Contradictions et récit : l'ouverture sur un autre temps

C'est souvent sous le signe du hasard que se placent les personnages dhôteliens : « Bertrand se donnait tout entier aux idées que le hasard ou son entourage lui inspirait » (LUM 21). Mais ce n'est pas vraiment la place accordée au hasard qui aboutit à créer un effet de suspension du sens narratif pour permettre l'expression d'un temps poétique, c'est plutôt l'association du hasard et de ce qui justement semble s'opposer au hasard : « [Bertrand] devient à chaque instant le jouet des circonstances » (LUM 20), explique la sœur du personnage, qui ajoute : « Il fait de temps à autre certaines démarches pour se prouver qu'il est maître de ses actes. Et puis il reste des mois, des années dans la routine ». En parallèle d'une prise de décision qui resterait éphémère, il y a donc à la fois l'attente du hasard, la possibilité de l'inattendu, mais aussi la permanence de la banalité du quotidien, de sa monotonie, qui justifient en retour la possibilité de l'inattendu. C'est au contraire l'association du quotidien lui-même et d'une rêverie possible, une évasion du quotidien, dans un va et vient régulier, un cycle monotonie/évasion et illumination/monotonie, qui donne à l'inattendu et au hasard toute leur capacité à provoquer un sursaut, une illumination.

C'est parce que chaque récit reste ancré dans le réel et parce que les personnages semblent par nature disposés au surgissement du hasard que des effets poétiques peuvent surgir d'autant plus fortement : « Cet évènement infime [Bernard a lancé son couteau dans un arbre] pouvait dérégler toute sa vie » (LUM 33). Le dérèglement des sens rimbaldien semble toujours sous-jacent : chez André Dhôtel, c'est d'un détail a priori anecdotique que peut surgir un déroutement des personnages, hors de leur monotonie.

²⁶⁶ Entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, 9 juin 1983, repris dans *La Route inconnue*, n°42, mars 2016, p. 30.

De même, lorsque le personnage de Bernard Lumin rentre d'une promenade dans la campagne et croise « une petite fille en robe bleue » (LUM 31), et « un étrange vieillard (...) [qui] tenait à la main un fouet » (LUM 31), ces rencontres s'additionnent pour prendre un sens aussi soudain qu'impossible à définir. Dans l'esprit du personnage, c'est comme une vision, presque une illumination : « La scène entière (...) la petite fille (...) le type avec son fouet, tout cela semblait dérisoire et magnifique ». Des impressions indéfinissables se multiplient : « Des idées toujours... C'était passionnant et cela ne voudrait rien dire jamais » (LUM 33). Et c'est parce qu'il y a toujours l'association du possible et de l'impossible que toute perception de l'environnement peut devenir source d'illuminations et d'émotions : « [I] regardait dans les vitraux des personnages qui bougeaient (...) Cela lui donnait des émerveillements, parce que ces sortes de signaux étaient comme plus loin que ce qu'il voyait, quelque chose d'innommable qui apportait une crainte mêlée à une confiante tendresse » (LUM 34). La multiplication des contradictions, entre émerveillement et effroi (« quelque chose d'innommable »), échappent autant au personnage qu'au narrateur et au lecteur, mais sont vecteurs malgré tout d'une émotion qui transporte le personnage.

À l'image des « brimborions » (LUM 23) que Bernard Lumin collecte pour créer d'« ingénieux dispositifs qui n'intéressèrent que peu de gens », ce sont toujours des fragments d'histoire, des petits riens qui se détachent dans le cours des récits et de l'intrigue principale, et qui provoquent des impressions éparses semblables à des tremblements de terre émotionnels ; des fragments dont le personnage ne sait que faire : « On était dans une sorte d'affaires boiteuse et inextricable, comme on en voit dans l'enfance, mais d'une vérité éclatante » (LUM 46). L'écriture d'André Dhôtel rend le lecteur autant *guetteur* que *veilleur* de ces moments où, à partir d'une suite de contradictions, le récit semble s'ouvrir à l'écriture poétique, par l'évocation d'une « immensité », d'une « densité », qui paraissent lier l'espace physique et l'émotion. À quel point les récits de l'écrivain ne pourraient-ils ressembler à ces lanternes magiques pour les enfants qui, en tournant lentement, font surgir, un bref instant, un éclairage aussi inattendu que fascinant ?

Des lieux poétiques apparaissent ainsi par intermittence, entre monotonie et mise en question du sens : « Tout s'embrouillerait comme à plaisir, selon l'habitude » (LUM 186), « [m]aintenant que Gilbert en était venu à un métier banal, il semblait que vraiment le rêve

commençait » (NDP 163). À propos du récit *Histoire d'un fonctionnaire*²⁶⁷, où, comme dans d'autres récits, nous retrouvons des dispositifs narratifs avec des moments d'illuminations, d'épiphanies, Jacqueline Michel évoque ce lieu poétique qui surgit dans les récits de l'écrivain. Elle montre ainsi l'importance de « l'autre histoire qui ne se raconte pas²⁶⁸ », celle « d'un 'trésor' essentiel qui n'est jamais atteint définitivement et en totalité, parce que jamais épuisé », elle souligne l'importance « des énumérations de détails aux implications magiques (...) qui ont été autant d'éclats d'un rêve vivant continuant à déchirer l'espace du quotidien d'un fonctionnaire, tramant la poésie dans la fiction²⁶⁹ ». Et, en citant *Histoire d'un fonctionnaire*, « cette fleur n'avait aucun sens dans la suite ordinaire des jours²⁷⁰ », Jacqueline Michel conclut : « Aucun sens... le détail coïncide avec un instant de pure gratuité (...) un monde détaché de toute raison²⁷¹ ». C'est encore de gratuité, d'ornementation²⁷² aussi, que parle André Dhôtel dans la biographie consacrée à Rimbaud : « La poésie la plus lumineuse restait sans doute une affaire gratuite, momentanée et abandonnée. Il avait en lui une nostalgie plus lointaine que la poésie et dont lui-même n'aurait pu donner aucune idée²⁷³ ».

Il semble donc bien que l'expression de la poésie passe à la fois par l'absence de sens apparent, l'absence de conduite d'un fil narratif, comme une forme de gratuité et d'ornementation, et par le passage éphémère, allusif, à autre chose : un monde invisible, inaccessible comme un âge d'or – « une nostalgie plus lointaine que la poésie » -, qui ne peut être évoqué que dans le surgissement, le saisissement, c'est-à-dire en-dehors de toute durée propre à une narration.

La réussite et l'échec

De même, l'association contradictoire de la réussite et de l'échec crée une sorte de flottement dans le cours des récits. « [Bertrand] jugeait qu'il occupait un poste excellent dès lors que ce

²⁶⁷ *Histoire d'un fonctionnaire*, Paris, Gallimard, NRF, 1984.

²⁶⁸ « *Le pays sans nom* » Dhôtel Supervielle Schehadé, *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁷⁰ *Histoire d'un fonctionnaire*, *op. cit.*, p.20.

²⁷¹ « *Le pays sans nom* » Dhôtel Supervielle Schehadé, *op. cit.*, p. 25.

²⁷² « L'ornement, voilà ce que je trouve de plus intéressant dans la poésie... ça paraît absolument inutile et superflu parce que ce n'est pas avec ça qu'on vit, mais à chaque moment, c'est une nécessité. » (TM 239).

²⁷³ *La Vie de Rimbaud*, *op. cit.*, p.244.

poste ne menait à rien, et dans ce rien il attendait aussi bien l'incroyable » (LUM 49). L'attente du lecteur, régulièrement sollicitée, est aussitôt déjouée.

L'écriture d'André Dhôtel crée une tension et des effets humoristiques qui alimentent l'attention du lecteur autant que celle des personnages. Nous l'avons vu, les personnages sont très souvent rattachés à tout ce qui exprime une forme de nullité : là où la pauvreté et le banal prospèrent, l'espoir le plus grand « d'autre chose » (mais de quoi, nous ne le savons pas concrètement, tout pourrait surgir dans un élan indicible) semble pouvoir naître : « [L]orsque la vie se détraque de nouveau cela tendrait à prouver qu'elle a pris un sens qu'on peut retrouver inespérément. Bernard devait donc de toutes manières se féliciter des circonstances » (LUM 100). La même alliance de la réussite et de l'échec semble portée à son apogée lorsque les personnages et l'expression de la vie sauvage peuvent se confondre : « [Bernard et une amie] se devaient de végéter et de s'épanouir comme des champignons, en veillant d'abord à leur bonne tenue au fond d'une solitude aussi lointaine [dans leur village] que dans les forêts ou les déserts » (LUM 115). Et, dans le même temps, il y a juxtaposition d'éléments a priori contraires : « [L]a promenade aux soirs de cet été dans le vent frais le long des rues, c'étaient autant de merveilles. Pourquoi ? Et pourquoi était-ce en même temps très nostalgique ? » (LUM 136).

Nous trouvons ici à la fois l'enthousiasme, qui est stoppé aussitôt par un questionnement, puis l'évocation d'une expression de la tristesse qui vient déjouer l'enthousiasme initial comme pour le réduire à néant. Mais cette tristesse est aussi porteuse d'un certain espoir, un vague souvenir qui serait à retrouver grâce à une vision, une illumination : la nostalgie chez André Dhôtel est aussi le rappel d'un monde qui peut ressurgir à tout moment pour celui ou celle qui sait *voir*.

Dans les deux exemples cités, l'association de termes, d'états, opposés, à quoi peut s'ajouter une certaine étrangeté (« végéter et s'épanouir comme des champignons »), produit tout à la fois un effet de surprise, d'attente et d'amusement, comme pour décourager toute spéculation, toute attente du lecteur. Il y a une forme d'espace d'attente, d'intervalle, d'entre-deux, qui se fait jours à chaque fois. L'effet d'inachèvement produit par l'association de termes contradictoires ou antinomiques assure l'impossibilité définitive de saisir parfaitement le sens des phrases et ce que ressentent les personnages : « La séparation même les unissait. Une aventure peu commune où les relations seraient d'autant plus profondes qu'elles demeureraient dans une insignifiance absolue » (VE 196).

La multiplication des oppositions (séparation/union, importance/insignifiance) empêche de déceler un sens définitif aux affirmations. Et comme les affirmations semblent provenir d'une évidence qui coulerait de source, c'est le sentiment d'une réalité impossible à saisir qui surgit des mots et des notions les plus simples en apparence, amplifiant aussi de cette manière la déconvenue du lecteur pour comprendre là où tout semble écrit très simplement : « Que voulait dire Jo ? Le cœur de Gilbert était à la fois enchanté et déchiré » (NDP 263). L'entremêlement des sentiments et des impressions les plus contraires ne permet jamais de statuer définitivement sur la nature des comportements et des pensées des personnages, mais relance au contraire toutes les possibilités, comme un jeu, comme une histoire sans fin.

L'association de contraires semble donc être le lieu de tous les possibles : « Pour ces regards de haine qu'il avait surpris dans les yeux d'Aurore comme de Marie-Noëlle l'autre jour, Crameau aurait fait n'importe quoi. Á son idée ce n'était peut-être pas de la haine, mais il ne savait quelle exigence merveilleuse » (LCD 283). Il nous semble que cette construction sémantique par antonymes assure paradoxalement, le plus souvent, un déploiement du sens général que l'auteur oriente vers l'espoir, d'autant plus fort que l'opposition paraît singulière.

Ces récits se nourrissent donc d'un nombre important de « désordres » et oppositions sémantiques, qui nous ramènent à la notion de dissonances (qu'il faut aussi entendre comme autant de ratages) : « Au-dehors, la rue était toute joyeuse. Le plus grand silence régnait » (LPD 10), « [c]omprenez-moi, dit-elle, je tiens absolument à avoir tort et qu'on n'oublie jamais à quel point j'ai eu tort. Ça m'*enchante* plus que tout » (LUM 160). Ce sont des événements sans suite, sans liens apparents, qui possèdent pourtant une unité : le fait d'être inutiles ou sans conséquence, et par là-même, de déboucher sur la possibilité d'une expansion du lieu poétique :

[Bernard] reconnut qu'il courait à droite et à gauche. Certes Lydie se fichait pas mal de lui, et il ne demandait que cela. Il préférerait donner l'occasion à la jeune fille de le considérer avec un léger mépris afin qu'il n'y eût même pas entre eux une ombre d'amitié. Ainsi il pouvait sans réserve s'émerveiller avec cette sorte d'innocence glorieuse qui vous permet de contempler les étoiles, dans les nuits effarantes de l'été. (LUM 160)

C'est au cœur même de ce qui paraît perdu et sans recours possible (une forme d'échec), de ce qui échappe au personnage autant qu'au lecteur, que naît justement une forme de révélation (« cette sorte d'innocence glorieuse », comme une réussite), qui transporte littéralement le

personnage, et met en suspens le temps de la narration et le quotidien du personnage. : « On vit avec ce qui existera sans qu'on existe. C'est commencé, tu comprends ? Qu'est-ce qui est commencé ? » (LCD 325). Encore une fois, le sens que nous pensions saisir nous échappe aussitôt : c'est une aporie qui permet de construire un inachèvement permanent, lieu de tous les espoirs possibles.

Nous pouvons encore ajouter ces notes d'André Dhôtel, qui montrent l'importance autant de l'hybridité poésie/fiction que de la poésie comme source d'inspiration peut-être permanente et essentielle pour l'écrivain. C'est à la fois à Georges Limbour et Arthur Rimbaud qu'André Dhôtel se réfère pour expliciter la nécessité des contradictions auxquelles il recourt dans ses récits :

De Rimbaud Limbour a retenu ou repris une leçon spontanée, intolérable à une époque où s'affirment slogans et structures. Cette leçon est celle de la divergence. (...) Limbour s'exerce à faire voisiner des phrases tantôt simplifiées, brutales avec d'autres contournées, élégantes et fines. Il débite ses contes, ses anecdotes en épisodes tout aussi contradictoires. Horreur et tendresse. Grâce et désespoir.²⁷⁴

Contes, épisodes, divergence, à rebours de toute structure, André Dhôtel pourrait tout aussi bien parler de sa propre écriture :

Toutefois Juliette n'avait pas rendu le dernier soupir (...) au lieu de sourire, ses traits se déformèrent de façon si inhumaine qu'ils semblèrent à côté de son visage. (...) c'était une grimace dont l'expression n'avait pas de sens. (...) soudain les traits désespérés se recomposèrent. Il y eut un vrai sourire. (LPD 174)

[C]'était une figure disloquée, affreuse, mais empreinte aussi d'une délicatesse inégalable. (CLD 19)

Ces deux exemples nous montrent peut-être à quel point la contradiction est aussi une manière de brouiller la perception de l'autre et la compréhension que l'on pourrait en avoir, c'est à tout instant le risque d'une dissolution presque physique de la personne et la nécessité d'une tentative d'herméneutique toujours à venir pour dépasser toutes les incompréhensions :

²⁷⁴ « Limbour et Rimbaud », texte dactylographié, deux pages, paru dans *Arfuyen* n°II, novembre 1975, Archives des Ardennes.

Le conteur, aussi bien maladroit et distrait, au lieu de s'appliquer à une réalité déterminée, met en jeu plusieurs réalités (...) qui se composent ou se heurtent : sentiments, raisons, saisons, beauté d'une ville ou d'un visage, souvenirs, espoir, horreurs, et enfin le soleil, l'arc-en-ciel et la nuée. Fidélité à tout ce qui est ensemble toujours.²⁷⁵

Il s'agit bien avant tout de créer des ruptures, qui peuvent être autant de péripéties, à la faveur de ce qui n'apparaîtrait que comme hasardeux ou accidentel. C'est aussi une manière pour André Dhôtel de situer son écriture dans le champ du romanesque, en prise avec l'histoire de la littérature :

Il n'y a plus de consigne pour ce qui est des « vérités » historiques, psychologiques ou politiques. Le lecteur et l'auteur, au lieu d'être au garde-à-vous, sont obligés cette fois de rester aux aguets (...) avec le sentiment nouveau, quoique très antique et démodé, de ne pas être le maître de toutes les circonstances.²⁷⁶

3. « Fred n'était pas là. Quand même il était là » (LCD 67) : Contradictions, humour et répétitions, un jeu autour de l'absurde

Si les contradictions surgissent dans le cadre du récit, comme un ressort narratif ou propres à des ruptures dans le récit, elles existent aussi en elles-mêmes, selon nous : elles participent à la construction du langage littéraire comme un chant, nourrissant à la fois une atmosphère et un style poétiques, et une sorte de jeu pour le lecteur, un plaisir de la lecture.

Relevons d'abord la multiplication des affirmations et des négations : « On ne pouvait pas arriver à Bleuse. On arriva à Bleuse » (LPT 236), « - Vous avez rêvé. – J'ai rêvé et je n'ai pas rêvé » (LCD 265). Celles-ci sont parfois suivies de répétitions, comme pour prolonger l'impossibilité de conclure, et le jeu associé à cette impossible conclusion : « - Elle sait, disait Julie. - Elle ne sait rien, assurait Dérambaut. - Elle ne sait rien mais elle sait quand même, répliquait Lydie » (VE 195). Comme nous l'avons vu précédemment, ce sont aussi des procédés qui paraissent suspendre le récit, pour faire apparaître un petit théâtre de l'absurde, tout en créant un effet humoristique (lié à l'absurde) qui fait « hoqueter » l'histoire.

²⁷⁵ *Le Pays des Merveilles*, [revue *Eaux vives*, septembre 1967], dans *D'un monde inconnu*, op. cit., p. 11.

²⁷⁶ *Ibid.*

Il n'est d'ailleurs pas rare que les personnages ou le narrateur lui-même expriment le sentiment d'être perdus dans leur propos, comme s'ils étaient voués, eux-aussi, à cette confusion : « [Les animaux] sont du monde comme vous et ils ne sont pas du monde que vous pouvez connaître. (...) Martha et Aurore sont dans mon ciel et dans un autre ciel. (...) Je bavarde à tort et à travers, je le sais bien. Pourquoi m'écoutez-vous ? » (LCD 42). Or, nous l'avons vu, c'est justement à partir de cette association de l'absence et de la présence que la poésie (et la beauté qui lui est souvent associée dans les récits d'André Dhôtel), que *l'impossible*, peuvent surgir : « [L]a présence d'une intelligence qui n'est pas la nôtre, et cela en-dehors de toute conception mystique. C'est ce qu'on appelle bêtement la Beauté. (...) De quoi s'agit-il ? De façon indubitable c'est le signe d'une réalité qui est à la fois hors du monde et dans le monde » (TM 233). Au cœur même du jeu des contradictions surgissent à la fois la beauté et la poésie, qui serait le lieu possible d'évocation de la beauté, ou du moins « d'une réalité à la fois hors du monde et dans le monde ».

« Elle vous craint et vous pourrez la chapitrer de temps à autre. - Elle me craint ? - Elle vous craint. Vous êtes un homme patient et rigoureux. - Patient et rigoureux, répéta Crameau. Tout de même vous prendrez bien un apéritif » (LCD 14), « - |m]oi j'aime ceux qui se passionnent pour les hasards. / - J'en ai traversé pas mal de hasards, avoua Bertrand, qui perdait pied » (LUM 101) : l'étrangeté des discussions un peu décousues, un peu absurdes, et pourvues d'un humour qui contribue lui-aussi à désorienter le lecteur, favorise le possible surgissement de l'inattendu, où un commentaire, un détail, prendront un aspect souvent poétique par l'expression d'une sémantique insaisissable, ainsi : « Jamais il n'aurait cru qu'il pouvait y avoir aux limites de la ville tant de paroles superflues et parfaitement incompréhensibles » (LCD 35). À la nullité des « paroles superflues » répond une mise en suspens du sens : « parfaitement incompréhensibles », et se dessine alors un monde inconnu qui resterait à découvrir, et qui se superpose à l'espace physique (« aux limites de la ville »). Comme l'affirme le narrateur : « Le sujet de la conversation importait peu. Alors on pouvait aussi bien rappeler des fables inexistantes » (LCD 264).

Ces suites de propos qui échappent au sens commun, ces conversations qui mêlent des récits de faits douteux et des propos hasardeux, qu'André Dhôtel désigne parfois comme des « cancans » (TM 238), sont, pour l'écrivain, « très proches de la poésie » (TM 238). Ces paroles, qui échappent en partie à la raison, qui ne se fondent sur rien de précis et qui s'enchaînent dans

le désordre, apparaissent aussi comme l'expression de la discordance, de la divergence recherchée par l'écrivain, au sein desquelles peut surgir la poésie. Les cancons sont l'occasion de permettre à ce qui n'est pas saisissable par la raison de s'exprimer : l'humour, l'absurdité, mais aussi l'humilité d'accepter de ne pas savoir et de reconnaître la richesse d'autres langages : « - Rendre visite ? Pourquoi ? – Nous parlerions ensemble des choses qu'on voit. Il y a tellement peu de gens qui parlent des choses qu'on voit. Par ces temps de politique... » (LCD 183). Nous comprenons encore mieux le lien qui peut être fait avec la poésie lorsque l'écrivain affirme : « [I]l y a une nécessité de l'ornement... à tous moments... c'est ce que font les cancons, ils ornent la vie en montrant le côté fantastique de certains personnages. (...) dans tous les cas chacun des personnages (...) prend une allure presque fabuleuse... L'ornement, voilà ce que je trouve de plus intéressant dans la poésie... » (TM 238).

Comme une mise en abyme du conteur André Dhôtel, les personnages évoquent souvent des fables, des contes qu'ils rapportent les uns aux autres, ne sachant pas toujours très bien ce qu'ils disent, mais mus par une liberté d'expression qui leur permet parfois de saisir *autrement* le monde qui les entoure :

- Autrefois c'est vous-même qui avez favorisé ce remue-ménage qu'il y a eu. Vous avez pas mal fabulé. Vous pourriez avoir à cœur de faire l'impossible pour réparer.

- L'impossible ?... Dieu sait... Fabulé... Fabulé...

Et puis soudain :

- Enfin vous-même autrefois n'avez-vous pas engagé Perlut à lâcher les oiseaux de Frank Davis ? Aurore demeura indifférente.

Elle répondit :

- Des gens comme Perlut et comme vous racontent des fables aux enfants qui les prennent au mot et font n'importe quoi.

Quelles fables ? (LCD 281)

Ajoutons que l'association du sens propre et du sens figuré crée également des moments de saisissement où l'humour est un facteur de confusion supplémentaire : « Ils bavardèrent à perte de vue. Le ciel était aussi à perte de vue. Ils arrivèrent à Berlieu » (LUM 71). De quoi parlèrent ces personnages ? Nous ne le saurons pas. Ce qui semble compter ici, c'est plutôt le jeu sur les mots et l'étrangeté (humoristique, selon nous) qui se dégage de l'élosion d'une discussion qui paraît nourrie, mais où l'espace physique, sauvage, irréductible, côtoie et apparaît aussi important que l'espace (éludé) des mots.

L'écrivain recourt également à des associations sémantiques inattendues, parfois proches de l'oxymore, et dans tous les cas à rebours de ce qui pourrait sembler convenu : « Mais le sommeil ne vint pas, et je restai devant ces millions de choses avec, dans la poitrine, une sécurité violente comme une passion.²⁷⁷ », « ignorant tout à fait le talent musical qu'il pouvait avoir, c'était plutôt grâce à son aimable obscurité qu'il avait acquis quelques élèves de bonne famille » (LCD 9), ou encore : « [S]es regards inadmissibles et merveilleux » (LCD 52). Philippe Blondeau souligne l'importance de « ces nombreuses expressions oxymoriques qui s'efforcent de rendre sensibles les liens complexes et parfois bizarres qui unissent les êtres », ajoutant : « [Les personnages savent] que ce monde leur échappe et qu'il n'est vraiment beau que dans la mesure où il reste inaccessible²⁷⁸ ».

En définitive, c'est peut-être précisément là où le sens échappe en partie au lecteur et aux personnages que semble se constituer le lieu poétique du romanesque dhôtelien : « Il n'aspirait à aucune dignité, mais plutôt à une sorte de vie inconnue. Enfin qu'est-ce qu'il se chantait ? » (LCD 53). Le narrateur multiplie l'expression de l'ignorance et, dans le même temps, de l'espoir immense d'un ailleurs à portée de main. La question finale laissée sans réponse (« Qu'est-ce qu'il se chantait ») est une manière de relancer l'impression d'inachèvement et de confusion sémantique pour le lecteur (entre « dignité » et « vie inconnue ») : le personnage apparaît au bord d'un abîme qui reste à définir et à percevoir, ce sont toujours le rêve et l'espoir qui semblent surgir comme des bouffées poétiques. C'est là où l'incapacité de comprendre réside que se déploie l'espace poétique, là où le savoir est mis en retrait que peut exister un lieu propre à l'étonnement et à l'innocence (liée à la méconnaissance ou au refus de la connaissance) : « Maintenant il se félicitait d'avoir été en butte à des tracasseries et à des sentiments contradictoires. Cela lui permettait de mieux saisir le secret d'une vie pour ainsi dire innommée » (LCD 153). Le surgissement de la contradiction et l'absence de compréhension claire, qui empêche toute conclusion logique, portent le personnage à s'accorder avec *l'impossible* : une vie « innommée » convie lecteur et personnage à de possibles inventivités qui restent toujours à venir, parce que rien ne peut aller de soi, machinalement, de ce que l'on ignore par défaut. Demeure donc toujours une vie possible comme un ultime abri.

²⁷⁷ Jean-René sur les toits dans *Idylles*, op. cit., p. 99.

²⁷⁸ André Dhôtel ou les merveilles du romanesque, op. cit., p. 185.

Enfin, évoquons chez André Dhôtel certaines associations de termes qui, par leur dissonance, peut-être leur maladresse apparente, telles que « des orphéons burlesques » (LRD 33), « les avenues éclatantes de la campagne » (LRD 26), ou « ils roulèrent par des rampes très lentes » (LRD 50), nous évoquent spécifiquement les formules rimbaldiennes « flottes orphéoniques²⁷⁹ », « [l]a douceur fleurie des étoiles et du ciel²⁸⁰ », « [l]a célérité de la rampe²⁸¹ ». Elles nous rappellent également ce que l'écrivain nomme *sauvagerie* et qu'il mentionne si souvent dans ses récits à propos de ses personnages, en particulier certains personnages féminins proches des sorcières médiévales, guérisseuses et voyantes : « La sauvagerie c'est véritablement le fait qu'un écrivain soit saisi, par certaines réalités ou certains aspects étranges du monde, et qu'il n'arrive pas à s'en dégager, quoiqu'il fasse²⁸² ».

4. Deux grands récits dhôteliens : le conte et la poésie

Le conte et la poésie sont deux *écritures* sur lesquelles André Dhôtel a réfléchi tout au long de sa longue vie d'écrivain. Ses récits, ses écrits théoriques ou les entretiens qu'il a accordés, font apparaître les liens qu'il tisse entre ces genres, ces champs littéraires. Que ce soit dans sa réflexion sur la littérature, ou dans son œuvre fictionnelle si ample et si longue, nous trouvons de nombreuses références à et autour de Rimbaud, et plus généralement à des poètes ou des auteurs dont les œuvres présentent, pour André Dhôtel, une grande proximité avec la poésie : « Les contes ne sont qu'un jeu, c'est vrai. (...) Tout de même parfois, non sans angoisse, voici le soudain rayonnement d'un monde et d'un autre monde, Panaït Istrati, Limbour, Tchekhov, Leskov, Melville...²⁸³ ».

La frontière entre l'appréhension d'un monde à la réalité qui resterait à saisir, et le jeu que peuvent constituer l'écriture de contes pour l'écrivain, surgit souvent dans les récits de manière ludique : « J'invente de bout en bout cette conversation entre Edgar et Claire, mais j'en garantis l'absolue exactitude » (LTB 362). La présence discrète du narrateur qui remet en cause un pacte de lecture basé sur le réalisme est aussi une manière de faire naître force et émotion dans les visions, les révélations des personnages, en donnant l'apparence d'un dépassement des frontières

²⁷⁹ *Villes II, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 225.

²⁸⁰ *Mystique, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 228.

²⁸¹ *Mouvement, Illuminations*, dans *Poésies*, op. cit., p. 241.

²⁸² Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, boîte 12/8, page numérotée 2.

²⁸³ *Le Pays des Merveilles*, dans *D'un monde inconnu*, op. cit., p. 12.

de la fiction. De nombreuses mises en abyme renforcent le plaisir du jeu et du vertige du conte, où se conjuguent la multiplication de péripéties et de hasards improbables avec le déroulement de récits dans un monde réaliste : « Certainement Dérambaut n'était pas mort, mais il était peut-être, selon l'idée enfantine, au-delà de toute mort comme de toute vie, le personnage d'un conte » (VE 183), « [u]n prétexte comme un autre, enjolivé par les contes de Perlut » (LCD 34), « [c]e que Darfaut avait conté devait être fameusement exact, mais quand même de la foutaise²⁸⁴ ». Le substantif *conte*, utilisé très souvent, semble renforcer l'importance de la mise en abyme, et renvoyer le lecteur au jeu d'une narration faussement légère, qui semble structurée par la réitération de la présence et l'existence de *l'impossible* : c'est un miroitement qui se renouvelle de récit en récit.

Dans un entretien de 1983, l'écrivain souligne une nouvelle fois sa perception du conte et de la poésie, où les deux genres doivent pouvoir être entremêlés :

Au fond, je n'ai jamais écrit que des contes. (...) les écrivains, et surtout les poètes, qui m'attirent sont ceux que je range dans une catégorie à laquelle on ne songe pas, celles des créateurs d'épisodes. (...) Je range dans cette catégorie des poètes comme Georges Limbour, Jean Follain, Jean Grosjean, Henri Thomas, Armand Robin, Philippe Jaccottet, Patrick Reumaux.²⁸⁵

Et il précise : « Ce que j'appelle épisode, c'est une scène, une rencontre, une aventure, qui peuvent être banales. ». Au cœur même de l'écriture poétique, il met en avant ce qui aurait trait plutôt à la fiction (« une scène, une rencontre, une aventure »), et nous comprenons mieux peut-être comment l'hybridation de ces genres peut aboutir chez l'écrivain à l'élaboration d'une conception personnelle du conte. « Ma démarche est, en fait, comparable à [celle de Rimbaud]. C'est le seul, à mon sens, qui n'ait usé d'une littérature empreinte de sentiments, ni d'idées²⁸⁶ » : en songeant aux contes de Rimbaud, nous ne pouvons que souligner, une nouvelle fois, chez André Dhôtel, le balancement permanent entre le conte dans une perspective poétique, et la poésie qui traverse ses contes.

Ajoutons encore le propos suivant de l'écrivain qui, dans un entretien radiophonique, en réponse à la question : « Qui admirez-vous [en littérature] », établit clairement un lien entre conte (récit) et poésie : « Commençons par (...) Georges Limbour, qui est un poète extraordinaire, et qu'on ne lit pas parce que c'est un conteur, un conteur qui comme moi est

²⁸⁴ *L'honorable Monsieur Jacques*, Paris, Galimard, « Folio », 1972, p. 126.

²⁸⁵ Entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, 9 juin 1983, repris dans *La Route inconnue*, n°42, mars 2016, p. 26.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

attaqué par des rêves, des rêves très éblouissants (...) J'ai admiré Rimbaud, j'ai admiré Dickens, Leskov, Faulkner, et bien d'autres, tous ceux qui racontent des histoires²⁸⁷ ».

Lors des révélations, des illuminations que connaissent ses personnages, et qui sont autant de moments d'émotions où le réalisme semble s'estomper pour faire apparaître une autre réalité, nous pouvons peut-être souligner un caractère essentiel de l'écriture poétique dhôtelienne :

En vérité je comprends de mieux en mieux que je ne sais qu' « en conter ». Avec une passion des détails et des détours d'une histoire (...) j'espère toujours ce qui se présentera d'indicible dans les intervalles et qui *existe* dans le monde (et plus loin) et qui plutôt est la seule vraie *existence*, non littéraire non fonctionnelle (...) une lumière (...) qui est amenée par Rimbaud en triomphale perdition dans toute littérature.²⁸⁸

Les récits d'André Dhôtel peuvent donc être lus comme une volonté de faire surgir un moment lumineux, qui serait un amalgame entre l'écriture littéraire et l'expérience du réel : le moment où peut s'effacer la frontière entre les mots et une émotion destinée à ne plus être fictionnelle, ce qui rappelle le désir de l'écrivain de ne pas recourir à « une littérature empreinte de sentiments²⁸⁹ ». Le langage poétique serait le seul langage à permettre l'accès à une réalité qui ne serait pas *que littéraire* : « Il y a nécessité à ce que la poésie soit une réalité vivante, disons même la seule réalité²⁹⁰ ». Et pourquoi tant chercher une expression poétique dans la prose du conte et du romanesque ? Le conte apparaît comme un pas de côté par rapport aux types romanesques dont l'écrivain souhaite se démarquer :

Comment le romanesque peut-il par hasard affirmer la réalité vivante d'une poésie ? Ce n'est pas une théorie que j'ai formée, pour ma part l'expression d'une *paresse* peut-être d'une sainte paresse, [non pas] le roman structuré, composé, construit analyse-caractère-psychologie-étude sociale, mais pour le paresseux il y a *le conte* (...) *épisodes* la suite au prochain numéro / feuilleton / *passage* d'un plan à un autre d'une perspective à une autre.²⁹¹

²⁸⁷ Émission diffusée sur le site de la Radio Télévision Suisse le 2 mai 1978 : <https://www.rts.ch/archives/radio/culture/en-questions/14503969-interview-de-lecrivain-andre-dhotel-02-05-1978.html>

²⁸⁸ Lettre à Jean Grosjean, 7 mai 1982, reprise dans *La Route inconnue*, n°15, décembre 2006, p. 34.

²⁸⁹ Entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, 9 juin 1983, repris dans *La Route inconnue*, n°42 mars 2016, p. 30.

²⁹⁰ Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, numérotation 1/18.

²⁹¹ Ibid.

L'écrivain reprend ici le thème de l'épisode, de l'aventure, d'une rencontre, tels que peuvent le faire des poètes comme « Henri Thomas, Armand Robin, Philippe Jaccottet²⁹² », pour y adjoindre un univers romanesque qui offre une multiplication d'aventures et de rencontres dont la fin ne devrait jamais exister : « [L]e conte ne s'achève jamais, on pense plus loin que l'inimitable et le programme²⁹³ ».

Cette volonté d'approfondir l'hybridité entre conte et poésie, entre fiction et écriture poétique, prend une place très importante dans les réflexions de l'auteur, dès le début de sa carrière. Dans les notes publiées de 1942-1945, nous trouvons déjà cette conception : « La pensée du conteur et du poète est une pensée mendicante. Elle ne procède pas d'un savoir, ni n'aboutit à un savoir. Elle mendie le savoir dans l'écho des cœurs, d'une nature (au hasard ?) » (LLE 175) : l'auteur semble ainsi affirmer un lien essentiel entre sa propre écriture et la captation du réel à travers la fiction, à partir d'un savoir-faire poétique. « [Le poème] n'a de beauté que s'il peut avoir quelque usage familial. Cela semble actuellement impossible : c'est pourquoi le roman est le genre le plus praticable et le plus beau, car il a divers usages. Et c'est dans la pluralité de ces usages que se révèle la beauté d'une œuvre. » (LLE 189) : l'hybridité que pratique volontairement André Dhôtel s'expliquerait notamment par la possibilité d'associer la plasticité de la fiction romanesque et l'expression de la beauté liée à l'écriture poétique. Citons encore une fois l'auteur, où nous voyons à quel point écriture poétique et écriture du conte structurent sa démarche et sont presque indissociables : « [La féerie] est le témoignage de ce qui n'existe pas ici-bas, et de l'inconnaissable. (...) Le péché est de ne pas se soumettre à cet ordre rituel [de règles divines et de rites mystiques] que la poésie cherche à retrouver autour de nous (surtout le conte)²⁹⁴ ».

²⁹² Entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, 9 juin 1983, repris dans *La Route inconnue*, n°42 mars 2016, p. 26.

²⁹³ Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, numérotation 1/18.

²⁹⁴ Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, numérotation 7/15.

Conclusion

Au terme de ce mémoire, la poésie apparaît comme une structure essentielle dans la démarche du romancier André Dhôtel, et peut-être même en est-elle le cœur, l'objectif : les personnages progressent à coup d'errances et de révélations, de vagabondages et d'illuminations, laissant aller au cours de hasards improbables, inouïs, parfois déflagrateurs, leur existence qui ne doit respecter aucune règle.

La qualification d'écrivain conteur et poète, celle de récits poétiques pour ses récits, traverse le temps. Que ce soit Dominique Aury en 1948, Jean Follain en 1961, Georges Limbour en 1970, que ce soit Philippe Jaccottet durant toute la période de production d'André Dhôtel, ou Jacques Réda en 2005, la dimension poétique de l'œuvre est régulièrement évoquée et louée.

Les récits dhôteliens sont effectivement riches d'une écriture poétique, et imprégnés de nombreuses réflexions de l'écrivain sur la poésie. Ils portent également les influences de différents poètes. Ainsi trouvons-nous une grande proximité dans les réflexions, les propos et la démarche d'André Dhôtel, de Philippe Jaccottet et d'Henri Thomas : voir et savoir dire dans l'insignifiance du réel une beauté et une lumière pures et passagères, sans illusion, sans aucune échappatoire vers le rêve ou le fantastique. Pour eux, il s'agit toujours de rester au cœur de la banalité pour souhaiter y saisir les signes sinon d'une merveille, au moins d'une beauté éphémère.

Pour reprendre la lecture de l'œuvre dhôtelienne faite par Matthieu Galey dans son journal, et surtout par Philippe Jaccottet dans ses textes critiques, en particulier sur le haïku, André Dhôtel est un écrivain poète très proche de Jean Follain. Tous deux n'utilisent pas le même matériau générique, le récit pour le premier, le poème pour le second. Mais dans les deux cas, se dessine l'art de nommer les choses avec humilité pour faire ressentir en quelques mots une expression de la beauté : c'est dans le surgissement et le passage, où le sens des signes se dérobe sans cesse, que personnages et lecteurs peuvent connaître une expérience poétique, la révélation d'une présence inconnue. Comment atteindre l'expression de ce saisissement qui donne la certitude de l'existence d'un mystère infini ?

Par ailleurs, si Philippe Jaccottet trouve en Hölderlin l'initiateur de la modernité en poésie, c'est dans l'œuvre de Rimbaud qu'André Dhôtel puise une part importante de sa réflexion sur

le roman et la poésie. Cette œuvre, qui peut être elle-aussi considérée comme une œuvre hybride puisqu'elle mêle fiction, contes et poésie, prose et versification, représente pour André Dhôtel la geste du poète en quête de beautés et de lumières. Celui-ci doit être à même d'exprimer une perception destinée à demeurer toujours insaisissable puisque fugitive : « [II] doit nier même le possible pour atteindre l'impossible » (LLE 171).

Œuvre-témoignage entre l'enfance et l'âge adulte, expression de l'impossible, quête d'une marginalité pour apprendre à voir, la poésie rimbaldienne est pour André Dhôtel l'ultime référence dans son cheminement d'écrivain, entre conte et poésie. Les textes de Rimbaud sont d'abord un lien pour accéder à la vie : c'est une langue littéraire, poétique, qui seule permet, par sa puissance de révélations, sa capacité de médium, à communiquer l'impossible, l'insaisissable, ce qui ne peut être dit de manière rationnelle ni normative. L'enfant, le cancre, le simple, le vagabond, le chiffonnier, tous humbles et en-dehors de toute règle, cristallisent dans les récits dhôteliens, ce qu'est la poésie dans le regard d'André Dhôtel : le lieu poétique, c'est d'abord l'étonnement de voir surgir l'inexprimable, ce que seule une langue dénuée de toute image trop forcée, réduite à quelques mots comme un haïku, pourrait dire.

Et ce lieu poétique ne peut surgir que dans l'insituable, dans le passage : il faut d'abord perdre toute notion de situation géographique, de repères, comme toute notion de règles sociales, pour accéder à une autre vision. L'expression physique du lieu poétique induit une rencontre entre les mots et l'espace : réussir à se perdre pour mieux dire la révélation d'un autre monde, et accéder à une forme de clairvoyance.

Pour induire cette perte de repères, André Dhôtel modèle un langage poétique qui serait comme un chant : humour, étrangeté et absurdité des propos, paroles répétitives de personnages comme des suites d'échos, propos décousus et inachevés, mensonges et contradictions, ignorance dans la voix du narrateur, contribuent à faire dériver le récit, pour, enfin, suspendre la narration romanesque et confronter les personnages et le lecteur à une forme d'expérience poétique. Dans le décalage sémantique sans cesse opéré finissent par surgir pour le personnage et pour le lecteur des bribes de lumière, entre ignorance et innocence : une forme d'épiphanie.

Je considère ma littérature comme un entretien qui peut amener d'autres que moi à cette confrontation de l'homme et du destin, de l'homme et du dieu, un entretien qui (...) permet ce passage soudain du quotidien au merveilleux. (LLE 79)

[L]a vie (...) se confond avec un hasard divin (...) [elle] est le domaine de l'invraisemblable. (LLE 86)

L'écrivain se fait à la fois passeur et conteur ; la voix du conteur nous semble sous-entendue dans cet « entretien » qui assurerait le passage « du quotidien au merveilleux ». La perception qu'André Dhôtel a de son travail est liée à cette nécessité : « La poésie enchante ou elle n'existe pas. Et il n'y a aucune raison, aucune nécessité, aucun prétexte à cet enchantement » (LLE 169). La poésie est donc *le* lieu de l'enchantement, lieu d'autant plus enchanteur que celui-ci ne connaît aucune justification, comme s'il était intemporel. Et il souligne encore :

[L]a poésie ne révèle pas le sens d'une vie, ni celui d'un mystère mais nous donne une sorte de *figuration ornementale*.²⁹⁵

[L]es fleurs, on ne sait pas du tout à quoi ça sert. L'ornement c'est de la pure poésie. Absolument vain, ou alors ça a trait à autre chose que le monde, c'est un à côté du monde. (TM 274)

La poésie ne revêt donc aucune qualité *extraordinaire*, c'est le peu au cœur du banal et du quotidien qu'il faudra être capable de voir : « [Q]uelques phrases comme dans le creux de la main » (LLE 128) pour signifier la vie qui est le domaine de l'invraisemblable, de l'inouï, de l'explicite.

L'hybridité de l'écriture dhôtelienne, mélange de romanesque et poésie, pourrait être définie de cette manière : « Ce que cherche un héros de roman c'est l'impossible (...) ce qui intéresse Leban²⁹⁶ c'est *l'à côté de la vie*. (...) [le poète] peut disposer des paroles de telle façon qu'elles ne soient pas dans le sens commun, qu'elles aient une simple fonction d'ornement » (TM 270). La démarche du romancier apparaît systématiquement sous-tendue par la poésie, ou ce qu'il considère être d'essence poétique.

Alors, quelles poésies se trouvent dans l'œuvre d'André Dhôtel ?

Même si la prégnance de Rimbaud est essentielle, c'est bien de poésies au pluriel qu'il faut parler : influences et langage poétiques riches et discrets à la fois concourent à la quête d'un lieu en poésie, poésie elle-même lieu de l'inaccessible et de l'inouï, de l'enchantement, du saisissement, à partir duquel les personnages et les lecteurs peuvent enfin trouver, dans la vie elle-même, en un éternel retour, lumières et espoirs.

²⁹⁵ Notes manuscrites non datées, Archives des Ardennes, boîte 1/7.

²⁹⁶ Personnage principal du récit *Les Rues dans l'aurore ou les aventures de Georges Leban*, *op. cit.*

Bibliographie

Fonds André Dhôtel, Archives des Ardennes.

L'œuvre d'André Dhôtel : essais, récits, nouvelles, poèmes [classement alphabétique]

L'Azur, Paris, Gallimard, « Folio », 1968.

Beauté, [1945, 1946, 1953, 1957, 1982, 1986], Paris, Phébus, « libretto », 2004.

Bernard le paresseux, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1952.

Bonne nuit Barbara, Paris, Gallimard, NRF, 1978.

Campements, Paris, Gallimard, NRF, 1930.

Ce jour-là, [Gallimard, 1947], Phébus, « libretto », 2004.

Ce Lieu déshérité, [Gallimard, 1949], Paris, Phébus, « libretto », 2003.

Comment Fabien regarda l'aurore, [Gallimard, 1949], Clancier Guénaud, « Les premiers Temps », 1982.

Considérations théoriques sur les promenades, [1965], Mont Analogue, « État des lieux », 1996.

Dans la Vallée du chemin de fer, Paris, Pierre Horay, 1958.

David, [Minuit, 1948], L'Arbre vengeur, 2022.

Des trottoirs et des fleurs, Paris, Gallimard, « Folio », 1981.

D'un monde inconnu, Paris, Fata Morgana, 2012.

Histoire d'un fonctionnaire, Paris, Gallimard, NRF, 1984.

Histoire sentimentale, [1937], Lettres vives, « entre 4 yeux », 2022.

Jean Follain, Pierre Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1956.

Jean Paulhan, Lyon, La Manufacture, « Qui suis-je ? », 1986.

Je ne suis pas d'ici, Paris, Gallimard, NRF, 1982.

La Chronique fabuleuse, [1960], Paris, Mercure de France, 2000.

La Littérature et le hasard, Paris, Fata Morgana, 2015.

La Maison du bout du monde, Paris, Pierre Horay, 1970.

La nouvelle Chronique fabuleuse, Paris, Pierre Horay, 1984.

La Route inconnue, [1980], Montbéliard, La clé à molette, 2015.

La Tribu Bécaille, Paris, Gallimard, « Folio », 1963.

La Vie de Rimbaud, Paris, Éditions du Sud, 1965.

La Vie passagère, [1978], Paris, Phébus, « Littérature française », 1991. [recueil de poèmes]

Le Bois enchanté et autres contes, Paris, Hachette, « Le Livre de Poche Jeunesse », 1983, 1991.

Le Club des cancre, [Mercure de France, 1949], Paris, La Table Ronde, 2007.

Le Couvent des pinsons, Paris, Gallimard, NRF, 1974.

Le Maître de pension, Paris, Bernard Grasset, 1954.

Le Neveu de Parencloud, Paris, Grasset, 1960.

L'Enfant qui disait n'importe quoi, [1968], Paris, Gallimard, « Gallimard Jeunesse, Folio Junior », 2007.

Le Ciel du faubourg, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1956.

Le Mont Damion, Paris, Gallimard, NRF, 1964.

Le Pays où l'on n'arrive jamais, [Pierre Horay, 1955], Paris, Flammarion, « J'ai lu », 2007.

Le petit Livre clair, [1997], Deyrolle Éditeur & Théodore Balmoral, 1928.

Le Plateau de Mazagran, [Éditions de Minuit, 1947], Lausanne, La Guilde du Livre, 1960.

Le Robinson de la rivière et autres contes, Paris, Larousse, « Les Contemporains classiques de demain », 2011.

Le Roman de Jean-Jacques, Paris, Éditions du Sud, « Vies et Visages », 1962.

Le Train du matin, Paris, Gallimard, 1975.

Le Soleil du désert, [1973], Paris, Phébus, *libretto*, 2005.

Le Village pathétique, Paris, Gallimard, « Folio », 1943.

Les Aventures fantastiques de Julien Grainebis, [1957], Paris, Horay, 2003.

Les Chemins du long voyage, Paris, Gallimard, « Folio », 1949.

Les Disparus, [1978], Paris, Phébus, « libretto », 2005.

Les Mystères de Charlieu-sur-Bar, Paris, Gallimard, NRF, 1962.

Les premiers Temps, [1953], Paris, Phébus, « libretto », 2004.

Les Rues dans l'aurore ou les aventures de Georges Leban, Paris, Gallimard, NRF, 1945.

Les Temps perdus, Paris, Fata Morgana, 2014.

Les Voyages fantastiques de Julien Grainebis, [2003], Paris, Horay, 1957.

L'Homme de la scierie, [1950], Sous le Sceau du Tabellion, 2020.

L'honorable Monsieur Jacques, Paris, Galimard, « Folio », 1972.

L'Île aux oiseaux de fer, [Grasset et Fasquelle, 1956], Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 2002.

L'Île de la croix d'or, Paris, Gallimard, « Collection 1000 Soleils », 1978.

L'Œuvre logique de Rimbaud, Mézières, Éditions de la société des écrivains ardennais, 1933.

Lointaines Ardennes, Paris, Arthaud, « terre écrite », 1979.

Lorsque tu reviendras, Paris, Phébus, 1986.

Lumineux rentre chez lui, [1967], Paris, Phébus, 2003.

Ma chère âme, Paris, Gallimard, NRF, 1961.

Mémoires de Sébastien, Paris, Bernard Grasset, « Les Cahiers verts », 1955.

Nulle part, [1956], Rombaldi, « Bibliothèque du temps présent », 1979.

Pays natal, [1966], Paris, Phébus, « libretto », 2003.

Pierre Marceau, [revue *Mesure*, 1940], Mont Analogue, 1993.

Poèmes comme ça, Le temps qu'il fait, 2000. [recueil de poèmes]

Rimbaldiana : dans *Rhétorique fabuleuse*

Rimbaud et la révolte moderne, [1952], Paris, La Table Ronde, 2004.

Rhétorique fabuleuse, [*Le grand Rêve des floraisons* 1983, *Le vrai Mystère des champignons* 1974, *Rimbaldiana* 1982], Cognac, Le temps qu'il fait, 1990.

Saint Benoît Joseph Labre, [1957], Desclée De Brouwer, 1983.

Terres de Mémoire, Éditions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1979.

Un adieu, mille adieux, [1960, 1958, 1970, 198, 1984, 1983], Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Gallimard », 2003.

Un jour viendra, [Gallimard, 1970], Phébus, « libretto », 2003.

Un soir... (nouvelles), [Gallimard, 1977], La Clé à molette, 2014.

Vaux étranges, Paris, Gallimard, NRF, 1986.

L'œuvre d'André Dhôtel : essais, récits, nouvelles, poèmes [classement chronologique]

Le petit Livre clair, [1997], Deyrolle Éditeur & Théodore Balmoral, 1928.

Campements, Paris, Gallimard, NRF, 1930.

L'Œuvre logique de Rimbaud, Mézières, Éditions de la société des écrivains ardennais, 1933.

Histoire sentimentale, [1937], Lettres vives, « entre 4 yeux », 2022.

Pierre Marceau, [revue *Mesure*, 1940], Mont Analogue, 1993.

Le Village pathétique, Paris, Gallimard, « Folio », 1943.

Les Rues dans l'aurore ou les aventures de Georges Leban, Paris, Gallimard, NRF, 1945.

Ce jour-là, [Gallimard, 1947], Phébus, « libretto », 2004.

Le Plateau de Mazagran, [Éditions de Minuit, 1947], Lausanne, La Guilde du Livre, 1960.

David, [Minuit, 1948], L'Arbre vengeur, 2022.

Les Chemins du long voyage, Paris, Gallimard, « Folio », 1949.

Le Club des cancre, [Mercure de France, 1949], Paris, La Table Ronde, 2007.

Ce Lieu déshérité, [Gallimard, 1949], Paris, Phébus, « libretto », 2003.

Comment Fabien regarda l'aurore, [Gallimard, 1949], Clancier Guénaud, « Les premiers Temps », 1982.

L'Homme de la scierie, [1950], Sous le Sceau du Tabellion, 2020.

Bernard le paresseux, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1952.

Rimbaud et la révolte moderne, [1952], Paris, La Table Ronde, 2004.

Les premiers Temps, [1953], Paris, Phébus, « libretto », 2004.

Le Maître de pension, Paris, Bernard Grasset, 1954.

Le Pays où l'on n'arrive jamais, [Pierre Horay, 1955], Paris, Flammarion, « J'ai lu », 2007.

Mémoires de Sébastien, Paris, Bernard Grasset, « Les Cahiers verts », 1955.

Le Ciel du faubourg, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1956.

Jean Follain, Pierre Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1956.

L'Île aux oiseaux de fer, [Grasset et Fasquelle, 1956], Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 2002.

Nulle part, [1956], Rombaldi, « Bibliothèque du temps présent », 1979.

Les Aventures fantastiques de Julien Grainebis, [1957], Paris, Horay, 2003.

Saint Benoît Joseph Labre, [1957], Desclée De Brouwer, 1983.

Dans la Vallée du chemin de fer, Paris, Pierre Horay, 1958.

Le Neveu de Parencloud, Paris, Grasset, 1960.

La Chronique fabuleuse, [1960], Paris, Mercure de France, 2000.

Ma chère âme, Paris, Gallimard, NRF, 1961.

Le Roman de Jean-Jacques, Paris, Éditions du Sud, « Vies et Visages », 1962.

Les Mystères de Charlieu-sur-Bar, Paris, Gallimard, NRF, 1962.

La Tribu Bécaille, Paris, Gallimard, « Folio », 1963.

Le Mont Damion, Paris, Gallimard, NRF, 1964.

La Vie de Rimbaud, Paris, Éditions du Sud, 1965.

Considérations théoriques sur les promenades, [1965], Mont Analogie, « État des lieux », 1996.

Pays natal, [1966], Paris, Phébus, « libretto », 2003.

Lumineux rentre chez lui, [1967], Paris, Phébus, 2003.

L'Azur, Paris, Gallimard, « Folio », 1968.

L'Enfant qui disait n'importe quoi, [1968], Paris, Gallimard, « Gallimard Jeunesse, Folio Junior », 2007.

La Maison du bout du monde, Paris, Pierre Horay, 1970.
Un jour viendra, [Gallimard, 1970], Phébus, « libretto », 2003.
L'honorable Monsieur Jacques, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
Le Soleil du désert, [1973], Paris, Phébus, *libretto*, 2005.
Le Couvent des pinsons, Paris, Gallimard, NRF, 1974.
Le Train du matin, Paris, Gallimard, 1975.
Un soir... (nouvelles), [Gallimard, 1977], La Clé à molette, 2014.
Bonne nuit Barbara, Paris, Gallimard, NRF, 1978.
La Vie passagère, [1978], Paris, Phébus, « Littérature française », 1991. [recueil de poèmes]
L'Île de la croix d'or, Paris, Gallimard, « Collection 1000 Soleils », 1978.
Les Disparus, [1978], Paris, Phébus, « libretto », 2005.
Terres de Mémoire, Éditions Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1979.
Lointaines Ardennes, Paris, Arthaud, « terre écrite », 1979.
La Route inconnue, [1980], Montbéliard, La clé à molette, 2015.
Des trottoirs et des fleurs, Paris, Gallimard, « Folio », 1981.
Je ne suis pas d'ici, Paris, Gallimard, NRF, 1982.
Rhétorique fabuleuse, [*Le grand Rêve des floraisons* 1983, *Le vrai Mystère des champignons* 1974, *Rimbaldiana* 1982], Cognac, Le temps qu'il fait, 1990.
Le Bois enchanté et autres contes, Paris, Hachette, « Le Livre de Poche Jeunesse », 1983, 1991.
Histoire d'un fonctionnaire, Paris, Gallimard, NRF, 1984.
La nouvelle Chronique fabuleuse, Paris, Pierre Horay, 1984.
Jean Paulhan, Lyon, La Manufacture, « Qui suis-je ? », 1986.
Lorsque tu reviendras, Paris, Phébus, 1986.
Vaux étranges, Paris, Gallimard, NRF, 1986.

Poèmes comme ça, Le temps qu'il fait, 2000. [recueil de poèmes]
Un adieu, mille adieux, [1960, 1958, 1970, 198, 1984, 1983], Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Gallimard », 2003.
Beauté, [1945, 1946, 1953, 1957, 1982, 1986], Paris, Phébus, « libretto », 2004.
Le Robinson de la rivière et autres contes, Paris, Larousse, « Les Contemporains classiques de demain », 2011.
D'un monde inconnu, Paris, Fata Morgana, 2012.
Les Temps perdus, Paris, Fata Morgana, 2014.

La Littérature et le hasard, Paris, Fata Morgana, 2015.

Quelques textes d'André Dhôtel parus en revues

- *Le Vagabond*, Marianne, 22 mai 1940, repris dans *La Route inconnue*, n°18, septembre 2007, p. 30.
- *Petite anthologie rimbaldienne*, Cahier André Dhôtel n° 7, 2010, p. 138.
- *Littérature sauvage*, *La Nouvelle Revue Française*, mai 1976, n°281, p. 61.

Quelques ouvrages préfacés par André Dhôtel

- CLANCIER, Georges Emmanuel, *Une voix*, Paris, Gallimard, NRF, 1956.
- DAUCHOT, Edmond, *Ardenne bien aimée*, Gembloux (Belgique), Duculot, 1976.
- HEINE, Henri, *Reisebilder, Tableaux de voyage*, Paris, Le Club du livre, « Récits », vol. 20, 1958.
- MERGEAI, Jean, *Les Vêpres buissonnières*, Gembloux (Belgique), Duculot, 1974.
- NAGUIBINE, Iouri, *Les Étangs purs*, [1966], Paris, Gallimard, NRF, 1979.
- PEAKE, Mervyn, *Titus d'enfer*, [1946], Paris, Stock, Le Livre de poche, « biblio », 1974.

Entretiens avec André Dhôtel

- *La Route inconnue*, n° 55, août 2020, p. 8.
- *L'École buissonnière - Entretiens avec Jérôme Garcin*, Paris, Pierre Horay, 1984.
- Entretien paru dans *Le Monde* du 12/3/1971, repris dans *La Route inconnue*, n° 36 - 03/2014, p. 20.
- « Entretien avec André Dhôtel » par Y.Frontenac, *Connaissance des hommes* n° 37, été 1970 - repris dans *La Route inconnue*, n° 23, juin 2009
- Entretien recueilli par *Les Nouvelles littéraires*, 9 juin 1983, repris dans *La Route inconnue*, n°42, mars 2016, p. 30.
- Entretien radiophonique avec Patrick Reumaux, France Culture, 1^{er} avril 1975, repris dans *la Route inconnue*, n°55, août 2020, 2023, p. 8-20.

Correspondances André Dhôtel

- *André Dhôtel, Henri Thomas, Correspondance, Cahier André Dhôtel*, n°12, *La Route inconnue*, 2014.
- *André Dhôtel, Marcel Arland, Correspondance, Cahier André Dhôtel*, n° 14, *La Route inconnue*, 2016.
- Jaccottet, Philippe, *Avec André Dhôtel*, Fata Morgana, 2008.

- Paulhan, Jean, *André Dhôtel et Jean Paulhan, Choix de lettres, Cahier André Dhôtel*, n° 2, *La Route inconnue*, 2004.
- Lettre à Jean Grosjean, 7 mai 1982, reprise dans *La Route inconnue*, n°15, décembre 2006, p. 34.

Autour d'André Dhôtel : ouvrages, articles critiques et journées d'études

- *André Dhôtel « Á tort et à travers »*, Bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, 2000.
- *André Dhôtel : Une aventure du roman (journée d'études du 22 mars 2002 – Amiens)*, *Cahier André Dhôtel*, n° 1, *La Route inconnue*, 2003.
- « André Dhôtel, 'le tout simple bonheur de s'enchanter' », collectif, dans *L'Odysée, mythe et transmission, transmission et rite*, René Dürrbach, Cercle Oralia, Michel de Maule, 2002.
- *André Dhôtel, Le Mont Damion et La Tribu Bécaille*, dossier critique, dans *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n°52, décembre 2011.
- *André Dhôtel*, dans Rémi Soulié (dir.), *Littérature en Lagast*, Cahier n°8, juillet 2016.
- *Dhôtel comme ça, Initiales*, n°16, mai 2004.
- *Présence d'André Dhôtel*, collectif, dans *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1976, n°285, p. 46-76.
- ALVES, Natalia, « De l'incessante inquiétude à la quête du bonheur », dans *Carnets*, revue électronique d'études françaises, *Pratiques de l'errance, vécus de la mémoire*, deuxième série, n°10, 2017.
- ALVES, Natalia, « Une île bizarrement habitée », dans *Carnets*, revue électronique d'études françaises, deuxième série, n°3, 2015.
- ARROUYE, Jean, « L'insolite selon André Dhôtel », dans Arlette Bouloumé (dir.), *Écritures insolites*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 97-111
- AURY, Dominique, « Les Romanciers du point du jour », paru dans *Cahiers de la Pléiade*, 1947.
- BLONDEAU Philippe, *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*, Paris, L'Harmattan, Critiques littéraires, 2003.
- BOBLET, Marie-Hélène, ANSELMINI, Julie (dir.), *De l'émerveillement dans les littératures poétiques et narratives des XIX^e et XX^e siècles*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017.

- BOBLET, Marie-Hélène, « Désintéressement et gratuité du récit dhôtelien », dans Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnès (dir.), *Le Récit minimal*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 157-164.
- BOBLET, Marie-Hélène, « Florent, Fabien, Damien et les autres : les farfelus fabuleux d'André Dhôtel », Colloque international : *Le personnage farfêlu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langues romanes*, Caen, Oct 2014, p. 69 - 77.
- BOBLET, Marie-Hélène, « La Courtoisie des mammifères », dans *Transitions, La Beauté*, n°7, 2012.
- BOBLET, Marie-Hélène, « Le roman après l'ère du soupçon, entre émerveillement et tourment », dans *Les Cahiers du CERRAC*, n°5, *Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle*, avril 2012.
- BOBLET, Marie-Hélène, « Résistance et réticences du romanesque : André Dhôtel », dans Marc Dambre et Richard J. Golsan (dir.), *L'exception et la France contemporaine*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 231-241.
- BOBLET, Marie-Hélène, *Terres promises, Émerveillement et récit au XXe siècle Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain*, Paris, José Corti, 2011.
- BOBLET, Marie-Hélène, « Le vrai mystère des champignons », dans *Nature*, Cahier André Dhôtel n° 13, 2015, p. 139.
- BORY, Jean-Louis, *L'Express*, 4 mai 1961, repris dans *La Route inconnue*, n° 5, août 2003, p. 16.
- DUPOUY, Christine (dir.), *André Dhôtel, Histoire d'un fonctionnaire, Biographie*, Aden, « Le Cercle des poètes disparus », 2008.
- DUPOUY, Christine (dir.), *Lire Dhôtel*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Lire », 2003.
- GROSJEAN, Jean, « André Dhôtel : l'Azur », dans *La Nouvelle Revue Française*, avril 1969, repris dans *La Route inconnue*, n°15, décembre 2006, p. 40.
- GROSJEAN, Jean, *La Nouvelle Revue Française*, avril 1972, repris dans *La Route inconnue*, n° 15, décembre 2006, p. 44.
- JUIN, Hubert, *Les Lettres Françaises*, 12-18 novembre 1964, repris dans *La Route inconnue*, n° 17, juin 2007, p. 17.
- KOSTIS, Nicholas, « Dhôtel André, *Bonne nuit Barbara* », dans *The French Review*, vol. 52 n° 5, avril 1979, p. 791-792, publié par *American Association of Teachers of French*.
- LARRERE, Raphaël, « Champignons sauvages : initiations et savoirs », dans *Ethnologie française*, 2004/3, volume 34, p. 463-469.

- MARCOIN, Francis, « Traîner avec André Dhôtel », dans *Sens-Dessous*, n°22, 2018/2, p. 89-99.
- MICHEL, Jacqueline, « le pays sans nom » *Dhôtel Supervielle Schehadé*, Paris, Lettres modernes, « Archives des lettres modernes », 1989.
- MICHEL, Jacqueline, « Réflexions sur une « transaction secrète » : Ph. Jaccottet, A. Dhôtel », dans *Lettres romanes*, Louvain, n°4, 1990, p. 321-332.
- REUMAUX, Patrick, *L'Honorable Monsieur Dhôtel, Essai*, La Manufacture, 1984.

Ouvrages et textes critiques sur Jean Follain

- DEBREUILLE, Jean-Yves, *Jean Follain, un monde peuplé d'attente*, Marseille, Autres temps, 1995.
- ROUFFANCHE, Joseph, « Les instants “sauvés” de Jean Follain », dans *Modernités*, n°10, *Poétiques de l'instant*, Presses universitaires de Bordeaux, 1998.
- ROUFFIAT, Françoise, *Jean Follain, le même, autrement*, Champ Vallon, « Champ Poétique », 1996.

Textes critiques sur Arthur Rimbaud

- BERJOLA, Giovanni, « Architecture et intimité dans Illuminations d'Arthur Rimbaud », dans *Études littéraires*, vol. 42, n°1, 2011, p. 23-35.
- CAVALLARO, Adrien, *Rimbaud et le rimbaldisme, XIXe – XXe siècle*, Hermann, « Savoir lettres », 2019.

Ouvrages et articles critiques généraux

- ALEXANDRE, Didier, *Le parfait de l'évènement*, dans Sabrina Parent, Michèle Touret, Didier Alexandre (dir.), *Que se passe-t-il ?*, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 177- 97.
- ALLAIRE, Suzanne, *La parole de poésie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- BAUDE, Jeanne-Marie, « La Poésie d'Anne Perrier : Cet air de flûte qui chancelle d'un silence à l'Autre », dans *Le Silence en littérature, de Mauriac à Houellebecq*, Paris, l'Harmattan, 2013.
- BANCQUART, Marie-Claire (dir.), *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris, PUF, « écriture », 1995.
- BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- BONHOMME, Béatrice, « La Poésie et le lieu », dans *Noésis*, juillet 2004.

- CLANCIER, Georges-Emmanuel, « Valérie Larbaud poète du romanesque, ou... le milliardaire sortit à cinq heures », dans *Dans l'aventure du langage*, Paris, PUF, 1992.
- CAHNE, Pierre-Alain, « La Fonction poétique et la polysémie », dans Pierre-Alain Cahné (dir.), *Lectures lentes*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2011.
- COLLANI, Tania, « Du seuil fragile qui sépare la prose de la poésie – un aperçu des tendances au XX^e siècle », dans *De la prose au cœur de la poésie – France, Italie, Brésil variations du lyrisme*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne nouvelle, 2007.
- COLLOT, Michel, « Cette émotion appelée poésie (Pierre Reverdy) », dans Emmanuel Boujou et Alexandre Gefen (dir.), *L'Émotion, puissance de la littérature*, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.
- COLLOT, Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Joé Corti, « Les Essais, 2005.
- COLLOT, Michel, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne, de Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Joé Corti, 1989.
- COMBE, Dominique, « Le poème comme récit minimal, de Rimbaud à Hocquard », Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnes (dir.), *Le Récit minimal*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 45-50.
- COMPAGNON, Antoine, *Modernité et violation des genres, treizième leçon du cours : « Théorie de la littérature : la notion de genre »*, Université de Paris IV Sorbonne, repris sur le site Fabula, 2001.
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix, *Kakfa, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1975.
- DENIS, Benoît, « Le roman poétique en 1929 », dans *Textyles*, n°21, 2002, p. 31-40.
- DUBUFFET, Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- DUPOUY, Christine (dir.), *La Poésie, entre vers et prose*, ouvrage collectif, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Perspectives littéraires », 2016.
- DUPOUY, Christine, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme jusqu'à nos jours*, RODOPI, « Faux titre », 2006.
- EDWARDS, Michael, *De l'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008.
- EDWARDS, Michael, *Leçons de poésie, de Villon à T.S. Eliot*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2001.
- FAERBER, Johan, « Une histoire à rebrousse-poil. Le contrepoint baroque de l'écrire dans le Nouveau Roman », dans *Littérature*, n°180, 2015/4, p. 42-55.

- FINCK, Michèle, ERGAL, Yves-Michel (dir.), *Écriture et Silence au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.
- FAVRE, Yves-Alain, « Henri Bosco et le roman poétique », dans *Cahiers Henri Bosco*, n°29, 1989.
- JARRETY, Michel (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, PUF, 1997.
- MARX, William, « 'État poétique' contre poésie : une crise de définition », Entretien avec William Marx mené par Nadja Cohen et Anne Reverseau, dans *Un je-ne-sais-quoi de poésie*, Fabula LHT, n°18, 2017.
- MARX, William, « Du tremblement de terre de Lisbonne à Auschwitz et Adorno : la crise de la poésie », dans *Les Temps modernes*, n°630-631, 2005/2, p. 5-26.
- MARX, William, « Brève histoire de la forme en littérature », dans *Les Temps modernes*, n°676, 2013/5, p. 35-47.
- MARX, William, *La haine de la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.
- MARX, William, « Valéry : une poétique du sensible », dans *Aisthesis*, n°5, 2012, p. 95 - 109.
- MICHEL, Jacqueline, « Un récit poétique au féminin : La demande de Michèle Desbordes », dans *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira De Brito*, Porto, Université de Porto, 2004, p. 277-284.
- MICHEL, Jacqueline, Braester, Marlène, Dotan, Isabelle (dir.), *L'Art du décentrage dans la poésie et le roman contemporains*, Paris, Publisud, 2009.
- RABATE, Dominique, [1996], *Figures du sujet lyrique*, dans *Frontières de la fiction*, Colloque en ligne, groupe de recherche Fabula, 1999-2000.
- RABATE, Dominique (dir.), *L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2005.
- SHERINGHAM, Michael, *Traversée du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2013.
- SOREL, Élise, « Barbey d'Aurevilly poète ? », dans *Acta fabula*, vol. 14, n°2, Essais critiques, février 2013.
- STAROBINKSI, Jean, « René Char et la définition du poème », dans *Hommage à René Char, Liberté, art & politique*, volume 10, n°4, juillet-août 1968.
- TADIE, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, « tel », 1994.
- TODOROV, Tzvetan, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, « Essais », 1987.

Textes de Philippe Jaccottet

- *Écrits pour papier journal, Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, NRF, 1994.
- *La Clarté Notre-Dame*, Paris, Gallimard, NRF, 2021.
- *La Promenade sous les arbres*, [Mermod 1957], Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2009.
- *La Semaïson, carnets 1954-1979*, Gallimard, NRF, 1984.
- *L'Entretien des muses, Chroniques de poésie*, Gallimard, NRF, « Poésie », 1968.
- *Philippe Jaccottet, Œuvres*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- *Poésie, 1946-1967*, Gallimard, NRF, « Poésie », 1995.
- *Ponge, pâturages, prairies*, Le Bruit du temps, 2015.
- *Tout n'est pas dit, Billets pour la Béroche 1956-1964*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994.
- *Une transaction secrète, Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, NRF, 1987.

Textes critiques sur Philippe Jaccottet

- ÉLIE, Maurice, « Éthique et poétique de Philippe Jaccottet », dans *Noésis*, n°7, 2004.
- GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, Thonnerieux Stéphanie, *Jaccottet, Poésie, 1946 - 1967, À la lumière d'hiver, Pensées sous les nuages*, Atlante, *Clefs concours, Lettres XX^e siècle*, 2003.
- ROCHAT, Denise, « Airs de Philippe Jaccottet, ou les chemins de la transparence », dans *The French Review*, vol. 63, n°5, avril 1990.

Autres œuvres littéraires

- FOLLAIN, Jean, *Exister*, suivi de *Territoires*, [1947, 1953], Paris, Gallimard, « Poésie », 1969.
- FOLLAIN, Jean, *Agendas 1926-1971*, Seghers, « Pour Mémoire », 1993.
- LUBIN, Armen - *Le passager clandestin Sainte patience Les hautes terrasses et autres poèmes*, [1946, 1951, 1957], Paris, Gallimard, 2005.
- PIROTTE, Jean-Claude - *Un voyage en automne*, [1996], Les Impressions Nouvelles, « Espace Nord », 2020.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999.
- THOMAS, Henri, *Carnets inédits, 1947, 1950, 1951, suivi de Pages 1934-1948*, Paris, Gallimard, NRF, 2006.
- THOMAS, Henri, *Joueur surpris*, Paris, Gallimard, 1982.
- THOMAS, Henri, *La Chasse aux trésors*, Paris, Gallimard, NRF, 1961.
- THOMAS, Henri, *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1956.
- THOMAS, Henri, *Sous le lien du Temps, Poésie et prose*, Paris, Gallimard, NRF, 1963.

- THOMAS, Henri, *Travaux d'aveugle*, Paris, Gallimard, « Métamorphoses », 1941.

Autres correspondances

- *Henri Thomas, Choix de lettres 1923-1993*, Paris, Gallimard, NRF, « Les Cahiers de la NRF », 2003.
- *Maurice Chappaz – Philippe Jaccottet, Correspondance 1946-2009*, Paris, Gallimard, NRF, « Les Cahiers de la NRF », 2023.
- *Pépiement des ombres, Philippe Jaccottet, Henri Thomas*, Fata Morgana, 2018.
- *Jaccottet - Gustave Roud, Correspondance 1942-1976*, Gallimard, NRF, « Les Cahiers de la NRF », 2002.

Annexes

1. Petit florilège de l'univers romanesque dhôtelien

Dans la Vallée du chemin de fer

Il divagua sur les chemins avoisinants, dans les bois de pins, sur les collines nues. Il y avait des lieux étranges qui n'avaient aucun sens, et où il voyait la possibilité d'édifier des cités. Pourquoi, à l'époque moderne, n'aurait-on pas le souci de composer dans les fenêtres la courbe des collines et des horizons ? Certaines perspectives en dehors de toutes règles donnent des ouvertures inouïes. Nous ne connaissons pas encore l'espace. Il faut faire connaître l'espace aux plus humbles habitants. (82)

- Mais imaginez seulement que les trains ne partent que pour le plaisir de partir, et que nous lancions un pont suspendu parce que cela nous amuse, et que nous cessions de croire que le monde est fait pour notre travail. (210)

La lumière basse de la lune traçait des allées multiples dans cette sylve pour rire. (221)

La vie de la petite ville se poursuivait comme à l'accoutumée. Ce fut encore dans une sorte d'oubli quotidien que surgit un dernier évènement qui passa lui-même d'ailleurs tout à fait inaperçu. (243)

Histoire d'un fonctionnaire

[C]e jour-là, avec Bérieux et Prisca Florent avait vu se réaffirmer le charme presque tragique de sa foncière incapacité. Futur fonctionnaire, il ne pourrait jamais qu'attraper en passant une petite flamme, mais cette flamme était d'autant plus bouleversante qu'elle n'annonçait rien. Alors si cela n'était rien, qu'est-ce que c'était ? (91)

- Je n'ai de chance d'arriver à quelque chose qu'en m'amusant à attraper des bribes à droite et à gauche. Pour quoi j'ai voulu venir à Paris et j'ai promis d'écrire un article.
- Quel rapport avec les démarches que nous avons entreprises ?
- Parce qu'à mon avis je ne trouverai rien qu'en m'intéressant à ce qui n'a aucun rapport avec nos recherches. (194)

Qu'y avait-il tout d'un coup ? Pas un vague sentiment. Il voyait... Qu'est-ce qu'il voyait ? Sous les peupliers, parmi les arbustes et les herbes il y avait un soudain rayonnement. Pas fait avec des rayons de lumière, mais comme si plusieurs pistes à peine plus larges que des sentiers se divisaient autour de lui, ne menant nulle part en réalité, plutôt avec le soupçon indicible de quelqu'un qui allait venir, ou bien qui était déjà venu peut-être et qui reviendrait. Pas Rosalie ni Prisca, plutôt un personnage inconnu et inconnaissable. Comme on n'est plus au temps des fées ou des dieux, l'affaire devient encore plus difficile à comprendre. (219)

Les jours qui suivirent, il traîna encore dans les champs. Ses projets pour améliorer sa situation n'avaient plus aucun sens. Pour Rosalie il fallait un réfrigérateur et une machine à laver, mais pour Prisca rien ne pouvait survenir qu'en dehors de tout ustensile de cuisine, et de toute situation. Seigneur ! Il songea aux maladresses qu'il ne manquerait pas de commettre à l'avenir, comme si le bonheur ne pouvait aller sans une misère essentielle. (225)

- On se démène pour s'assurer une situation dans le monde, on rêve de fortunes imaginaires au lieu de s'attacher aux plus simples beautés du monde et des choses. Rien qu'un peu de féerie et nous serons sauvés, Edwige sera guérie et ma fille retrouvée. (303)

La nouvelle Chronique fabuleuse

Mais dans ce vide les taillis se divisaient cent fois de curieuse façon, si bien que je croyais toujours entrer dans de nouveaux espaces. Quel espace n'est pas nouveau si l'on y prend garde ? (11)

Alors j'ai songé qu'elle m'était si chère parce qu'entre elle et moi il y avait justement une distance infranchissable. (42)

Il y a tant de retours, et rien n'existe vraiment que par ces retours nécessaires. Que serait la beauté d'un être qui passe, s'il n'y avait aucun retour ? (43)

Il lui semblait à ces moments de repos, que son destin lui commandait de se tenir immobile et d'attendre. Ce qui lui semblait fabuleux c'était qu'il n'y avait rien à attendre au grand jamais. (48)

Le Ciel du faubourg

Des chansons sortaient du fond des immeubles. L'unique lampadaire de la rue des Freux se balançait, plus loin dans une brise qui se levait.

- Un soir comme on n'en reverra pas, disait Timard, et tous les soirs c'est pareil. (60)

- Mon pauvre Marc, dit la dame, vous resterez toute votre vie inconséquent et inoffensif. Elle aimait prononcer des adjectifs compliqués. (81)

Un bon vent s'était élevé, et le vent secouait une petite touffe d'orties qui poussait contre un grillage de l'autre côté de la ruelle. Fortan considéra la touffe d'orties, un phénomène assez rare dans la banlieue. Il s'adossa au mur et se mit à rêver. (86)

[M]oi je suis habitué à attendre les insectes depuis des années. J'ai de la patience. Alors je sais attendre les paroles et reconnaître celles qui viennent de plus loin que les autres. (108)

- Un drôle de faubourg, disait Timard. À des moments on jurerait qu'on n'est même pas nés et que la lumière ne sert à rien.

Un désert dégueulasse. (138)

Le Club des cancre

Le professeur d'histoire naturelle lui disait :

- Ce que tu fais est mal.
- Ce que je fais est mal, répondait-il en écho.
- Pourquoi donc agis-tu ainsi ?
- Je ne sais pas.

Ses yeux s'éclairaient d'un sourire si insouciant que le maître se perdit dans des réflexions importantes. (14)

Déjà surgissaient, grâce à la soudaine douceur du temps, les fleurs dorées des ficaires qui se situent dans un renouveau personnel, alors que tout demeure aride. (32)

[L]es cancre se mouvaient dans un monde où on ne les rencontrait jamais. (47)

Dans le lointain, se levaient en tumultes les hautes perspectives de la vallée. (71)

Le Mont Damion

Le chant de deux bourdons égarés s'enflait et diminuait. La gravité de ce chant était plus profonde que n'importe quelle voix humaine. Cela donnait au ciel et aux alentours une grandeur nouvelle, comme si des précipices se creusaient dans l'espace. Des vides merveilleux d'où parvenaient d'autres presque insensibles : chant d'un coq, cri d'un enfant (dans quel village ?), roulement d'une voiture, froissement d'une libellule, frisson d'un bouquet de feuilles agitées par une brise locale et enfin ce souffle que produit l'envol d'un oiseau de proie délogé par quelque alerte. Une alerte ? (141)

[Il] ne pouvait savoir que Christine c'était autre chose qu'une merveille, c'était la vie. Quelle vie ? Dégustation. (232)

L'avenir serait impossible comme le passé. Rien ne les séparerait jamais, ni la maladie, ni leur sottise. La neige avait une beauté et une amitié prodigieuses. (260)

Les Temps perdus

Les couleurs du médaillon étaient si fades et si inadmissibles qu'on s'en trouvait désorienté, et qu'on voyait ainsi une perspective inouïe sur un univers prodigieux, et qu'on voyait réellement la mer. Jérôme se mit à sourire. (54)

Il y a des gens et des événements qui, à force d'être ordinaires, sont comme dans une vie inconnue. (92)

Les Chemins du long voyage

Le soir même, un incident parut fournir quelques explications sur la conduite d'Irène. Si l'on avait voulu conclure, l'histoire était très simple. Mais personne n'y songea. (94)

Il aurait fallu nommer aussi les petites mouches dans les fleurs, et les abeilles souterraines, car il n'existait pas une parcelle du monde qui ne fût aussi splendide qu'un ciel étoilé. Il n'y avait rien, et c'était une fête continuelle. Les sauterelles venaient éprouver de loin en loin avec leur instrument cubain l'ironie du grand silence. (127)

- [M]oi je me porte garant que la vie est toute pareille à des mots croisés. On voit aussi des cases noires ici et là, et n'importe quel mot peut se retrouver avec un autre qui signifie soleil ou lumière, ou matin. Qu'en pensez-vous ? (128)

Elle aimait le travail machinal, elle aimait ne rien faire, mais pour peu qu'on l'eût laissée crever en paix, elle aurait encore trouvé cela dans l'ordre et presque merveilleux. Voilà pourquoi, en fin de compte, Amélie ne pouvait s'intéresser qu'à des espérances tout à fait impossibles et incroyables comme la rencontre de Pierre Cervier. (155)

Les Disparus

Certes on se distrait comme on peut dans un bourg. Si occupé qu'on soit il reste des temps indécis que les gens des grandes villes se croient obligés d'ignorer. Ces champs et ces voies c'était aussi le vide après tout. Alors ce qu'on s'ingénie à faire le plus souvent, sans l'avouer, c'est non pas à remplir ce vide mais à l'agrandir. Idiot de prétendre qu'un vide s'agrandit. C'est pourtant comme ça, songea Maximin, lorsqu'il eut lancé son premier air de trompette. Enfin une nécessité apparemment. (82)

- Ça me plaît de tâter la route avec mes pieds, de patauger dans un chemin, de m'accrocher aux fils des parcs et de les suivre pour retrouver un autre chemin, de me perdre et d'écouter le ruisseau vers le bas. Et qui vous dit que je ne vois rien ? (...) Je traîne. Je ne veux pas connaître vos histoires. J'aime la pluie tout simplement. (100)
- [M]oi je les ai suffisamment regardés ces bois. Vous savez ce qu'ils ont de bizarre ? Simplement une beauté pas ordinaire. C'est fait avec des feuilles, des vents, de la lumière dans l'espace. Tout le reste, c'est de la foutaise. (106)

Les Mystères de Charlieu-sur-Bar

Chacun (qui serait-ce ?) attendait un hasard inouï qui lui jetterait la fille dans les bras, sans avoir rien fait que prononcer des mots absolument purs et insignifiants. (47)

Puis le père Goldonet avait regardé en l'air. Un oiseau de proie nocturne ? Rien du tout. Un ciel fin comme une toile d'araignée, pur comme une fontaine. Pas une étoile ne manquait, bien sûr. Jamais le père Goldonet n'avait vu un ciel aussi beau, et voilà tout. (73)

Les jours étaient si beaux qu'il semblait à tous, jeunes et vieux, qu'on en revenait à cent ans en arrière. Tout s'équilibrait comme un monde de souvenirs lointains. (87)

Dans l'obscurité on sentait plusieurs espaces. Ni haut, ni bas, ni profondeur véritablement, mais des petits mondes, l'un ou circulait le renard, un autre avec l'effraie, dix autres avec rien ou bien peuplés de personnages inconnus. (160)

Le Train du matin

- C'est bien aussi fort que du grec, reconnu Gabriel. Je crois que j'ai trouvé des gens qui comprennent.
- Ça, mon vieux on comprend, on comprend, dit Patricart.
- Et vous admettez qu'on puisse être idiot ?
- On ne fait que ça, assura Rinchal. (20)

Lorsqu'il traînait sur une route toute simple, la route devenait une vraie fortune à ses yeux. C'était ainsi que la voie ferrée lui avait paru une pure merveille. De petites distractions provinciales en fin de compte. (40)

Les talus étaient semés de fleurs intactes, coquelicots, linaires et vipérines, dont il avait appris les noms à l'école, mais qui semblaient étrangères à tous les noms, tellement elles étaient pures. (42)

C'étaient un de ces lieux ordinaires où il n'y avait rien à se demander, au moins pendant quelques instants et de tels instants c'était pour lui la vraie vie. Il se remit à marcher. (214)

Elle grimaçait comme il n'est pas possible. Sa grimace était horripilante et en même temps d'une beauté inexplicable. (284)

Mémoires de Sébastien

[J]'y voyais un bonheur inouï [dans ce hasard], parce que quelque chose se tramait en dehors de moi et que j'avais quelque nouvelle d'une fête qui ne me concernait pas, mais *qui existait*. Telles étaient mes réflexions d'obscur vivant. (34)

J'en étais venu exactement à ne plus compter que pour rien dans le monde, comme me l'avait gentiment fait remarquer Honart. J'en arrivai, selon ma propre idée que je ne croyais pas si juste, à être l'égal de l'ortie et de la campanule. (213)

Ce n'était pas possible, mais c'était vrai, et même vraisemblable, comme je pus m'en assurer. (234)

Il y a, de nos jours, un étrange et fragile réseau qui s'établit grâce aux correspondances que l'on échange et qui vous arrivent un peu n'importe comment. Sans rien demander, j'eus des nouvelles de la famille Garmet. (246)

Nulle part

Un peuplier très humble poussait tout près de la porte du fond. (23)

[I]l entendit d'abord toutes sortes d'injures qui exprimaient essentiellement qu'il était un propre à rien tiré à quatre épingles, un individu tout à fait indigne et inutile. (41)

Jacques l'interrogea aussi sur différents points qu'il jugea remarquables. Succession de paroles absolument inutiles, car rien n'est essentiel dans la suite de n'importe quels événements. (55)

Dans cette campagne industrielle, les trottoirs de la route se distendaient avec une précision fabuleuse. (59)

Des silences passaient dans ces bois, comme s'ils y creusaient des avenues supplémentaires. Les brises locales rebroussaient quelques cimes, et cela créait d'invisibles foyers qui murmuraient. (86)

Je suis un type ordinaire, et plus je suis un type ordinaire, plus je rêve à des merveilles. (100)

- Savez-vous que nous sommes tous isolés au milieu des mensonges, et que nous cherchons à nous expliquer, et que nous n'y parvenons à peu près jamais ? À force de parler, de dire n'importe quoi, de mentir, et de trimer dans ces mensonges, savez-vous que nous découvrirons un jour l'espérance, et que nous arriverons à des résultats positifs ? (148)

Un jour viendra

En regardant la prairie il tâchait de devenir absent. Ce lieu sans importance semblait enlever toute importance à ce qui est vivant. Edwige *ne devait plus* exister, lui-même *ne devait plus* exister. N'était-ce pas en fait la vérité même de ce monde, puisqu'il n'y fallait qu'un mince évènement pour toute supprimer ? Mais il y avait quand même autre chose, on ne savait quelle splendeur, sur quoi on ne cèderait jamais justement. (98)

La prairie... Ce coin de prairie qu'il apercevait de la fenêtre attira son attention. Les chardons d'automne n'avaient plus guère que des capitules chargés de graines plumeuses. Il lui semblait qu'il connaissait chaque fleur, chaque brin d'herbe de la prairie, chaque chardon, comme il connaissait les doigts de sa main. La prairie n'avait rien à voir avec les embarras et les sottises. Elle était là, dans sa vérité. Elle était la vérité. (185)

Sauvage, Antoine le fut ce soir-là tout autant que Clarisse pouvait l'être. Cela ne peut guère se comprendre que s'il existe pour des gens comme lui, Vlaque et consorts, une lumière enthousiasmante et inconnue qu'ils voient à certains moments n'importe où dans les rues ou dans les champs, à tout hasard, et que soudain ils abandonnent tout par une sorte d'amour pour cette lumière gratuite, aussi bien inexistante, si vous tenez à l'objectivité. (221)

Vous trouverez dans Flagny des plantains étranges, des graminées comme il n'y en a nulle part dans les champs, même dans la prairie de Grivan, des coquelicots nains, des chardons qui datent des Croisades. Rien d'étonnant à ce que germent de nouveau des histoires perdues. (258)

Enfin l'hiver s'avança dans ce Flagny où l'on se faisait célébrer au travers de vagues détestations, sans cesser justement d'être radieux qu'autant qu'angoissé. (259)

Un soir...

L'affaire troublante c'était que dans les paroles qu'ils échangeaient se manifestait un désir de *savoir* qui n'avait aucun objet. (15)

Malgré le brouillard il faisait doux, et c'était bon d'être assis dans cette boue tranquille. (40)

Comme la campagne, cette fille était discordante et poignante. (66)

Au travers de la porte vitrée Émilie ne cessa pas en astiquant de regarder le paysage neigeux. C'était aussi fatal et aussi beau que sa condition de servante. (76)

- Pourquoi ne parlez-vous pas ? dit Jeanne.

- Si je parle, vous ne comprendrez pas.

Il lui prit la main, puis il dit encore :

- Au bout de la voie, très loin, il y a un pays de lumière.

- Que voulez-vous dire ?

- Je ne sais pas. Je ne suis pas digne, mais là-bas nous serions heureux. (180)

2. Esquisse d'une analyse de l'éternel retour chez André Dhôtel : la ruralité et la sauvagerie, une poésie à rebours de l'élitisme culturel

Que ce soit dans de nombreux récits, des textes critiques ou lors d'entretiens, la pensée d'André Dhôtel se tourne souvent vers un temps qui serait semblable à un âge d'or, une forme d'utopie. L'écrivain semble élaborer une proposition pour rêver à un retour à ce temps inaccessible.

Mircea Eliade recense et définit les caractères de « l'homme de l'époque paradisiaque²⁹⁷ » de cette manière : « [I]mmortalité, spontanéité, liberté (...) rencontre facile avec les dieux ; amitié avec les animaux et connaissance de leur langue²⁹⁸ ». Nous ne chercherons pas à mettre en parallèle coûte que coûte les analyses d'Eliade et la pensée et l'œuvre romanesque d'André Dhôtel, mais nous partons de l'idée que « l'expérience mystique par excellence des sociétés archaïques, le chamanisme, qui trahit la *Nostalgie du paradis*²⁹⁹ » peut être mise en lien avec les illuminations des personnages dhôteliens. Le romancier évoque très souvent l'importance des rites profanes (qu'il faut comprendre au sens de ce qui rythme le quotidien) dans un monde sans dieux, ce qui n'est pas sans évoquer les études d'Eliade, où rites et mythes rythment le quotidien d'un monde empli de dieux.

L'expérience mystique, chez André Dhôtel, trouve d'abord sa place dans l'enfance, qui représente ce moment hors du temps, ce grand retour à une sauvagerie que nous ne pouvons plus connaître. Voilà sans doute pourquoi les personnages principaux, adultes, incapables d'un retour au monde primitif de l'enfance, se déclarent aussi, bien souvent, incapables de vivre dans leur propre monde et dans leur propre vie en respectant les codes et les règles sociales : « Je suis absent. Je suis dans un pays étranger » (LCD 33).

Dans la fiction dhôtelienne, la difficulté d'être au monde, le refus des règles et des codes sociaux passent par un nécessaire égarement des personnages, un égarement qui les conduit à transformer leur vision, à dérouter leur regard, pour voir enfin le monde : « Il se dit que la campagne était là comme à portée de la main, et en même temps tout à fait étrangère, parce que nous, si nous voyons la lumière, nous ne sommes pas la lumière » (LUM 161). C'est dans la

²⁹⁷ *La Nostalgie du paradis dans les traditions primitives*, dans *Mythes, rêves et mystères*, [1957], Paris, Gallimard, « folio essais », 1989, p. 80.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

confusion spatiale, géographique, que les personnages ont la révélation de la possibilité d'un autre monde. Le regard ainsi transformé permet autant de saisir l'esquisse d'un espoir pour poursuivre leur existence, que de voir ce qui appartiendrait à un autre monde pour se confondre avec lui, c'est-à-dire la beauté : « Elles avaient une beauté justement parce qu'elle se perdaient » (LUM 29).

Qui peut voir ? Comment entrevoir cet autre monde ?

Pour réussir à « être au monde », l'expérience d'un égarement passe nécessairement par l'effacement de soi. S'égarer, c'est ne plus s'aveugler avec ce que l'on a appris, c'est accepter d'être porté par des signes extérieurs à soi :

Nous n'avons jamais écouté la pluie comme ce jour-là (...) L'affaire la plus curieuse c'est que nous avons le sentiment d'apprendre quelque chose. Le ciel était noir et on voyait dans l'entrelacs des branches mortes les ombelles d'angéliques géantes qui grimpaient contre ce ciel et oscillaient sous l'averse (...) nous étions là nous-mêmes à considérer on ne savait quoi. Des gens vivent ainsi dans une absence de pensées, et les choses s'imposent à eux comme des images sacrées. (LTB 80)

Dans ce propos du narrateur de *La Tribu Bécaille*, nous notons d'une part l'association de l'absence de pensées avec l'importance des images sacrées, et d'autre part l'association des images sacrées avec ce peu de biens que sont « les choses ». Cette alliance du sacré et de l'humilité dhôtelienne : refus du pouvoir de la raison, valorisation prédominante du peu, des « brimborions » que l'écrivain mentionne régulièrement dans ses récits, nous semble être une expression précise de l'effacement évoqué précédemment. Il s'agirait, selon nous, de mettre de côté tout ce qui relève de la domination culturelle au sens large, la culture édictée par des codes, des règles, pour mieux accueillir la culture que nous avons à apprendre, celle de la nature, mais aussi celle qui est méprisée socialement, et qui n'a pas ou peu été altérée par un monde humain tourné vers le progrès technique et la production industrielle, détaché notamment de l'artisanat (le romancier évoque souvent son statut d'artisan tâtonnant).

Où découvrir ce monde ?

Revenons à la notion de beauté. Avec la découverte de la beauté - d'abord la beauté féminine, la beauté du sentiment amoureux, puis l'association de cette beauté à celle d'un autre monde - se dessinent d'autres espaces (mentaux, physiques et poétiques) que ceux du sentiment

amoureux : c'est une présence, et plus encore, c'est un infini qui se révèle, et qui reste sans cesse à découvrir.

« La route leur semblait trop nostalgique pour marcher en plein milieu, et Crameau s'appliquait à chercher dans l'herbe ces infimes brimborions semés autour des agglomérations. » (LCD 176), « [u]n peuplier très humble poussait tout près de la porte du fond³⁰⁰ » : un autre monde est perceptible, modeste, disponible à qui sait voir là où il n'y a presque rien, un fouillis de ronces et d'herbes sauvages, un coin de faubourg, un trottoir (il s'agit toujours d'éléments qui évoquent l'extériorité et jamais l'intériorité).

Un bon vent s'était élevé, et le vent secouait une petite touffe d'orties qui poussait contre un grillage de l'autre côté de la ruelle. Fortan considéra la touffe d'orties, un phénomène assez rare dans la banlieue. Il s'adossa au mur et se mit à rêver.³⁰¹

Les illuminations des personnages, les révélations qu'ils peuvent connaître, se déroulent dans un monde d'humilité, porteur de l'espoir d'un autre monde qui serait tout près : autour des agglomérations, dans les faubourgs et les banlieues (c'est-à-dire entre la ville et la campagne), et bien sûr, dans les campagnes. À chaque fois, c'est là où ne peut s'exprimer, ou très peu, la culture dominante, institutionnalisée, là où la déraison, les cancans, l'irrationnel peuvent surgir et faire dérailler le cours des choses, que peut être vu ou entre aperçu un autre monde. C'est aussi pour cela que les personnages recourent si souvent aux mensonges : pour faire dérailler le cours des choses, pour contrarier le pouvoir de la raison et des codes sociaux.

« Lorsqu'il traînait sur une route toute simple, la route devenait une vraie fortune à ses yeux. C'était ainsi que la voie ferrée lui avait paru une pure merveille. De petites distractions provinciales en fin de compte³⁰² » : les routes figurent par défaut l'invitation au voyage, pour « dérouter » au propre et au figuré le personnage et son regard. Il ne s'agit jamais d'un voyage fabriqué autour du stéréotype de l'ailleurs exotique : la distance parcourue demeure faible, jusqu'à quelques centaines de kilomètres, elle doit avant tout assurer le passage du corps humain dans un espace géographique mal connu, pour que le personnage ressente la traversée d'une étendue, le plus souvent en marchant, et accepte d'abandonner autant son assurance intellectuelle que ses perceptions sensorielles initiales. Le voyage n'est ni le voyage du dedans,

³⁰⁰ *Nulle part, op. cit.*, p. 23.

³⁰¹ *Le Ciel du faubourg, op. cit.*, p. 86.

³⁰² *Le Train du matin, op. cit.*, p. 40.

ni celui de l'inconscient, c'est un voyage physique et temporel pour aller vers ce qui est extérieur à soi : « Il était saisi par une sorte d'éblouissement. Ce n'était pas l'image de Lydie qu'il revoyait, mais des bois et des champs éclairés par une lumière nouvelle, très loin, il ne savait où » (LUM 241).

C'est dans l'a peu près rien, souvent dans la modestie provinciale (à rebours du lieu commun de la grande ville), que surgit paradoxalement la possibilité d'un infini :

Maintenant, à mesure que la nuit s'avancait, tout semblait devenir lointain, et c'est en somme à quoi on voulait aboutir. Que ces propos comme tout le reste s'effacent dans les profondeurs de la vie. En somme on avait démontré qu'aucun évènement ne pouvait rompre l'infini de cette solitude provinciale. Rien n'existait que l'infini.³⁰³

À l'aspect restrictif, négativement connoté de la « solitude provinciale », peut être rattaché l'infini. C'est là, où rien ne semble pouvoir être l'expression d'une culturelle institutionnalisée, que justement peut surgir l'espoir d'un infini : une forme d'éternité. Cet infini se trouverait donc dans l'éloignement des villes, où humains et espaces géographiques exprimeraient ou porteraient une grande humilité : « On affirmerait volontiers que les gens de Chavières sont retombés dans un ahurissement originel, et ce fut cette déficience primitive qui a éveillé ma curiosité beaucoup plus que leurs tentatives antérieures pour faire de leur pays un lieu illustre » (VE 257).

Nombreux sont d'ailleurs les personnages secondaires à faire figure d'intercesseurs entre la nature (ou ce qui exprime une certaine sauvagerie), et le personnage principal égaré hors de la ville. Ce sont des guides qui savent identifier les oiseaux, les plantes, les insectes, qui guettent les étoiles, qui ont une grande proximité avec un monde sauvage, qui savent écouter et entendre les bruissements et les langages de la nature. C'est par exemple le grand-père d'Alexis, *L'Enfant qui disait n'importe quoi*³⁰⁴, qui « aimait se retrancher (...) dans sa solitude, prétendant (...) que le premier devoir de l'homme serait de retrouver une nature peut-être brutale et mauvaise parfois, mais toujours sincère » (LEQ 19).

³⁰³ *Ibid.*, p. 90.

³⁰⁴ *Op. cit.*

Il est frappant de rapprocher les propos suivants d'André Dhôtel, d'une part au sujet des peuples dits primitifs, et d'autre part au sujet de la manière dont il a pu être guidé dans la construction de son univers romanesque en observant des populations peu ou pas éduquées, des « gens de la campagne » :

On finit par découvrir ce que les primitifs ont trouvé depuis longtemps : tout, dans l'univers, est langage. (TM 232)

[P]armi les enseignements que j'ai eus je les ai trouvés dans des lettres écrites par des gens de la campagne, lettres écrites sans virgules, sans points, sans orthographe bien entendu, sans syntaxe, mais alors l'extraordinaire, c'est que tout y est, tous les renseignements possibles et imaginables s'y trouvent. Et on retrouve la vie même qu'ils sont en train de vivre.³⁰⁵

Comme ses propres personnages (qui le font eux de manière involontaire ou inconscientes), il nous semble qu'André Dhôtel est avant tout dans la quête d'un langage littéraire et poétique, qui serait à même de saisir l'expression d'une vie, et de tendre vers cette pensée : comment rendre sensible et faire voir la présence de multiples signes en-dehors de tout institution culturelle, autour de nous, qui appartiendraient à des formes de langages ?

Entre poésie et anthropologie

C'est ici que commence une démarche qui, dans la fiction dhôtelienne, se tourne parfois ostensiblement vers l'anthropologie, comme pour mieux caractériser, de manière presque scientifique, réaliste, une distance essentielle entre le monde de la culture reconnue, dominante, et des mondes d'autres cultures, inconnues ou invisibles, qu'une démarche attentive et sensible permettrait de connaître :

Certes on se distrait comme on peut dans un bourg. Si occupé qu'on soit il reste des temps indécis que les gens des grandes villes se croient obligés d'ignorer. Ces champs et ces voies c'était aussi le vide après tout. Alors ce qu'on s'ingénie à faire le plus souvent, sans l'avouer, c'est non pas à remplir ce vide mais à l'agrandir. Idiot de prétendre qu'un vide s'agrandit. C'est pourtant comme ça, songea Maximin, lorsqu'il eut lancé son premier air de trompette. Enfin une nécessité apparemment.

Il ne faut pas chercher à donner quelque idée de cette musique.³⁰⁶

³⁰⁵ Entretien radiophonique avec Patrick Reumaux, France Culture, 1^{er} avril 1975, repris dans *la Route inconnue*, n°55, août 2020, 2023, p. 8-20.

³⁰⁶ *Les Disparus*, op. cit., p. 82.

Voilà (...) ce que je crois deviner d'après les façons de parler de ce Désiré, comme si j'étudiais quelque individu appartenant à une tribu primitive. Des gens de Chavières se demandaient pourquoi il ne quittait pas le pays pour aller sur les chemins comme un mendiant. (VE 157)

L'alliance du sacré (des images sacrées) et d'une forme de primitivité (l'absence de pensées) ouvre la voie à une démarche pouvant faire penser à un travail d'anthropologue, pour mener le personnage dérouté à *voir*. Il est alors difficile de ne pas trouver dans ces récits une grande proximité avec des textes ethnographiques :

Moreau eut l'idée qu'il devait partager la vie de ces gens pour mieux saisir les nuances de leur langage. Mais ce fut aussi une décision banale, également d'ordre syntaxique, si l'on ose dire, inspirée par l'exemple des ethnologues, comme Moreau l'expliqua sans vergogne à Lelin.³⁰⁷

J'aime étudier leurs mœurs et leurs villages, les révoltes des femmes dans les lavoirs, les enfants châtiés au fond des jardins, et les ivrognes qui s'en vont doucement à la pêche.³⁰⁸

Comme le personnage du récit *L'honorable Monsieur Jacques*³⁰⁹, les personnages principaux connaissent le passage d'une vie citadine à une vie campagnarde dont ils ignorent les codes, et où tous leurs repères disparaissent. Parce qu'ils sont profondément étrangers à l'univers de ces campagnes (dans le roman en question, Jacques Soudret est un chercheur scientifique parisien), les personnages révèlent leur aveuglement, tout en faisant la découverte progressive d'autres mondes. Nous pourrions résumer cette évolution en trois temps distincts : le mépris, l'égarement, le dessillement.

- Très amicaux les gens, dit Jacques, mais rien à en tirer bien entendu. Ils ne pensent qu'à de petites choses et parlent à tort et à travers. (...) Ils ne s'embarrassent de rien, ne distinguent pas ce qui est important de ce qui ne l'est pas. Des esprits superficiels. (LHM 60)

Ce qui le saisissait surtout c'étaient les ténèbres sur la route qu'on croyait voir et qu'on ne voyait pas. Pendant quelques secondes il perdit la notion du temps, et il eut la certitude très vive qu'autrefois il savait. (LHM 68) [Ici le personnage connaît une sorte de vision, où il croit retrouver un souvenir d'enfance dans le lieu géographique de son éblouissement]

³⁰⁷ *Idylle à Samos*, dans *Idylles*, op. cit., p. 41.

³⁰⁸ *Jean-René sur les toits*, dans *Idylles*, op. cit., p. 85.

³⁰⁹ *Op. cit.*

Il avait encore exploré les bords de la rivière, et cette grève où il avait failli surprendre Viviane. Les [petites baguettes de bois] qu'il y avait remarquées avait été dispersées. Lui-même, les rassemblant, s'était occupé machinalement à former des figures bizarres. Le secret de sa vie et de toute vie était-il dans une écriture inconnue ? (LHM 268)

Abandonner tout mépris à l'égard des gens qui vivent dans des faubourgs ou à la campagne, un monde périurbain, et en partie ce que nous pourrions peut-être nommer aujourd'hui « le monde rural », pour prendre conscience du questionnement d'un « tout langage » à découvrir après des expériences de pertes de temporalité et d'égarements physiques, voilà ce que propose aussi André Dhôtel dans ses récits : une quête ethnologique d'humains et de lieux où l'absence de langages culturels institutionnalisés serait à même d'exprimer une profusion de beautés et d'infinis, derrière un vide simplement apparent, vide culturel, vide sémantique, vide d'un monde vivant ; un monde où les personnages se tournent définitivement vers une expression de la beauté et de la modestie : « Pour regarder une fleur, ils abandonneraient tout³¹⁰ ».

Nous en revenons à Rimbaud, chez lequel le romancier relève l'importance de la force de la vérité en plus de celle de la beauté. Au sujet de Rimbaud, le raisonnement d'André Dhôtel oscille toujours entre réalité et poésie, comme si la poésie devait côtoyer la vie, voire constituer le lien essentiel avec celle-ci, et ne jamais être une rêverie détachée du quotidien :

[O]n garde le sentiment qu'il a toujours su que quelque relation immédiate serait possible avec je ne sais quel secret éternel (...) C'est surtout ce pressentiment d'une vérité inédite qui exalte la plupart des lecteurs de Rimbaud. (...) L'idée de Rimbaud d'ailleurs s'accorde très bien avec la conviction assez répandue depuis le XVIII^e siècle que notre civilisation a laissé échapper certaine intelligence de la nature, parce qu'elle a rompu tout contact essentiel avec l'illustre origine de la nature. En vérité il s'agirait des rapports entre la nature et la surnature, rapports tels que l'une et l'autre demeurent pour ainsi dire intactes et toujours présentes. L'ethnologie a aussi donné des témoignages irrécusables d'une rupture entre la mentalité antique et une mentalité rationnelle (...) Les civilisations primitives (et les enfants) ont pu connaître des règles que nous ignorons, et leur pratiques, leurs arts, parmi de sots fanatismes, révèlent parfois une étrange habileté, le don d'une harmonie très humaine et magicienne à la fois. (RRM 170-171)

Nous retrouvons donc la désignation d'une vie qui serait en-dehors du temps biologique, qui n'appartiendrait pas à une période contemporaine ou moderne caractérisées par la notion de

³¹⁰ *L'Azur, op. cit.*, p. 330.

progrès et de techniques altérant les rapports des humains entre eux et avec l'environnement : « Entre Lydie et la famille Dérambaut il y avait simplement comme avec Désiré la nécessité d'une entente toute primitive. » (VE 211). Ce rêve passager mais récurrent du retour à une impossible primitivité trouve aussi, rappelons-le, son expression ultime dans le monde de l'enfance, qui demeure éternellement la survivance d'un âge d'or. Ainsi le narrateur de *L'Enfant qui disait n'importe quoi*³¹¹ évoque-t-il chez cet enfant, Alexis, et comme chez « tout être vivant dans la nature première » (LEQ 16), la capacité à ressentir « un intervalle [de temp dérisoire] considérable dans sa profondeur » (LEQ 16).

Entre Jean-Jacques Rousseau, Mircea Eliade et Arthur Rimbaud, André Dhôtel forge un monde quasi-mythique, qui existerait à la croisée du réel et d'un certain langage, un langage poétique, où chaque personnage, à la manière de Rimbaud, se ferait témoin d'un infini, d'un lieu, d'une parole insaisissable, éphémère, c'est-à-dire de tous les lieux où la vie peut s'écrire dans une succession d'épisodes, une succession d'étonnements, qui ne prendraient fin que dans l'évocation de paradoxes : présence / absence, fini / infini, ignorance / connaissance, éternité / temporalité, hasard / assurance, province / éternité, comme pour permettre justement la mise en suspens d'un possible achèvement.

- Pour celui-là c'est rien la vie et tout à l'heure pour l'autre c'était le travail. Á notre idée ça n'est pas rien la vie et ça n'est pas non plus le travail. Alors qu'est-ce que c'est ?

Restait l'infini des blés, des collines, du ciel. Mais quelque chose allait se passer. Pour voir ce qui allait se passer il fallait se rendre à tel ou tel endroit, sans rien chercher et sans rien attendre. Simplement pour dire : « On est venu là ». (DTE 206)

³¹¹ *Op. cit.*