

Préface

À propos d'Olivier Cadiot, *rapidement*

Je suis préparée pour la vitesse, profilée vitesse, je suis à l'avant, elle chante, je suis une fée romantique, en avant, je suis électrique, mes neurones connectent à toute vitesse des éléments disjoints, je te parle à la vitesse du son, je me guide en te parlant, le va-et-vient des paroles me renseigne en permanence sur ma position, je suis préparée pour la vitesse, profilée vitesse, je suis à l'avant, comme un bouchon de radiateur en plein vent, corps huilé, épaules de nageuse au centre du lac glacé noir de tout ce qu'il y a à dire, lac zébré de milliers de pensées-éclair, je glisse, je parle, j'avance¹.

En général, la préface présente une œuvre, elle l'envisage comme terrain stable, dont une topographie est possible.

Autant dire que la tâche devient gageure lorsqu'il s'agit d'Olivier Cadiot. Tout au plus peut-on chercher à rendre compte, en les épousant, des mouvements d'un travail en mutation permanente, où chaque nouveau livre reconfigure l'ensemble. Ainsi Cadiot conçoit-il son écriture en termes non de *phrase* mais de *phrasé* – on y reviendra – l'accent (aigu) étant mis sur l'activité et non sur son immobile

¹ Cf. *infra*, pp. 66-68.

résultat. «Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de produire des livres, c'est d'y être, dans cette activité-là»².

La littérature selon Cadiot: une machine toujours en marche et toujours en construction, démontée, remontée, aux fonctions fluctuantes. Ou disons plutôt – car la machine doit être activée, manipulée – qu'elle est un *jeu* dont les règles sont changeantes, sans cesse réinventées. Un défi pour la description et le commentaire, en somme. Mais Cadiot étant joueur, il n'exclut pas les possibles partenaires: mode d'emploi et règles de fonctionnement sont donc toujours livrés avec les textes, voire au cœur de ceux-ci, et en particulier dans *Fairy queen*, on va le voir. À nous de jouer, donc. Hâtons-nous, la machine est déjà partie, elle est rapide.

[...] je m'installe partout, elle se mit à penser à des choses douces, images avec intervalles, intervalles dedans [...] je plisse, je nage, intervalle intervalle, je chante, intervalle [...]³

La mobilité de Cadiot est d'abord générique. C'est l'un des très rares auteurs français à s'illustrer dans les trois grands genres traditionnels: la poésie, le théâtre et le roman. Qui d'autre? Victor Hugo? Jean Cocteau? Soit deux contre-modèles: pas question pour Cadiot d'occuper tout le terrain littéraire pour y édifier une œuvre-monument, à la manière du premier; mais il n'a rien non plus du touche-à-tout virtuose dont le second a donné la version la plus élégante, glissant avec grâce et sans peine d'un domaine à l'autre. Cadiot s'installe non au cœur de chaque genre, mais dans les «intervalles» qui les séparent. Ses livres sont hybrides, dispositifs empruntant leurs éléments aux différents genres, quand bien même ils sont identifiés par l'un

² *Un terrain de foot*, entretien avec Xavier Person, dossier Olivier Cadiot, «Le Matricule des Anges» (dorénavant LMDA), 41, novembre-décembre 2002, p. 23.

³ Cf. *infra*, pp. 10-12.

d'eux (*Fairy queen* serait un «roman» – mais rien ne l'indique clairement). Jeux de construction, en somme, œuvres d'un bricoleur, d'un ouvrier spécialisé, voire d'un ingénieur plutôt que d'un auteur – «objets verbaux non identifiés», disaient Cadiot et Pierre Alféri dans la «Revue de Littérature Générale»⁴.

Je ne travaille que sur cette tension entre la poésie et le roman ou la poésie et le théâtre. Négociation, séparation, mélange, etc.⁵

Le jeu est aussi un «espace ménagé pour le mouvement aisé d'un objet» (rappelle le dictionnaire). Les intervalles, encore. Sans doute en est-il qui préexistent, mais il s'agit surtout de les ouvrir, de «donner du jeu» dans la littérature et dans la langue. Aérer et alléger. Tel est le but du jeu. Il faut ici préciser: les genres ne sont pas sur le même plan, ils ne jouent pas le même rôle dans l'opération.

Au fond, moi je préfère la poésie. Simplement, la part concrète de poésie que je peux m'autoriser diminue à chaque livre. J'ai de moins en moins le droit de faire de la poésie parce que la poésie comme chacun le sait est inadmissible. Je le pense vraiment⁶.

Comment rendre la poésie possible aujourd'hui? Telle est la question qui hante l'entreprise de Cadiot, obligé de la reposer sans cesse à mesure qu'il tente d'y répondre (l'intervalle ouvert, il faut en percer un autre, donner du jeu, encore et toujours). Comment faire entendre une parole inaudible dans le flot des discours contemporains, et plus encore étouffée par sa propre pesanteur, enfermée dans l'image qu'elle s'est construite d'elle-même, entre expression-déchirante-du-moi et élaboration-de-formes-pures? Il faut

⁴ Pierre Alféri et Olivier Cadiot, *La mécanique lyrique*, in «Revue de Littérature Générale» (dorénavant RLG), 1, P.O.L, Paris 1995, p. 19.

⁵ Entretien avec Nelly Kaprielian, «Les Inrockuptibles», 15 janvier 2002, <http://pagesperso-orange.fr/theatre-de-cherbourg/lettres/lettre0.pdf>.

⁶ LMDA, cit., p. 21.

la faire passer en contrebande, lui faire de la place quelque part, en catimini. Où interviennent les autres genres.

[...] je me suis interdit de faire de la poésie directement. Je me suis donc tourné vers une forme romanesque dans laquelle la poésie se trouvait pour ainsi dire enchâssée, comme si le poétique était une sorte de trésor à cacher dans une fiction⁷.

Le roman comme asile, auberge espagnole où l'on prend ses aises. Quid du théâtre? Posons pour le moment qu'il constitue un prolongement dans la logique de la performance, mais aussi dans celle du déplacement, de la remise en jeu du texte dans un autre espace. Avant d'aller plus loin, relevons le haut degré de réflexivité des textes nécessaire à telle perspective: la fée performeuse de *Fairy queen* fait écho à la pratique d'Olivier Cadiot, surtout au début de son parcours, et les hésitations de celle-ci sont à coup sûr les interrogations de celui-là.

[...] Voilà je vais vous lire mes poèmes, enfin ce que moi j'appelle poèmes aujourd'hui, elle aimera cette idée simple, je vais lui faire trois performances complètes, avec le son et le corps. [...]

Il y a eu le body art, il peut bien y avoir le neuron'art hein? le vocal-en-relief art? théâtre direct-brut? on trouvera un nom plus tard, vaut mieux dire tout simplement Ce sont des poèmes⁸.

Telle est bien la question: que peut-on appeler poème aujourd'hui? Cependant ces poèmes, censément au cœur du récit, y brillent par leur absence; ils n'ont d'existence que dans leur annonce, la préparation et les atermoiements de la fée, puis dans les commentaires qui s'ensuivent, de la part de Gertrude, Alice, etc. Cela signifie deux choses: que la performance poétique non seulement n'est

⁷ Cadiot, *l'expérience poétique*, entretien avec Aurélie Djian, in «Chronicart» (désormais CHRO), 11 mai 2005, <http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1286>.

⁸ Cf. *infra*, p. 14.

plus possible hors de la fiction (Cadiot délègue à son personnage, qui n'est pas pur reflet – «Fairy queen, c'est moi?» –, l'exercice de la performance), mais que là encore elle est élidée, quasi absente: «dans *Fairy queen*, [les poèmes] existent sous forme d'anamorphoses, à la manière de fantômes»⁹.

Surtout on saisit dans ces lignes que la réflexivité n'implique pas l'esprit de sérieux: la distance à soi qu'elle engage passe par l'humour. Cadiot chasse la pesanteur, le pathos, celui, mystique, du poète inspiré, mais aussi celui, gris, du théoricien sentencieux. Ne pas se tromper en voyant là le produit d'une crainte de déplaire, ou un divertissement superflu: l'humour est au contraire essentiel au bon fonctionnement du dispositif.

Je pense qu'il n'y a de littérature que comique ou en tout cas liée au rire. L'humour est un ressort poétique parmi d'autres. Le comique protège finalement le poème, la situation est comme lavée par le rire et rendue disponible pour accueillir la poésie¹⁰.

Qu'entendre par «*laver*» et «*protéger*»? Certainement pas «purifier» et «préserver», manière de garantir l'identité à soi, donc l'immobilité. Bien plutôt, justement, «débarasser» la mécanique poétique de ce qui l'encombre et de ce qui entrave le mouvement de la langue, et ainsi empêcher toute calcification. L'humour est un détartrant, une puissance corrosive prévenant d'éventuels blocages et ralentissements de la machine.

Je pense qu'un livre où on ne rit pas c'est toujours un peu bizarre, où on ne sourit pas. Tristram Shandy, ça me fait rire. Proust, ça me fait rire. Faulkner aussi, de saisissement. Le comique a la ver-

⁹ CHRO, cit.

¹⁰ *Ibid.*

tu d'accélérer. Et c'est l'idée de dépasser le pathétique qui compose l'essentiel de la poésie¹¹.

Reste à comprendre comment se produit cette accélération, comment agit le comique. Une partie de la réponse est donnée dans la RLG, où Cadiot-Alféri nomment ce qui constitue pour eux le geste littéraire par excellence: *déhiérarchisation*. «Le but n'est pas de redonner ses lettres de noblesse à l'écriture, mais de les lui enlever, de la soustraire aux critères qui commandent»¹². La puissance critique du comique a forcément partie liée avec tel geste. Ainsi par exemple, sur le plan de la culture, du traitement des grands modèles et des références: Cadiot n'hésite pas à représenter Gertude Stein en grosse dame hystérique à l'appétit vorace («[...] si vous continuez à bouffer comme ça, vous allez éclater, oui littéralement, é-cla-ter [...]»¹³). Notons qu'il évite par là le culte mortifère pour les icônes littéraires mais aussi la stérile table rase prônée par le modernisme le plus radical. Le rapport avec la tradition est affirmé, mais sur le mode de l'impertinence, voire de la profanation, en mêlant références nobles et roturières.

Pour traiter les choses de la «culture» littéraire comme un simple matériau, il faut oublier à la fois leur prétendue supériorité et les relations hiérarchiques entre elles, à tous les niveaux. Paul Celan et Gérard de Villiers, Mallarmé et le catalogue de la Samaritaine. Joyce n'avait pas fait autrement avec Shakespeare et des chansons irlandaises¹⁴

Mais la déhiérarchisation attaque surtout la matière même de la langue, et ce dès le premier livre de Cadiot, *L'Art poetic*¹⁵. Dans *Fairy queen* l'écrit est envahi par les scories

¹¹ LMDA, cit., p. 23.

¹² RLG, cit., p. 5

¹³ Cf. *infra*, p. 48.

¹⁴ RLG, cit., p. 16.

¹⁵ Le titre blagueur valait déjà programme: impertinence, donc, à l'égard

de la langue orale («Et c'est à qui ce chien-chien-là? [...]»¹⁶), par les nombreux anglicismes («[...] je suis la queen totale de la soirée, yeeees, c'est pour moi, c'est mon morceau préféré»¹⁷), par des onomatopées venues directement de la Bande dessinée («[...] brrr, it's cool tonight, cooooool, cold, cold tonight, brrr»¹⁸). Jeux de mots, et jeux de société: la langue de Cadiot se nourrit de tous les sociolectes, technique, publicitaire, journalistique, mondain (le dîner ou la soirée sont des cadres récurrents), présents à travers de brefs échantillons articulés en agencements hétérogènes. Surtout la syntaxe même est atteinte par le virus égalitaire («démocratie de la langue», disait la RLG), il vaudrait mieux parler de parataxe, les subordinations sont rares, les propositions indépendantes prolifèrent, une impression de coq à l'âne, parfois, envahit le lecteur, jusqu'au vertige («[...] j'accepte, temps libre, temps plissé, ça s'étire, je suis introuvable, une machine à laver au fin fond d'un basement, un petit moteur dans les bois, ça tourne, c'est lent, ça remonte»¹⁹). La lecture cherche sans cesse à s'ajuster, à trouver le mode de fonctionnement adéquat. La machine ne serait-elle pas devenue folle? Peut-être, mais cela pourrait bien être l'effet recherché. Ce que le lecteur perplexe nommerait folie, ce serait justement l'accomplissement de la déhiérarchisation: non plus cantonnée à une simple dissolution d'oppositions binaires au sein de catégories définies (lexique écrit/oral, références noble/vulgai-

des grands modèles (Boileau, Verlaine), mais surtout contamination de la langue (ici par l'anglais), précellence de l'oralité (le son l'emportant sur la graphie), travail matériel sur le langage (apocope, avec l'apostrophe qui marque l'opération, comme une cicatrice volontairement laissée par le chirurgien). *L'Art poétique'* mettait en scène des phrases extraites de manuels de grammaire – soit la matière la moins poétique qui soit – réemployées singulièrement: isolées, écoupées, recollées, répétées souvent, disposées de manière insolite sur la page.

¹⁶ Cf. *infra*, p. 42.

¹⁷ Cf. *infra*, p. 80.

¹⁸ Cf. *infra*, p. 66.

¹⁹ Cf. *infra*, pp. 20-22.

re, construction syntaxe/parataxe), elle s'étendrait à l'ensemble des catégories concernées, employées comme éléments de même rang dans la mécanique littéraire.

Sur le même plan, les formes et les sujets, les choses du monde et les genres littéraires, les perceptions et les références, la chair ou l'os représenté et les modèles de prosodie, la description du paysage et le métalangage critique²⁰.

Les distinctions fondamentales entre cadres (qu'il s'agisse du genre, de la forme, du sujet) et matières (style, références, figures, etc.) de l'œuvre sont abolies, il n'y a plus que des pièces détachées à monter. Mais alors pourquoi choisir tel élément plutôt que tel autre? Comment comprendre leur égalisation et leur remontage? À quoi rime de placer «sur le même plan», dans l'écriture, «les choses du monde et les genres littéraires»? Cadiot répond à ces questions par un mot qui lui est cher, toujours invoqué lorsqu'il est interrogé sur son écriture: *régime*. Par exemple, pourquoi une fée?

J'aurais [...] envie de dire que la féerie, c'est un motif. Pas un prétexte, mais un motif qui me permet de faire passer un certain régime d'écriture. [...] Utiliser des personnages magiques me permet de faire passer dans le livre un certain régime, comme un régime moteur, de sensations²¹.

Régime: «manière dont se produisent certains mouvements», «phase d'un phénomène», «nombre de tours (d'un moteur) en un temps donné», on est donc toujours dans le domaine mécanique, mais «régime» c'est aussi un «ensemble de dispositions légales qui organisent une institution», ou une «conduite à suivre en matière d'hygiène». Le «régime» ce serait donc l'ensemble des modalités du mouvement et des conditions le régissant: les règles du jeu,

²⁰ RLG, cit., p. 14.

²¹ LMDA, cit., p. 18.

donc, pour ressaisir notre fil conducteur. Les pièces du jeu n'ont alors d'autre fonction que d'enclencher des régimes: elles comptent moins que les rapports qui s'établissent entre elles, tant il est vrai qu'un régime se définit par le réglage de ces rapports, et que l'écriture règle ensuite les rapports entre régimes.

Écrire, c'est une question de réglage c'est essayer de régler plusieurs régimes ensemble. Je n'écris jamais, je ne fais pas des phrases, ce qui m'intéresse, c'est de régler. Pas de manière consciente. À partir de ça, si la machine est bien réglée, paf [...], on y est, il y a production de présent²².

Le jeu des réglages explique aussi une forme de vitesse, qu'on peut appeler stylisation. L'économie du dispositif ne nécessite que des échantillons, non les éléments complets: une simple silhouette (Gertrude, Alice), une amorce de récit («Un héros fait brusquement fortune, carte du trésor, princesse du jour au lendemain [...]»²³), une esquisse de description («Zone verte, sport fluo, terrain de sport? [...]»²⁴). Ce «régime d'écriture» engage alors, les règles valant pour tous les joueurs, un «régime de lecture»: non que cette dernière soit contrainte ou dirigée (le «régime» n'est pas forcément totalitaire, et jamais chez Cadiot), mais elle est orientée, délimitée et organisée. Elle doit ainsi se régler sur les accélérations fulgurantes («Je suis préparée pour la vitesse, profilée vitesse [...]»²⁵) et les ralentissements soudains («[...] j'ai commencé à ralentir à l'infini les choses que j'aimais [...]»²⁶), qu'annonce et figure le rythme trochaïque (une longue, une brève, un paragraphe, une ligne) fixé par le maître du jeu, sachant que les variations de tempo sont continues au sein de ce cadre à peu près régulier.

²² Ivi, p. 21.

²³ Cf. *infra*, p. 4.

²⁴ Cf. *infra*, p. 28.

²⁵ Cf. *infra*, p. 66.

²⁶ Cf. *infra*, p. 16.

[...] Ici, Oui, Passe, À moi, sifflets, on dirait que les cris en dessous composent une phrase musicale, polyphonie de chasse à courre avec effet bois lointain, vocalisation aboiements? spectre à ondulation, ruban fugué? canon pour voix d'enfant? concert pygmée? ruisseau vocal sœur-rivière?²⁷

Où il faut revenir au *phrasé* cité initialement, dont on avait alors négligé l'appartenance au lexique musical. Or c'est bien de musique qu'il est question dans ces jeux de cadences, temps et contretemps. La dimension mécanique par nous tant soulignée ne doit pas être mal entendue: elle ne signifie pas que le travail littéraire se réduit à un froid calcul, à la pure technique de l'expert en ingénierie du langage. Il s'agit d'une *mécanique lyrique* – c'était le titre du premier numéro de la RLG. L'élaboration du texte emprunte ses opérations à la musique contemporaine, ses synthétiseurs et ses *samplers* – et Cadiot a écrit pour l'opéra (avec Pascal Dusapin) ou le rock (avec Rodolphe Burger). Il ne faut donc surtout pas se représenter Cadiot en écrivain «cérébral», ou «formaliste». Il n'aimera pas. Bien plus «matérialiste».

J'ai voulu exprimer dans mes livres des sensations de matière; je me suis donc débrouillé pour construire une intrigue (comme l'histoire d'une fée moderne/performance) qui rende possibles ces moments poétiques au sein de l'écriture²⁸.

Qui dit matière dit corps. Le *phrasé* enveloppe aussi un timbre de voix, une intonation, une élocution. Il fait entendre le corps dans les mots. L'écriture est une expérience corporelle, une *performance* physique. Semblable aux mimiques de Jean-Paul Belmondo et Anna Karina dans *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, ou aux mouvements puissants et gracieux d'une nageuse en action. «La vraie question, ça a été plutôt de savoir où je pouvais pla-

²⁷ Cf. *infra*, p. 28.

²⁸ CHRO, cit.

cer un texte que j'avais écrit, une sorte de poème sur la nage, qui agrandissait l'image de la nageuse du précédent livre [Retour définitif et durable de l'être aimé]²⁹». Qu'est-ce que la nage? Cadiot laisse ici la parole à Gilles Deleuze commentant Spinoza:

Je sais nager [...] ça veut dire que j'ai un savoir faire. Un savoir faire étonnant, c'est-à-dire une espèce de sens du rythme. La rythmicité. Qu'est-ce que ça veut dire le rythme? Ça veut dire que mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. Ça se passe plus entre la vague et moi, c'est-à-dire ça se passe plus entre [...] les parties mouillées de la vague et les parties de mon corps, ça se passe entre les rapports. Les rapports qui composent la vague [...], les rapports qui composent mon corps, et mon habileté [...] à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec les rapports de la vague. [...] Je plonge au bon moment, je ressort au bon moment, j'évite la vague qui approche ou au contraire je m'en sers, etc. Tout cet art de la composition des rapports³⁰.

Cadiot avoue s'être «servi sans vergogne»³¹ de ces lignes. De fait, on y est: décomposition des éléments en rapports, composition – c'est-à-dire réglage – de ceux-ci, sens du rythme, tempo corporel. Deleuze parle aussi ailleurs de l'œuvre d'art comme «bloc de sensations»³² que rappellent les «boules de sensations-pensées-formes» appelées de leurs vœux par Cadiot-Alféri³³. Et puis surtout selon Deleuze, aussi matérialiste et constructiviste que Cadiot, «un grand romancier est avant tout un artiste qui invente des affects inconnus ou méconnus»³⁴, soit ces «sensations de matière» ou «moments poétiques» recherchés par le phrasé de Cadiot.

²⁹ LMDA, cit., p. 22.

³⁰ Deleuze, cours sur Spinoza du 12/03/81, http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=151.

³¹ LMDA, cit., p. 23.

³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, p. 155.

³³ RLG, cit., p. 5.

³⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* cit., p. 165.

Ressurgit ici le lecteur, sollicité par «sensations» et «affects» dont il doit faire l'expérience. Le nageur, c'est alors lui, qui règle ses rapports avec les vagues composées par Cadiot, dont l'écume pointe sur la crête des virgules. Exercice de lecture: rester immobile, figé, seul l'iris doit bouger, le plus longtemps possible, se laisser porter, et puis soudain s'animer, se lever, s'agiter comme un fou, danser comme une fée. «Un, deux, trois, soleil!» avec le texte. Jouer avec le texte, jouer le texte. Jouer, c'est aussi incarner, c'est faire du théâtre.

Aujourd'hui je ne me pose plus vraiment la question du partage entre les différents genres: poésie, roman, théâtre, etc. J'écris toujours avec l'horizon du théâtre, parce que c'est stimulant d'imaginer qu'un livre puisse devenir un jour du théâtre³⁵.

On revient au jeu des genres, dont nous étions partis. Le théâtre comme prolongement, comme continuation logique de la lecture, disions-nous. Cadiot ajoute que c'est «un accélérateur critique», et un «révélateur». Les réglages textuels sont remis en jeu dans un nouvel espace, mis à l'épreuve d'autres voix, d'autres corps. *Fairy queen* figure aussi cet appel du théâtre, avec son intenable héroïne, avide de se frotter au monde, d'entrer en contact avec d'autres corps, contrairement au Robinson du *Retour définitif et durable de l'être aimé*, toujours en fuite, toujours nostalgiquement attiré par les choses abandonnées, «[...] je ne suis pas Robinson, moi je ne passe pas ma vie à calculer le taux d'abandon de chaque endroit pour savoir si je peux y habiter [...]»³⁶, «[...] je n'ai pas besoin de calculer le taux de plus ou moins d'état d'abandon d'un objet X pour l'aimer»³⁷. La fée vit au présent, celui de la machine en marche, celui du corps, celui du théâtre.

³⁵ CHRO, cit.

³⁶ Cf. *infra*, p. 10.

³⁷ Cf. *infra*, p. 84.

On en arrive à la question des sensations: qu'est-ce qu'on va voir, pouvoir voir là-dedans de spécial? À quoi sert la littérature?³⁸

Réglages, sensations de matière, affects inconnus, c'est très bien, mais ça ne dure pas. Le jeu (l'écriture, la lecture, la danse, la représentation) est une interruption dans le cours normal des choses, il a un début et une fin. Pire encore, il n'y a au sein du jeu que certains brefs «moments», que la mécanique travaille à produire. Ils n'ont donc qu'un temps. Mais ce temps est précieux. Peut-être le plus précieux, l'essence même du temps humain, ce que les Grecs appelaient *aiôn* (ordinairement traduit par *éternité*) par opposition à *chronos* (temps des choses, temps mesurable). Giorgio Agamben, que nous suivons ici – et que Cadiot a lu – rappelle qu'Héraclite figurait l'*aiôn* par un «enfant qui joue»³⁹. Ce temps pleinement humain, pleinement vécu, on pourrait tout aussi bien le nommer «bonheur».

Il faut produire des minutes de bonheur en faisant marcher ensemble des choses qui fonctionnent d'abord très bien toutes seules, comme la première voiture est un composé de carriole, de machine à vapeur, de sangle de moissonneuse batteuse et de calèche⁴⁰.

On comprend mieux le fonctionnement de ces étranges appareils composites, résultat de patientes opérations de recyclage. Des livres, certes, des performances, sans doute, mais aussi de véritables *installations* sur le mode de l'art contemporain⁴¹. Justement, y a-t-il plus «contemporain» que Cadiot, si l'on entend par là l'attention extrême vers une écriture du présent, et au présent (il doit y avoir «production de présent», dit-il dans une citation ci-dessus)?

³⁸ LMDA, cit., p. 23.

³⁹ Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 76 (éd. orig. 1978).

⁴⁰ Cf. *infra*, p. 66.

⁴¹ On songe à certaines œuvres de Jimmie Durham, au demeurant lecteur de Cadiot.

Pour preuve, récapitulons les traits caractéristiques de son travail: *rapidité*, bien sûr, mais encore *multiplicité* (des matériaux, des genres, des régimes), *exactitude* (des opérations, du fonctionnement), *légèreté* (du rythme, du phrasé, du dispositif), *visibilité* (image, théâtralité) – soit les cinq propositions pour la littérature du «troisième millénaire» avancées par Italo Calvino dans ses *Leçons américaines*⁴².

Le bonheur, c'est quand le phrasé est bien réglé. J'ai du bonheur quand je vois qu'il y a un ou deux petits trucs qui tiennent la route. Même si dire ça est un poncif d'écrivain. Trois ou quatre morceaux par livre, maximum. Dans *Fairy queen*, à la fin du déjeuner, j'aime ce moment où ils prennent un remontant spécial, c'est le dessert, il y a un petit chien qui se met à grimper, qui monte, qui descend, il y a des prunes, un effet de fruits sur une nappe blanche: c'est comme une image de cinéma, une image qui monte et qui descend. Cela fait comme une chorégraphie, de langage et d'images mélangés [...]. Je ne sais pas si ce livre est bien ou pas, tout ce que je sais c'est qu'il y a des moments comme ça⁴³.

Renaud Pasquier

BIBLIOGRAPHIE - WEBOGRAPHIE (SÉLECTION)

En plus des textes cités en notes, je voudrais indiquer quelques ressources notables sur l'œuvre d'Olivier Cadiot.

Sites

– Le dossier pédagogique concernant le *Retour définitif et durable de l'être aimé*, mis en ligne sur le site du Théâtre de la Colline

⁴² Italo Calvino, *Leçons américaines, aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. fr. Yves Hersant, Gallimard, Paris 1989 (éd. or., *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1989). La sixième conférence, que Calvino n'eut pas le temps de rédiger, aurait dû traiter de la *consistance*, qui convenait aussi fort bien aux mécanismes littéraires de Cadiot.

⁴³ LMDA, cit., p. 23.

à l'occasion de la mise en scène de Ludovic Lagarde: http://www.colline.fr/assets/textes/peda_rddea.pdf.

On y lira notamment, à propos de *L'Art poétique* et de l'humour, un texte de Christian Prigent, «La grammaire d'Olivier Cadiot – une poésie pour rire», extrait de *Ceux qui merdrent*, P.O.L, Paris 1991.

– Toujours en ligne, la page consacré au spectacle *Fairy queen* sur le site de la Compagnie Ludovic Lagarde: <http://www.compagnie-lagarde.fr/fairyqueen.html> (à lire, l'entretien avec Cadiot et Lagarde).

– Lia Kurts, *Olivier Cadiot ou la poésie des objets trouvés*, article publié sur le site de l'Association française de stylistique le 13 septembre 2005, http://www.styl-m.org/AIS/article.php3?id_article=54.

Articles de revues

– Jean Renaud, *Le monologue extérieur d'O. Cadiot*, «Critique», 677, Minuit, Paris 2003, pp. 765-775.

– Mark Alizart, *Les trois âges du sample*, «Critique», 677, Minuit, Paris 2003, pp. 776-784.

– Aurélie Djian, *Petit-déjeuner, déjeuner, dîner...*, «Inculte», 15, Naïve, Paris 2008, pp. 85-94.

– Le dossier consacré à Olivier Cadiot dans «Le Matricule des Anges», 41, novembre-décembre 2002, où l'on distinguera (outre l'entretien déjà cité) l'article de Xavier Person, *Olivier Cadiot, trois rhinocéros et plus*.

– Le numéro 13 de la revue «Java», P.O.L, Paris, juin 1995, dirigée par Jean-Michel Espitallier et Jacques Sivan, est aussi en partie consacré au travail de Cadiot.

Prefazione

**A proposito di Olivier Cadiot,
*rapidamente***

Sono preparata alla velocità, predisposta per la velocità, sono avanti, canta, sono una fata romantica, avanti!, sono elettrica, i miei neuroni connettono elementi disgiunti a tutta velocità, ti parlo alla velocità del suono, parlandoti mi oriento, l'andirivieni delle parole m'informa costantemente sulla mia posizione, sono preparata alla velocità, predisposta per la velocità, sono avanti, come il tappo di un radiatore in pieno vento, corpo oliato, spalle da nuotatrice al centro del lago ghiacciato zeppo di tutto ciò che c'è da dire, lago striato da migliaia di pensieri-lampi, scivolo, parlo, avanzo¹.

Generalmente la prefazione presenta le grandi linee di un'opera: la immagina come un terreno stabile di cui è possibile disegnare una topografia.

Ciò vuol dire che tale compito diventa un'impresa nel caso di Olivier Cadiot. Tutt'al più si può tentare, seguendo con attenzione, d'illustrarne il lavoro, in perenne movimento e mutazione, visto che ogni nuovo libro riconfigura l'insieme dell'opera. Cadiot, infatti, concepisce la propria scrittura in termini non di *frase* bensì di *fraseggio* – torneremo su questo concetto – dove l'accento (acuto nel

¹ Cfr. *infra*, pp. 67-69.

termine francese *phrase*) viene messo sull'attività e non sul suo immobile risultato. «Quello che m'interessa non è produrre libri, è esserci, essere in quell'attività»².

La letteratura secondo Cadiot: una macchina sempre in moto e sempre in costruzione, smontata, rimontata, e con funzioni instabili. O meglio – dato che la macchina va attivata, manipolata – diciamo che si tratta di un *gioco* le cui regole sono mutevoli, incessantemente reinventate. Una sfida alla descrizione e al commento, insomma. Tuttavia, essendo un giocatore, Cadiot non esclude possibili partner: perciò istruzioni per l'uso e regole di funzionamento vengono sempre fornite insieme ai testi, se non addirittura collocate al loro interno, in particolare, come vedremo, in *Fairy queen*. Perciò adesso tocca a noi giocare. Sbrighiamoci, la macchina è già partita, è veloce.

[...] mi sistemo dappertutto io, e la fata si mise a pensare a cose piacevoli, immagini intervallate, con intervalli interni [...] piego, nuoto, intervallo intervallo, canto, intervallo [...]»³.

All'inizio la mobilità è «generica» in Cadiot. È uno dei rarissimi autori francesi a essersi distinto nell'uso dei tre grandi generi tradizionali: poesia, teatro e romanzo. Chi altri? Victor Hugo? Jean Cocteau? Ovvero due contro-modelli: a differenza del primo, Cadiot non ha alcuna intenzione di occupare tutto il terreno letterario per erigervi un'opera-monumento; né ha qualcosa del poligrafo virtuoso di cui il secondo ha fornito la versione più elegante, passando con grazia e senza sforzo da un campo all'altro. Cadiot non si situa al centro di ogni genere, bensì negli «intervalli» che li separano. I suoi libri sono ibridi, dispositivi che mutuano i loro elementi da vari generi, anche quando sono identificati da uno di essi (*Fairy queen* sarebbe un

² *Un terrain de foot*, intervista di Xavier Person, dossier Olivier Cadiot, «Le Matricule des Anges» (d'ora in poi LMDA), 41, novembre-dicembre 2002, p. 23.

³ Cfr. *infra*, pp. 11-13.

«romanzo» – anche se non c'è niente che lo indichi chiaramente). Gioco di costruzione, insomma, opera di un bricoleur, di un operaio specializzato, se non addirittura di un ingegnere piuttosto che di un autore – «oggetti verbali non identificati», scrivevano Cadiot e Pierre Alféri nella «Revue de Littérature Générale»⁴.

Lavoro esclusivamente su questa tensione tra poesia e romanzo o poesia e teatro. Negoziazione, separazione, mescolamento, ecc.⁵

Gioco è anche uno «spazio allestito per rendere agevole il movimento di un oggetto» (come ricorda il dizionario⁶). Ecco tornare gli intervalli. Con ogni probabilità alcuni esistevano già, ma qui si tratta soprattutto di aprirli, di «immettere gioco» nella letteratura e nella lingua. Arieggiare e alleggerire. Questo è lo scopo del gioco. Occorre precisare: non tutti i generi sono sullo stesso piano, non tutti hanno lo stesso ruolo nell'operazione.

In fondo, personalmente preferisco la poesia. Solo che la parte concreta di poesia che posso concedermi diminuisce a ogni libro. Ho sempre meno il diritto di fare poesia perché la poesia come ognuno di noi sa è inammissibile. Lo penso davvero⁷.

Come rendere possibile la poesia oggi? La domanda è al centro dell'impresa di Cadiot, costretto a riformularla senza posa man mano che tenta di darle una risposta (intervallo aperto, occorre praticarne subito un altro, immettere gioco, ora e sempre). Come far udire una parola impercettibile nel flusso dei discorsi contemporanei, a mag-

⁴ Pierre Alféri e Olivier Cadiot, *La mécanique lyrique*, «Revue de Littérature Générale» (d'ora in poi RLG), 1, P.O.L, Paris 1995, p. 19.

⁵ Intervista di Nelly Kaprielian, «Les Inrockuptibles», 15 gennaio 2002, <http://pagesperso-orange.fr/theatre-de-cherbourg/lettres/lettre0.pdf>.

⁶ A tal proposito facciamo presente che tutte le voci del dizionario riportate sono state tradotte dal francese.

⁷ LMDA, cit., p. 21.

gior ragione se soffocata dalla sua stessa pesantezza, rinchiusa nell'immagine che si è costruita di sé, tra espressione-straziante-dell'io ed elaborazione-di-forme-pure? Bisogna farla passare di contrabbando, farle posto da qualche parte, di nascosto. Lì dove intervengono gli altri generi.

[...] mi sono vietato di fare poesia in maniera diretta. Quindi ho fatto ricorso a una forma romanzesca in cui la poesia si trovasse per così dire incastonata, come se la cifra poetica fosse una specie di tesoro da nascondere in una narrazione⁸.

Il romanzo come rifugio, come porto di mare. E il teatro allora? Supponiamo per il momento che il teatro costituisca una logica conseguenza non solo della performance, ma anche dello spostamento, della ri-messa in gioco del testo in un altro spazio. Prima di proseguire, rileviamo l'alto grado di riflessività dei testi necessari a tale prospettiva: nella fata performer di *Fairy queen* riecheggiano le esperienze fatte da Olivier Cadiot, soprattutto all'inizio del suo percorso, e le esitazioni dell'una sono senz'altro gli interrogativi dell'altro.

[...] Ecco per lei leggerò qualche mia poesia, insomma ciò che oggi io chiamo poesie, questa idea semplice le piacerà, per lei farò quattro performance complete, con tanto di suono e corpo. [...]

Se c'è stata la body art, ci potrà pur essere la neuron'art no? la vocale-in-rilievo art? teatro diretto-crudo? al nome penseremo più in là, meglio dire molto più semplicemente Sono poesie⁹.

Questo infatti è il punto: cosa si può chiamare oggi poesia? Eppure le poesie di Cadiot, presumibilmente poste al centro del racconto, brillano per la loro assenza; esistono prima nel loro annuncio, nella preparazione e nei tempo-

⁸ Cadiot, *l'expérience poétique*, intervista di Aurélie Djan, «Chronicart» (d'ora in poi CHRO), 11 maggio 2005, <http://www.chronicart.com/web-mag/article.php?id=1286>.

⁹ Cfr. *infra*, p. 15.

raggiamenti della fata, poi nei commenti che ne conseguono, da parte di Gertrude, Alice, ecc. Ciò significa due cose: che la performance poetica non solo non è più possibile al di fuori della narrazione (l'autore delega al personaggio, che non ne è un semplice riflesso – «Sono io Fairy queen?» –, l'esercizio della performance), ma che anche in questo caso la performance è elisa, è quasi assente: «in *Fairy queen* [le poesie] esistono sotto forma di anamorfosi, alla stregua di fantasmi»¹⁰.

In queste righe si coglie soprattutto il fatto che la riflessività non implica serietà: la distanza da sé introdotta dalla riflessività passa attraverso l'umorismo. Cadiot elimina la pesantezza, il pathos, sia quello, mistico, del poeta ispirato, sia quello, grigio, del teorico sentenzioso. Attenzione a non leggere questa caratteristica come il frutto della paura di non piacere, o come un divertimento superfluo: l'umorismo, anzi, è fondamentale per il buon funzionamento del dispositivo.

Penso che non esista letteratura se non comica o in ogni caso legata al riso. L'umorismo è un meccanismo poetico come tanti altri. In fondo la comicità protegge la poesia, la situazione è come se fosse lavata dal riso e resa disponibile ad accogliere la poesia¹¹.

Cosa bisogna intendere per «lavare» e «proteggere»? Certamente non «purificare» e «preservare», modi per garantire l'identità a sé stessi, e quindi l'immobilità. Piuttosto «liberare», per l'appunto, la meccanica poetica da ciò che la intralcia e ostacola il movimento della lingua, e così impedire ogni tipo di calcificazione. L'umorismo è un disincretante, una potenza corrosiva che previene eventuali blocchi e rallentamenti della macchina.

¹⁰ CHRO, cit.

¹¹ *Ibid.*

Penso che un libro in cui non si ride sia sempre un po' strano, in cui non si sorride. Tristram Shandy mi fa ridere. Proust mi fa ridere. Anche Faulkner, di emozione. La comicità ha il potere di accelerare. È l'idea che si possa superare il patetico a costituire l'essenza della poesia¹².

Resta da capire come si produca questa accelerazione, come agisca la comicità. Parte della risposta è data dalla RLG, in cui Cadiot-Alféri danno un nome a ciò che per loro costituisce il gesto letterario per eccellenza: la *degerarchizzazione*. «Lo scopo non è ridare lustro alla scrittura, bensì toglierglielo, sottrarla ai criteri che la determinano»¹³. Il potere critico della comicità è necessariamente collegato a un gesto di questo tipo. Così, per esempio, sul piano della cultura, del trattamento dei grandi modelli e riferimenti, Cadiot non esita a rappresentare Gertrude Stein nei panni di un donnone isterico e avido di cibo («[...] se continua ad abbuffarsi così finirà per scoppiare, sì, proprio così, scoppiare [...]»¹⁴). Notiamo che, così facendo, Cadiot evita il culto mortifero per le icone letterarie, ma anche la sterile tabula rasa raccomandata dal modernismo più radicale. Il rapporto con la tradizione viene sì affermato, ma in maniera impertinente, se non addirittura profanatrice, mescolando riferimenti nobili e plebei.

Per trattare le cose della «cultura» letteraria come semplici materiali, occorre dimenticare la loro presunta superiorità, così come le relazioni gerarchiche tra loro, a tutti i livelli. Paul Celan e Gérard de Villiers, Mallarmé e il catalogo della Samaritaine. Joyce non aveva agito diversamente con Shakespeare e qualche canzonetta irlandese¹⁵.

Tuttavia, la degerarchizzazione attacca soprattutto la materia stessa della lingua, e questo fin dal primo libro di

¹² LMDA, cit., p. 23.

¹³ RLG, cit., p. 5.

¹⁴ Cfr. *infra*, p. 49.

¹⁵ RLG, cit., p. 16.

Cadiot, *L'Art poetic'*¹⁶. In *Fairy queen* lo scritto è invaso dalle scorie della lingua orale («E di chi è questo bel cagnetto? [...]»¹⁷), dai numerosi anglicismi («[...] sono indiscutibilmente la queen della festa, yeeees, è per me, il mio brano preferito»¹⁸), dalle onomatopее prese in prestito direttamente dal Fumetto («[...] brrr, it's cool tonight, cooooool, cold, cold tonight, brrr [...]»¹⁹). Giochi di parole, e giochi di società: la lingua di Cadiot si nutre di tutti i socioletti, tecnico, pubblicitario, giornalistico, mondano (la cena o la serata sono ambientazioni ricorrenti), presenti attraverso brevi campionamenti articolati in disposizioni eterogenee. La sintassi stessa è colpita dal virus egualitario («democrazia della lingua», diceva la RLG), e sarebbe meglio parlare di paratassi, visto che le subordinazioni sono rare, le proposizioni indipendenti proliferano e il lettore, talvolta, viene invaso dalla sensazione di trovarsi davanti a un discorso sconnesso fino ad avere le vertigini («[...] accetto, tempo libero, pieghe temporali, che si allungano, sono introvabile, una lavatrice nell'angolo più remoto di un interrato, un piccolo motore nel bosco, che gira, lento, risale»²⁰). La lettura cerca incessantemente di adeguarsi, di trovare la modalità d'uso più appropriata. Che la macchina sia impazzita? Forse, ma questo potrebbe essere benissimo l'effetto voluto. Ciò che il lettore perplesso, infatti, chiama pazzia potrebbe rappresentare il compimento della degerarchizzazione: non più relegato a una semplice dis-

¹⁶ Il titolo burlone era già tutto un programma: impertinenza, dunque, nei confronti dei grandi modelli (Boileau, Verlaine), ma soprattutto contaminazione della lingua (qui dall'inglese), preminenza dell'oralità (il suono prevale sulla grafia), lavoro materiale sul linguaggio (apocope, con l'apostrofo che segnala l'operazione, quasi fosse una cicatrice lasciata volutamente dal chirurgo). *L'Art poetic'* metteva in scena frasi tratte da testi di grammatica – ovvero la materia meno poetica che esista – riutilizzate in maniera particolare: isolate, ritagliate, rincollate, ripetute spesso, disposte in un modo insolito sulla pagina.

¹⁷ Cfr. *infra*, p. 43.

¹⁸ Cfr. *infra*, p. 81.

¹⁹ Cfr. *infra*, p. 67.

²⁰ Cfr. *infra*, pp. 21-23.

soluzione di opposizioni binarie all'interno di categorie ben definite (lessico scritto/orale, riferimenti nobile/volgare, costruzione sintassi/paratassi), tale meccanismo si estenderebbe all'insieme delle categorie interessate, utilizzate come elementi aventi uno stesso rango nella meccanica letteraria.

Tutto sullo stesso piano, le forme e gli argomenti, le cose del mondo e i generi letterari, le percezioni e i riferimenti, la carne o l'osso rappresentato e i modelli prosodici, la descrizione del paesaggio e il metalinguaggio critico²¹.

Le distinzioni fondamentali tra ambiti (che si tratti di genere, forma, argomento) e materie (stile, riferimenti, figure, ecc.) dell'opera vengono abolite, rimangono soltanto alcuni pezzi di ricambio da montare. Ma allora perché scegliere un elemento invece che un altro? Come comprendere il loro livellamento e la loro rimontatura? Che senso ha mettere «sullo stesso piano», nella scrittura, «le cose del mondo e i generi letterari»? A tali domande Cadiot risponde con un termine che gli è caro, invocato ogni qual volta viene interrogato sulla propria scrittura: *regime*. Per esempio, perché una fata?

Mi verrebbe [...] voglia di dire che la magia è un motivo. Non un pretesto, ma un motivo che mi consente d'introdurre un certo regime di scrittura. [...] Utilizzare personaggi magici mi consente d'introdurre nel libro un certo regime, quasi un regime motore, di sensazioni²².

Regime: «modo in cui vengono prodotti determinati movimenti», «fase di un fenomeno», «numero di giri (di un motore) in un certo lasso di tempo», quindi siamo sempre in un ambito meccanico, ma «regime» è anche un «insieme di disposizioni di legge che organizzano un'istituzio-

²¹ RLG, cit., p. 14.

²² LMDA, cit., p. 18.

ne», oppure una «condotta da seguire in materia d'igiene». Dunque il «regime» rappresenterebbe l'insieme delle modalità di movimento e delle condizioni che lo governano: in altri termini, per riprendere il nostro filo conduttore, le regole del gioco. Di conseguenza i pezzi del gioco hanno come unica funzione quella di avviare dei regimi: contano meno dei rapporti che si stabiliscono tra loro, tant'è vero che un regime viene definito dalla regolazione di tali rapporti, mentre la scrittura interviene successivamente a regolare i rapporti tra regimi.

Scrivere è una questione di regolazione, è provare a regolare contemporaneamente regimi diversi. Io non scrivo mai, non faccio frasi, quello che m'interessa è regolare. Non in maniera consapevole. Dopodiché, se ben regolata, paf [...], ci siamo, la macchina produce presente²³.

Il gioco delle regolazioni spiega anche una certa forma di velocità, che possiamo chiamare stilizzazione. L'economia del dispositivo necessita soltanto di campionamenti, non degli elementi completi: una semplice figura (Gertrude, Alice), un abbozzo di racconto («Un eroe fa fortuna all'improvviso, mappa del tesoro, principessa dall'oggi al domani»²⁴), un accenno di descrizione («Zona verde, sport flu, campo sportivo?»²⁵). Questo «regime di scrittura» allora, visto che le regole valgono per tutti i giocatori, implica un «regime di lettura»: non che quest'ultima sia obbligata o diretta (il «regime» non è necessariamente totalitario, e mai in Cadiot), ma è orientata, delimitata e organizzata. Perciò deve regularsi sulla base di accelerazioni folgoranti («Sono preparata alla velocità, predisposta per la velocità [...]»²⁶) e d'improvvisi rallentamenti («ho cominciato a ral-

²³ Ivi, p. 21.

²⁴ Cfr. *infra*, p. 5.

²⁵ Cfr. *infra*, p. 29.

²⁶ Cfr. *infra*, p. 67.

lentare all'infinito le cose che amavo»²⁷), annunciati e raffigurati dal ritmo trocaico (una sillaba lunga, una breve, un paragrafo, un rigo) stabilito dal *game master*, sapendo che le variazioni ritmiche sono continue all'interno di questa cornice per lo più regolare.

[...] Qui, Sì, Passa, A me, fischi, si direbbe che le grida di sottofondo compongano una frase musicale polifonica, caccia alla corsa con effetto di bosco lontano, vocalizzazione latrati? spettro a ondulazione, nastro fugato? canone per voci bianche? concerto pigmeo? ruscello vocale? sorella-sorgente?²⁸

E qui occorre tornare al già citato *fraseggio*, la cui appartenenza al lessico della musica inizialmente era stata trascurata. Invece è proprio di musica che si parla in questi giochi di cadenze, tempi e controtempi. Il senso della dimensione meccanica che abbiamo tanto spesso sottolineato non dev'essere travisato: non significa che il lavoro letterario si riduce a un freddo calcolo, alla pura tecnica dell'esperto in ingegneria del linguaggio. Si tratta di una *meccanica lirica* – titolo del primo numero della RLG. L'elaborazione del testo mutua le proprie operazioni dalla musica contemporanea, dai suoi sintetizzatori e dai suoi *sampler* – e Cadiot ha scritto opere liriche (con Pascal Dupain) così come pezzi rock (con Rodolphe Burger). Perciò non va assolutamente immaginato come uno scrittore «cerebrale», o «formalista». Non apprezzerrebbe. Molto meglio «materialista».

Nei miei libri ho voluto esprimere sensazioni di materia; quindi ho fatto in modo da costruire un intreccio (come la storia di una fata moderna/performer) capace di rendere possibili questi momenti poetici all'interno della scrittura²⁹.

²⁷ Cfr. *infra*, p. 17.

²⁸ Cfr. *infra*, p. 29.

²⁹ CHRO, cit.

Chi dice materia dice corpo. Il *fraseggio* implica anche un timbro vocale, un'intonazione, un'elocuzione. Fa sentire il corpo nelle parole. La scrittura è un'esperienza corporea, una *performance* fisica. Simile alle mimiche di Jean-Paul Belmondo e Anna Karina in *Pierrot le fou* di Jean-Luc Godard, oppure ai movimenti vigorosi e aggraziati di una nuotatrice in azione. «Il vero problema è stato piuttosto capire dove poter sistemare un certo testo scritto, una specie di poesia sul nuoto, che ingrandiva l'immagine della nuotatrice presente nel precedente libro [*Retour définitif et durable de l'être aimé*]»³⁰. Cos'è il nuoto? Su questo argomento Cadiot dà la parola al Gilles Deleuze commentatore di Spinoza:

So nuotare [...] ciò vuol dire che possiedo un *savoir-faire*. Un *savoir-faire* sorprendente, vale a dire una specie di senso del ritmo. La ritmica. Cosa vuol dire ritmo? Vuol dire che i miei rapporti caratteristici io so collegarli direttamente ai rapporti dell'onda. La cosa avviene più tra me e l'onda, cioè succede più tra [...] le parti bagnate dell'onda e le parti del mio corpo, succede tra i rapporti. I rapporti che compongono l'onda [...], i rapporti che compongono il mio corpo, e la mia abilità [...] nel presentare il mio corpo da un punto di vista che si collega direttamente ai rapporti dell'onda. [...] Mi tuffo al momento giusto, esco al momento giusto, evito l'onda che si avvicina oppure me ne servo, ecc. Arte complessa della composizione dei rapporti³¹.

Cadiot confessa di essersi «servito senza ritegno»³² di queste righe. E difatti ci ritroviamo: scomposizione degli elementi in rapporti, composizione – ossia regolazione – di questi ultimi, senso del ritmo, cadenza corporea. Anche in altri scritti Deleuze parla dell'opera d'arte come di un «blocco di sensazioni»³³ che ricordano le «palline di sen-

³⁰ LMDA, cit., p. 22.

³¹ Gilles Deleuze, lezione su Spinoza del 12/03/1981, http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=151.

³² LMDA, cit., p. 23.

³³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, p. 155.

sazioni-pensieri-forme» tanto auspicate da Cadiot-Alféri³⁴. E poi, soprattutto, per Deleuze, materialista e costruttivista tanto quanto Cadiot, «un grande romanziere è prima di ogni altra cosa un artista che inventa fenomeni affettivi sconosciuti o misconosciuti»³⁵, ovvero le «sensazioni di materia» o i «momenti poetici» inseguiti dal fraseggio di Cadiot. Qui riemerge il lettore, sollecitato da «sensazioni» e «fenomeni affettivi» di cui gli occorre fare esperienza. Perciò il nuotatore è lui, costretto a regolare i propri rapporti con le onde create da Cadiot, la cui schiuma spunta sulla cresta delle virgole. Esercizio di lettura: rimanere fermo, immobile, soltanto l'iride può muoversi, il più a lungo possibile, lasciarsi trasportare, e poi di colpo animarsi, alzarsi, agitarsi come un pazzo, danzare come una fata. «Un, due, tre, stella!» con il testo. Giocare con il testo, recitare il testo. Recitare vuol dire anche incarnare, fare teatro.

Oggi non mi pongo più seriamente la questione della divisione tra i vari generi: poesia, romanzo, teatro, ecc. Scrivo avendo sempre presente l'orizzonte del teatro, perché è stimolante immaginare che un giorno un libro possa diventare teatro³⁶.

Torniamo al gioco dei generi da cui eravamo partiti. Il teatro come prolungamento, come logica conseguenza della lettura, dicevamo. Cadiot aggiunge che si tratta di un «acceleratore critico», e di un «rivelatore». Le regolazioni testuali sono rimesse in gioco in uno spazio nuovo, messo alla prova da altre voci, altri corpi. *Fairy queen* rappresenta questo ulteriore richiamo del teatro, con la sua incontenibile eroina, ansiosa di sfidare il mondo, di entrare in contatto con altri corpi, contrariamente al Robinson di *Retour définitif et durable de l'être aimé*, sempre in fuga, sempre nostalgicamente attratto dalle cose abbandonate: «[...] non

³⁴ RLG, cit., p. 5.

³⁵ Deleuze e Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* cit., p. 165.

³⁶ CHRO, cit.

sono mica Robinson io, non passo mica la mia vita a calcolare il tasso d'abbandono di ogni luogo per sapere se potrò abitarci [...]»³⁷, «[...] per amare un oggetto X non ho bisogno di calcolarne il tasso di stato più o meno d'abbandono»³⁸. La fata vive nel presente, quello della macchina in moto, quello del corpo, quello del teatro.

Eccoci giunti alla questione delle sensazioni: cosa vedremo, potremo vedere là dentro di speciale? A cosa serve la letteratura?³⁹

Regolazioni, sensazioni di materia, fenomeni affettivi sconosciuti vanno benissimo, ma non durano. Il gioco (la scrittura, la lettura, la danza, la rappresentazione) è un'interruzione nel normale corso delle cose, ha un inizio e una fine. Ancora peggio, nel gioco esistono soltanto brevi «momenti», per produrre i quali è necessario il lavoro di una macchina. Perciò sono legati a un tempo. Anche se questo tempo è prezioso. Forse il più prezioso, l'essenza stessa del tempo umano, quello che gli antichi greci chiamavano *aiôn* (comunemente tradotto con *eternità*) in opposizione a *chronos* (tempo delle cose, tempo misurabile). Giorgio Agamben, cui facciamo qui riferimento – e che Cadot ha letto – ricorda che Eraclito rappresentava l'*aiôn* per mezzo di un «bambino intento a giocare»⁴⁰. Questo tempo pienamente umano, pienamente vissuto, potremmo anche chiamarlo con un altro termine: *felicità*.

Bisogna produrre minuti di felicità facendo procedere di pari passo cose che funzionano perfettamente anche da sole, come la prima automobile è stata un misto di carriola, macchina a vapore, cinghia di mietritrebbia e calesse di cuoio⁴¹.

³⁷ Cfr. *infra*, p. 11.

³⁸ Cfr. *infra*, p. 85.

³⁹ LMDA, cit., p. 23.

⁴⁰ Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, p. 76 (ed. or., 1978).

⁴¹ Cfr. *infra*, p. 67.

Ora capiamo meglio il funzionamento di questi strani apparecchi compositi, risultato di pazienti operazioni di riciclo. Sono libri, certo, molto probabilmente performance, ma anche vere e proprie *installazioni* sul modello di quelle dell'arte contemporanea⁴². A proposito, esiste qualcuno che sia più «contemporaneo» di Cadiot, se con questo termine intendiamo un'attenzione estrema nei confronti di una scrittura del presente e al presente (ci deve essere «produzione di presente», afferma l'autore in una citazione già riportata)? A mo' di prova, ricapitoliamo i tratti caratteristici del suo lavoro: *rapidità*, senza dubbio, ma anche *molteplicità* (di materiali, di generi, di regimi), *esattezza* (delle operazioni, del funzionamento), *leggerezza* (del ritmo, del fraseggio, del dispositivo), *visibilità* (immagine, teatralità) – ossia le cinque proposte per una letteratura del «terzo millennio» avanzate da Italo Calvino nelle *Lezioni americane*⁴³.

Felicità è quando il fraseggio è ben regolato. Provo felicità quando vedo due o tre cose che funzionano bene. Anche se per uno scrittore questo è un luogo comune. Tre o quattro pezzi a libro, massimo. In *Fairy queen* amo quel momento, alla fine del pranzo, in cui i personaggi prendono uno speciale corroborante, cioè il dessert, e c'è un cagnolino che si mette a saltare, che sale e scende, ci sono alcune prugne, un effetto di frutta su una tovaglia bianca: è come un'immagine cinematografica, un'immagine che sale e scende. Crea una specie di coreografia, di linguaggio mescolato a immagini [...] Io non so se il libro sia bello oppure no, tutto quello che so è che ci sono momenti così⁴⁴.

Renaud Pasquier

⁴² Si pensi ad alcune opere di Jimmie Durham, peraltro lettore di Cadiot.

⁴³ Italo Calvino, *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1989. La sesta conferenza, che l'autore non ebbe il tempo di scrivere, avrebbe dovuto trattare della *coerenza*, argomento altrettanto in linea con i meccanismi letterari di Cadiot.

⁴⁴ LMDA, cit., p. 23.

BIBLIOGRAFIA – WEBGRAFIA (SELEZIONE)

Oltre ai testi citati in nota, qui si segnalano alcune significative fonti d'informazione sull'opera di Olivier Cadiot.

Siti

– Il dossier pedagogico di *Retour définitif et durable de l'être aimé*, consultabile on line sul sito del Théâtre de la Colline in seguito allo spettacolo di Ludovic Lagarde: http://www.colline.fr/assets/textes/peda_rddea.pdf.

In particolare, vi si potrà leggere, a proposito dell'*Art poetic*' e dell'umorismo, un testo di Christian Prigent, *La grammaire d'Olivier Cadiot – une poésie pour rire*, tratto da *Ceux qui merdrent*, P.O.L, Paris 1991.

– Sempre on line, la pagina dedicata alla rappresentazione di *Fairy queen* sul sito della Compagnie Ludovic Lagarde: <http://www.compagnie-lagarde.fr/fairyqueen.html> (da leggere, l'intervista a Cadiot et Lagarde).

– Lia Kurts, *Olivier Cadiot ou la poétique des objets trouvés*, articolo pubblicato il 13 settembre 2005 sul sito dell'Association française de stylistique, http://www.styl-m.org/AIS/article.php?id_article=54

Articoli di riviste

– Jean Renaud, *Le monologue extérieur d'O. Cadiot*, «Critique», 677, Minuit, Paris 2003, pp. 765-775.

– Mark Alizart, *Les trois âges du sample*, «Critique», 677, Minuit, Paris 2003, pp. 776-784.

– Aurélie Djian, *Petit-déjeuner, déjeuner, dîner...*, «Inculte», 15, Naïve, Paris 2008, pp. 85-94.

– Il dossier dedicato a Olivier Cadiot nella rivista «Le Matricule des Anges», 41, novembre-dicembre 2002, e soprattutto (oltre a quello già citato) l'articolo di Xavier Person, *Olivier Cadiot, trois rhinocéros et plus*.

Il numero 13 della rivista «Java» (P.O.L, Paris, giugno 1995), diretta da Jean-Michel Espitallier e Jacques Sivan, parzialmente dedicato al lavoro di Cadiot.