

Title	Poésie années 90 : Olivier Cadiot - Futur, ancien, fugitif
Author(s)	Disson, Agnès
Citation	Gallia. 1999, 38, p. 49-53
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/3612
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

Poésie années 90 : Olivier Cadiot — *Futur, ancien, fugitif*

Agnès DISSON

la forêt est parce que les feuilles arrêtent la lumière la forêt
 est parce que les feuilles l'abritent contre la chaleur du
 soleil on dit que la forêt est parce qu'on n'y entend aucun
 bruit pourtant elle est quelquefois parce que des
 insectes innombrables y *bourdonnent* la forêt est
 parce qu'on ne sait pas tout ce qui s'y passe une forêt où
 les arbres sont très serrés est une forêt où l'on ne peut
pénétrer sans de grandes difficultés est une forêt qui n'a
 jamais été coupée

une très petite quantité d'eau de forme ronde s'appelle
 une quantité un peu plus grande qui s'étale dans un creux du
 chemin s'appelle une masse d'eau en mouvement se
 nomme le dessus de l'eau est la hauteur uniforme
 à laquelle l'eau s'élève est une petite quantité d'air en
boule qui monte à la surface se nomme un petit pli à la
 surface de l'eau les matières solides *déposées* par l'eau
 forment un endroit où l'eau tourne sur elle-même

un printemps qui commence plus tôt que d'habitude est
 un printemps qui commence *tard* on dit que le printemps
 est parce qu'il ne fait ni trop chaud ni trop froid quand
 il *pleut* souvent le printemps on dit : le printemps
 parce que c'est la saison où un printemps est un
 printemps qui fait éclore beaucoup de fleurs le printemps est
 par le parfum des fleurs quand le soleil a de brillants
 rayons le printemps est le printemps est parce qu'il
 inspire la *joie*

Olivier Cadiot

Futur, ancien, fugitif — *L'art poétique* (P.O.L., 1988)

Olivier Cadiot, né en 1957, poète, écrivain, auteur de théâtre et d'opéra, directeur avec Pierre Alferi de la *Revue de Littérature Générale*, est l'un des chefs de file du renouveau actuel de la poésie française : poésie tonique, aventureuse, où se conjuguent fantaisie, lyrisme, mouvement, brouillage des registres et des genres ; poésie aussi qui refuse la philosophie austère d'un René Char ou les effervescences surréalistes, et se réclame plutôt de Gertrude Stein, de Jacques Roubaud, et des poètes objectivistes américains comme Oppen ou Reznikoff.

Pour simplifier, on pourrait dire qu'il s'agit d'une poésie de la syntaxe, de la grammaire, plutôt qu'une poésie de l'image. Il s'agit de travailler sur « le squelette de la langue », ses jointures, ses articulations — selon l'expression du poète américain William Carlos Williams à propos de Gertrude Stein — et non, comme le faisaient les surréalistes, sur « ses parties charnues », comme l'image ou la métaphore. Pour viser à « une langue non symbolique » (Charles Bernstein) sans « aucune interprétation allégorique ou métaphysique ».

Olivier Cadiot a écrit trois livres, tous publiés chez P.O.L., *L'art poétique'* (1988), *Futur, ancien, fugitif* (1993) et *Le colonel des Zouaves* (1997). Ces deux derniers livres sont plus proches de la fiction, dans un va-et-vient entre prose et poésie, autour d'un même personnage qui serait une sorte de Robinson fantaisiste et moderne.

Le premier livre, *L'art poétique'*, est différent, plus simple et plus radical, à la fois minimaliste et provocateur. Le titre témoigne d'emblée d'un certain regard sur la langue, teinté d'ironie, puisque « poétique » s'écrit avec un *c*, et le matériau est inattendu : le recueil en effet est entièrement composé d'extraits de divers manuels scolaires, livres de lecture, cahiers d'exercices, citations et énoncés stéréotypés. Tel est l'enjeu, volontariste et décapant : à partir de ce vocabulaire pauvre, minimal, souvent puéril ou répétitif, il s'agira de mettre en mouvement le langage autour du pivot de la pure syntaxe.

Double retour aux sources donc : la grammaire, la phrase, mais aussi les cahiers de l'école, le retour, décalé, ironique, distancié, à un nouvel apprentissage de la lecture ; une lecture « autre », au second degré.

Le poème *La forêt est...* est extrait dans *L'art poétique'* d'une section intitulée *Futur, ancien, fugitif* — anticipant sur le livre suivant, qui reprendra le même titre.

Une première constatation s'impose : il s'agit bien sûr d'un texte à trous, qui nous renvoie à un type d'exercice familier à tout écolier français. Trois paragraphes, sans ponctuation, sans majuscules, mais contenant chaque fois deux ou trois mots en italiques, et constitués de phrases incomplètes, lacunaires, trouées par des blancs qui interrompent le texte.

Le découpage en trois blocs assure cependant au texte son statut de

poème — de poème en prose.

De fait on trouve des noyaux de phrases simples ou de propositions principales (« la forêt est » « une masse d'eau en mouvement se nomme »), des groupes syntaxiques formés d'une principale et de sa subordonnée (« on dit que le printemps est ») ou des syntagmes isolés : circonstancielles sans principale (« parce qu'on n'y entend aucun bruit ») ou phrases nominales (« un petit pli à la surface de l'eau »).

Ces phrases fragmentaires sont donc facilement repérables comme telles ; au lecteur de remplir les blancs et de combler les lacunes — comme l'écolier d'autrefois. On constate alors que chaque phrase une fois reconstituée est une définition, voire une tautologie, marquée par un présent de vérité générale. Comme les définitions des dictionnaires, ou les assertions que l'on trouve dans les anciens manuels de grammaire, ou plus récemment dans certains manuels de langue étrangère.

Mais s'il est facile de reconstituer les premières phrases du texte (« la forêt est *sombre* parce que les feuilles arrêtent la lumière la forêt est *fraîche* parce que les feuilles l'abritent contre la chaleur du jour »), celui-ci très vite se brouille et les pièces du puzzle font état de subtils décalages ; le système en effet ne s'avère ni régulier ni systématique. A la fin du premier paragraphe par exemple, le dernier blanc peut appeler l'adjectif « impénétrable », « inaccessible », voire « dense » ou « profonde ». Dans d'autres phrases la solution n'est pas donnée et l'énoncé reste en suspens : « on dit le printemps parce que c'est la saison où », ou bien le groupe nominal reste détaché, célibataire : « une forêt qui n'a jamais été coupée ».

L'oralisation rapide du texte, telle qu'elle est adoptée systématiquement par Cadiot lors de ses lectures publiques, induit des effets de sens supplémentaires : la suppression des blancs à l'oral entraîne un télescopage des phrases accolées ainsi bout à bout, ce qui rend leur enchaînement paradoxal ou absurde (« un printemps qui commence plus tôt que d'habitude est un printemps qui commence *tard* »). Est introduit alors dans la banalité du texte un flottement, un brouillage du sens, un léger vertige — bref une étrangeté que l'on pourrait qualifier d'effet « poétique », et qu'accentue le procédé très steinien du ressassement.

Chacun des paragraphes s'organise autour d'un thème évident : la forêt, l'eau, le printemps. La cohésion est assurée par l'anaphore et cette unification par le thème montre bien qu'il s'agit d'un « faux » exercice de grammaire. (Dans un « vrai » exercice, les exemples sont hétéroclites et les phrases sans lien entre elles.)

Chaque paragraphe possède en outre son propre système de construction ; dans la première séquence, les phrases peuvent être regroupées deux à deux

d'abord, puis par trois ; ainsi les deux premières parlent-elles des feuilles, les deux suivantes du silence et des bruits de la forêt. Le deuxième paragraphe s'organise selon une gradation quantitative, puis une description de la surface de l'eau, jusqu'à évoquer deux éléments autonomes : sédiments et tourbillon. Dans le troisième paragraphe, le principe d'organisation est plus difficilement décelable. L'irrégularité est plus fréquente, le dérèglement va croissant au fil du texte ; il est difficile de compléter la phrase « le printemps est par le parfum des fleurs », et dans la répétition finale « le printemps est le printemps est », le choix de l'adjectif reste ouvert. Le texte culmine dans l'évocation ascendante d'un sentiment de « joie » — soulignée par sa mise en italiques.

On peut d'ailleurs s'interroger sur les multiples fonctions des italiques dans le texte : annotations pour la voix, comme dans une partition ? Marques d'insistance ? Indices balisant le champ lexical du mot à trouver (« un printemps qui commence tard » appelant ainsi l'adjectif « tardif ») ? Ou repères aidant à la découverte du « mot juste » (« une petite quantité d'air en boule qui monte à la surface se nomme » — une bulle bien sûr).

Les italiques soulignent aussi l'ironie et la distanciation : car quel serait en poésie le « mot juste » ? Le « mot propre » ? Et quel serait en poésie le statut de la définition ?

Le problème évoqué ici est évidemment celui, crucial, de la représentation. La question est sans cesse posée par Cadiot, plus explicitement par exemple dans le livre suivant, où Robinson seul sur son île s'exclame :

« Comment représenter le lever du jour ? Comment représenter le lever du jour et sa fraîcheur le bleu pur imprimé ? Comment représenter le lever du jour et sa fraîcheur le bleu pur imprimé avec le chant strident des oiseaux en vol le vert profond des haies circulant haut en spirale fffff ? »

La solution choisie est inattendue : pour cette description de la nature (forêt, eau, printemps sont des motifs traditionnels, à la Lucrèce), pas d'anecdote, pas de pathos, pas de « je », pas d'images ou de métaphores, puisque le verbe être est pris ici dans sa valeur absolue, celle de la définition. Pas de narrateur, pas de sentiment, pas d'épanchement. Mais un vocabulaire scolaire, un présent unique et des phrases impersonnelles.

Et pourtant, de ces phrases stéréotypées, de cette platitude voulue, de ces répétitions en boucle de motifs simples (la forêt, l'eau, le printemps) se dégage un lyrisme inattendu, une fraîcheur presque naïve, une jubilation, un élan quasi incantatoire à la fin du texte : « le printemps est le printemps est parce qu'il inspire la *joie* ».

Il est significatif que les huit textes de cette section de *L'art poétique* soient tous construits sur le même principe et le même modèle ; les deux poèmes

suivants se terminent respectivement sur un appel à la nuit (« après une journée de travail on est heureux de voir venir la nuit ») et sur une évocation du ciel (« regarder le ciel et le trouver beau ») dans ce même mouvement d'émerveillement presque enfantin devant le miracle du monde — ou plus exactement devant l'adéquation miraculeuse des mots au monde.

Car le manuel de grammaire en effet, au contraire de la poésie, ne se pose pas la question de l'arbitraire du signe ; pour le bon vieux manuel scolaire, le signé est toujours évident, irréfutable, et surtout motivé : dans la transparence parfaite de son rapport au monde. D'où la fascination de l'auteur, qui se penche, amusé mais nostalgique aussi, sur cette innocence du langage désormais perdue. Nous sommes en effet aujourd'hui dans un monde sans certitudes, désenchanté : cette forêt de carte postale, de livre d'enfant, balisée et sans danger, parfaitement définie et définissable, appartient à un monde disparu aussi lointain, aussi étranger que la mythique forêt de Brocéliande.

Le poème *La forêt est...* présente donc un inventaire exemplaire des procédés utilisés dans *L'art poétique* : le cut-up d'abord (découpage et collage de fragments de langue et de lieux communs), les phrases lacunaires, la répétition, la tautologie mais aussi le décalage, la chute inattendue, la modulation subtile des variantes phrastiques. Malgré le refus délibéré du pathos, de la métaphore, de la confidence personnelle, l'effet obtenu est émotionnel et lyrique ; non pas simple jeu de formes, mais texte joueur, instable, dans un mouvement qui justifie son titre : futur, ancien, fugitif.

(大阪大学外国人教師)