

Zsófia SZATMÁRI

## Quand écrire la vitesse fait son cinéma : *Fairy queen* d'Olivier Cadiot

La vitesse est un élément fondamental de l'écriture cadiotienne comme le constate Michel Gauthier dans son livre *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*. Gauthier observe cette caractéristique chez l'écrivain français à travers l'étude du roman *Le Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002)<sup>1</sup>.

Dans cet article, je propose l'analyse d'un autre texte d'Olivier Cadiot<sup>2</sup>, *Fairy queen*, paru la même année, qui montre des traits similaires au *Retour*. Ainsi, pour reprendre les mots de l'auteur, dans le cas de cet ouvrage aussi, « [l]es livres se projettent les uns dans les autres » (Person 2002 : 20) du point de vue de leur thématique et leur écriture. L'œuvre de Cadiot tend à se renouveler à chaque nouveau texte, tout en conservant certains sujets, comme la parodie du militaire ou la féerie, ou certains procédés comme le réemploi de textes antérieurs,<sup>3</sup> ou encore certains traits stylistiques qui ont en commun de produire un effet de vitesse. Par conséquent, bien que Cadiot ait apparemment adopté une forme nécessairement différente de celle du livre précédent, certaines constatations de Gauthier sont valables pour *Fairy queen*. En même temps qu'on insiste sur le rôle de la vitesse chez l'écrivain, il est important de noter que cet effet non seulement poétise le texte, comme l'affirme Gauthier (Gauthier 2004 : 31), mais, par moments, lui donne un caractère *cinématographique*. J'utilise ce terme en pensant à deux traits spécifiques du texte : l'usage d'une technique de montage dans l'écriture, et la condensation d'informations dans une seule phrase, qui serait l'*analogon* d'une séquence de film.

Après une brève présentation de *Fairy queen*, je me concentrerai sur la thématique cinématographique qui suggère déjà l'importance des images mouvantes dans ce livre. Ensuite, j'analyserai la manière dont l'écriture crée de la vitesse et la construction du texte à la manière d'un montage aux niveaux du chapitre comme d'unités plus courtes. Et finalement, j'aborderai les phrases qui peuvent rappeler des *séquences* au sens cinématographique du terme, c'est-à-dire, des suites de plans qui définissent des épisodes distincts.

*Fairy queen* raconte la préparation et l'arrivée d'une fée-poète à un déjeuner chez Gertrude Stein et une lecture-performance qu'elle y fait. Le roman se divise en courts chapitres qui suivent un ordre chronologique. Le texte est dominé par la voix à la première personne de la fée, mais de temps en temps une voix de narrateur

---

<sup>1</sup> Je l'appelle par la suite *Le Retour*.

<sup>2</sup> Olivier Cadiot (1959–), écrivain français, commence sa carrière littéraire dans l'entourage du poète français Emmanuel Hocquard, et ensuite s'orienter vers le roman ou une écriture qui fond des genres. Son travail est également reconnu par le public et la critique universitaire.

<sup>3</sup> Dans un entretien avec Xavier Person, Cadiot dit : « Au lieu de découper les livres des autres, je découpe le mien » (Person 2002 : 20-21).

s'insère dans son monologue, avec des incises au passé simple, comme « pensa-t-elle » (Cadiot 2002 : 9)<sup>4</sup>, de même, les paroles d'autres personnages prononcées dans la présence de la fée apparaissent au discours direct, mêlées aux précédentes. À part les incises concernant la fée, la narration et le monologue de la protagoniste pourraient correspondre l'un à l'autre – par exemple dans la description d'autres personnages –, ainsi la fée a-t-elle pratiquement un statut de narrateur homodiégétique, elle est aussi la seule figure dont les pensées sont exprimées.

### *Performance à la manière de Pierrot le fou*

Avant d'étudier l'écriture cadiotienne dans *Fairy queen*, je discuterai l'ancrage de la thématique cinématographique, qui est ainsi doublement présente. La référence la plus importante<sup>5</sup> au cinéma se trouve au début du livre quand la fée évoque une scène de film qui a « déclenché [s]a vocation » (20). Je voudrais souligner que la référence cinématographique n'est pas en tant que telle étrangère à l'écriture de Cadiot ; Gauthier en repère une dizaine dans *Le Retour*, dont l'origine est rarement précisée par le texte (Gauthier 2004 : 69–78). Leur statut est difficile à déterminer : comme si la présence de toutes ces images filmiques évoquées contribuait à la féerie du texte en plongeant le lecteur dans des mondes différents, qu'il s'agisse de films qu'il a vus et dont il se remémore, ou de références qui activent l'imaginaire par chaque film qui apparaît. [Dans un entretien, Cadiot désigne les livres comme « des manuels mnémotechniques pour une action qui n'a pas lieu » (Person 2002 : 22). Après la question qui se pose c'est de savoir si la formule n'est qu'une autre manière de désigner l'imaginaire ou s'il s'agit de décrire le texte en tant qu'inventaire d'actions à réaliser. Le livre serait aussi l'inverse du cinéma qui capture la réalité et prive les actions de leur qualité d'actions en les abstrayant – parce qu'elles sont devenues des images.] Dans *Fairy queen*, la référence filmique principale n'est pas nommée, mais la description rend évident qu'il s'agit de *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard, et notamment de la scène où les personnages principaux, incarnés par Anna Karina et Jean-Paul Belmondo, jouent la guerre de Vietnam pour des touristes américains à la plage, pour gagner un peu d'argent.

J'avais vu dans un film des gens, une femme, un homme, pas vraiment, plutôt jeune homme, genre ex-boxeur ingénu, et elle, les yeux écarquillés, slave ? Jeanne d'Arc en vacance ? imitant la guerre du Vietnam à la terrasse des cafés pour les touristes, au milieu d'un voyage sans retour vers le sud.

Ça a déclenché ma vocation.

Elle faisait des avions en piqué, les ailes 45°, vrr, lui l'impact des mitrailleuses, elle en même temps imitait la victime, bridant ses yeux, napalm, forêt, serpents, herbes des marais, temple, gong, voilà l'idée, j'ai commencé à ralentir à l'infini les choses que

<sup>4</sup> Dans les références à l'œuvre étudiée, *Fairy queen* (POL, Paris, 2002) d'Olivier Cadiot, je n'indiquerai par la suite que la page.

<sup>5</sup> Nous en trouvons d'autres : par rapport à l'expression de la fée : « se dit-elle en imitant une actrice des années quarante » (11) et la mention d'« African Queen », qui est une allusion au film de 1951 de John Huston sans préciser qu'il s'agit d'un film, mais les détails laissent deviner, car c'est un film connu. Il se peut aussi que le livre comporte d'autres références filmiques.

j'aimais, si on réussit, pensait-elle, elle répétait tout à haute voix comme on le fait devant une glace pour s'entraîner, si on réussit après ça, oh ça ira mieux, plaise à \*\*\*\*, oh je serai heureuse, on pourra vivre au jour le jour et faire la fête dans la réalité ordinaire. (20)

La fée évoque son souvenir cinématographique, qui comme beaucoup de souvenirs, ne donne qu'une reconstitution imparfaite de la séquence et contient l'anticipation de la fin de l'histoire : « un voyage sans retour vers le sud ». La scène commence par le journal de l'homme qui introduit cet épisode dans leur vie : ils dessinent « les champions de la liberté »<sup>6</sup>, pour eux, les communistes, pour gagner un peu d'argent. Mais en voyant des touristes américains, ils décident de jouer la guerre du Vietnam : Belmondo faisant des avions de guerre avec des allumettes, ensuite Belmondo et Karina performant, comme un insert l'indique, « Le neveu de l'oncle Sam contre la nièce de l'oncle Ho ». L'homme vêtu en officier américain, fume et bois du whiskey, en champ-contrechamp Karina visage peinte en jaune, chapeau oriental parle probablement du charabia, leurs plans s'alternent avec des gros plans sur un matelot américain qui les applaudit, et un insert du tigre Esso, du mot Esso, à la fin prennent l'argent des touristes et s'en vont en courant. Pour relever les différences : le lieu n'est pas exact, Karina ne joue pas les avions, elle est déguisée en Vietnamiennne, mais ne bride pas ses yeux, et ce qui est lié à l'imaginaire du Vietnam (temple, forêt, etc.) n'apparaît pas dans ce film, mais dans l'esprit des lecteurs ou spectateurs, enfin il y manque les inserts, qui manifestent la prise de position politique du cinéaste, se référant à la compagnie pétrolière Esso pour souligner le rôle joué par les compagnies pétrolières dans le développement du Napalm (Odde 2014 : 235). Les liens entre *Pierrot le fou* et *Fairy queen* peuvent se trouver<sup>7</sup> d'une part, dans le rôle de la performance, d'autre part, dans une certaine rapidité, l'agitation des personnages, l'imprévisibilité du scénario qui est en même temps très construit, contrairement à la légende que Godard lui-même a contribué à forger, en qualifiant son film d'« une espèce de happening, mais dominé » qui supposerait, selon Antoine de Baecque, une « invention spontanée, création ex nihilo » qui n'est pas le cas (De Baecque 2011 : 285). L'historien du cinéma trouve néanmoins que le terme « happening » convient bien à ce film :

Le couple « fait de l'art » à sa façon, en transformant sa vie, ses engagements, ses rencontres, en œuvres. Raconter des histoires à des vieux assemblés dans un café, représenter par le mime et le déguisement la guerre du Vietnam à des touristes américains, se faire exploser la tête en bleu, rouge et jaune, sont d'autant d'installations artistes, de happenings ayant valeur de manifestes : lutter par l'art contre la société gaulliste, l'empire yankee, la censure. Dans *Pierrot le fou*, l'histoire surgit toujours dans le film en se matérialisant sous forme d'art, pratique politique, cinématographique et politique des arts plastiques. (De Baecque 2011 : 285)

---

<sup>6</sup> Cette expression apparaît dans le film à 57min 27sec dans le journal de Ferdinand (Jean-Paul Belmondo).

<sup>7</sup> *Pierrot le fou* est aussi connu pour ses nombreuses références littéraires et cinématographiques, comme l'œuvre de Cadiot aussi, n'empêche que ce soit caractéristique propre à beaucoup d'auteurs.

Si les actions de Ferdinand et Marianne dans *Pierrot le fou* valent pour un art implicite, la fée, plus consciente qu'eux, est en train de réfléchir tout au long du livre sur son art, qu'elle désigne par des termes variés : « [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 mes poèmes » (18) ou « poème-Pionnier, son et lumière, descriptions, [...], conte en relief, poème vivant » (56). Le modèle cinématographique contribue ainsi à inventer et qualifier une forme textuelle spécifique à son auteur.

Les deux œuvres se ressemblent également dans la mise en parallèle de l'art et de la vie. L'art fait partie de la vie du couple dans le film de Godard et c'est le moteur du livre de Cadiot, ce qui est signifié d'emblée par le choix d'une artiste comme protagoniste. On peut comme on l'a vu élargir la référence, en la présentant comme fondatrice de l'art poétique de l'auteur lui-même. Un deuxième point commun en effet serait la rapidité, comme on le verra, et j'indique dès à présent un point de divergence qui serait le message politique des deux œuvres et la prise de position artistique qui apparaissent différemment dans *Fairy queen* et *Pierrot le fou*. À part la parodie du militaire, thématique récurrente de Cadiot (Farah 2013 : 109), dans son œuvre romanesque, il s'agit plutôt d'une prise de position dans le domaine de la littérature, et moins d'une déclaration politique comme chez Godard. Si la fée hésite parmi les noms de son art, mais le qualifie de poésie, et Cadiot considère cette déclaration en tant qu'un pas en arrière pour le reste de ses œuvres (Person 2002 : 22), l'écriture de Cadiot unit poésie et roman, comme le dit Alain Farah :

Romaniser la poésie, c'est, au sens propre, "lui donner une apparence de roman", mais c'est surtout, métaphoriquement, la mettre au diapason du genre suprême de notre temps, [...]. Pour le dire simplement : Cadiot prend ce qui est bon dans la poésie (la vitesse, la conscience aiguë de la matérialité du langage, le lyrisme) et laisse tomber ce qui est mauvais (la grandiloquence, le communautarisme des poètes, etc.) (Farah 2013 : 81).

Si nous acceptons les observations de Farah, la révolte de Cadiot s'adresse à la distinction des genres, les conventions et le milieu poétiques du moment où il se tourne vers le roman. Être *entre les genres* correspond à l'art poétique de Cadiot qui, dans des entretiens, parle d'« effet de non-genre » (De Baecque 2010 : 21) par rapport à ses œuvres et dit vouloir trouver « une solution fictionnelle de la position d'un poème à chaque fois. Raconter une histoire qui [lui] permette de situer la parole poétique » (Person 2002 : 22).

À part la vocation de la fée<sup>8</sup>, il y a d'autres moments dans le texte où le cinéma peut intervenir. D'une part la fée raconte parfois la vie « en images » (19, 29), la sienne et celle des autres ; si rien n'indique le type d'image dont il s'agit, comme c'est une continuité d'événements qui doit être représentée, on imagine volontiers des images animées. D'autre part, les derniers paragraphes du récit se réfèrent explicitement au

<sup>8</sup> Ajoutons que ce n'est pas la première fois que Cadiot se réfère à Godard pour expliquer une technique : dans un entretien avec Xavier Person, il illustre sa méthode avec une anecdote du réalisateur. (Person 2002 : 22)

cinéma ; le texte se termine comme si c'était la fin d'un film : « Fondu au noir, final chanté, adieu \*\*\*\*, et les bruyères s'agitaient dans la campagne, adieu et d'un cœur léger, etc. » (Cadiot 2002 : 93) Après un premier « Adieu », intervient le « fondu au noir », plan de transition qui peut clore une unité dans un film, ou l'achever – ce qui est le cas ici. L'adieu peut plus précisément être interprété comme si la fée en tant qu'actrice disait adieu aux spectateurs, comme les personnages le font dans *Pierrot le fou*. La comédie musicale est une autre référence possible puisque le « final » est « chanté ». Dans le film de Godard, la comédie musicale fait l'objet d'une satire, et Karina et Belmondo chantent deux chansons : « Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerais toujours, ô mon amour » et « Ma ligne de chance ».

Pour résumer, le cinéma apparaît comme un modèle, d'abord parce qu'il présente l'inspiration de la protagoniste qui nous renvoie clairement à *Pierrot le fou* ; ensuite, parce qu'il peut être mis en parallèle avec la thématique artistique du roman, la figure de l'artiste, le genre de la performance et les images en tant que motifs ; et enfin, parce qu'il renvoie plus largement à l'art poétique de Cadiot qui, comme par un geste de révolte, unit poésie et roman.

### *Écriture de vitesse, montage et flicker film*

Après avoir montré le rôle de la thématique cinématographique, j'étudierai comment l'écriture crée de la vitesse dans *Fairy queen*, en m'appuyant sur l'analyse de Michel Gauthier du *Retour*. Plusieurs éléments contribuent à produire cet effet : dans un premier temps, la structure des chapitres et des paragraphes, l'usage de la phrase et du vocabulaire. Dans un deuxième temps, je présenterai l'interprétation de Michel Gauthier qui voit des similarités entre l'écriture cadiotienne et le flicker film, un type de cinéma expérimental caractérisé par le montage rapide.

En premier lieu, il est nécessaire de présenter l'aspect de la page qui est similaire dans certains livres de Cadiot et les rend reconnaissables. Dans *Fairy queen*, comme dans *Le Retour* et le livre suivant de Cadiot, *Un nid pour quoi faire* (2007), le texte se divise en deux types de paragraphes : des blocs de texte de plusieurs lignes – sans retrait à la première ligne – et des phrases de moins d'une ligne, qui se succèdent tout au long du livre. Tandis que dans *Le Retour* les unités plus longues, c'est-à-dire, les blocs de texte peuvent se suivre, dans *Fairy queen* les unités courtes et longues s'alternent systématiquement, donc après un long passage vient un court passage, puis un long, et ainsi de suite dans chaque chapitre. Cette règle n'est rompue que trois fois, les deux premières fois par deux paragraphes de plusieurs phrases (37, 41), une troisième fois de manière plus spectaculaire, vers la fin du roman, ce qui donnera à cette dérogation une autre signification (Cadiot 2002 : 84, 86)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Le poème de la fée est omis du texte par un blanc, la phrase « Allez-y, hurle Gertrude. » (60) termine l'un des chapitres, et celle-ci, un peu trop complète, commence le suivant : « J'ai fait un premier poème d'une vingtaine de minutes, ils avaient l'air contents » (61). Vers la fin du livre, quand la structure se défait, la page donne soudain l'apparence d'un poème ou d'une chanson fondus dans le texte : « *Je t'ai pris dans les bras éperdument / On s'est quitté par un beau soir / Avec des larmes dans les yeux / Je t'ai pris dans les bras / Je t'ai pris dans les bras / Je t'ai pris dans les bras éperdument / Deux martins-pêcheurs* »

Les blocs de texte se forment chaque fois d'une phrase, c'est-à-dire, ils commencent par une majuscule et se terminent par un point – ce qui n'empêche tout de même l'usage d'autres signes de ponctuation forte à l'intérieur de la phrase, comme les points d'interrogation et d'exclamation, signes exprimant des modalités ; mais donc qui ne peuvent pas clore le passage, ni grammaticalement ni rythmiquement. Les unités courtes se composent en général de phrases minimales ou elliptiques, souvent d'un seul mot ou d'un groupe nominal.

Dans *Fairy queen*, l'écriture de vitesse est motivée par la retranscription de la rapidité : la fée poursuit une longue course à cause de son excitation ressentie à la suite de l'invitation de Stein, pendant laquelle toutes sortes d'idées traversent son esprit par rapport à son art et par rapport à ce qu'elle voit au moment donné. Gauthier considère que l'écriture de Cadiot suit le principe d'« accélérer, grâce précisément à l'écriture fragmentaire, le débit romanesque pour le poétiser, entendons : le rendre poétic' », et que cette écriture possède deux principes : la pluralité et la brièveté de ses composantes (Gauthier 2004 : 31). C'est valable pour *Fairy queen* aussi. L'auteur nomme deux modes de fragmentation : « le blanc entre les phrases » et la diminution de « l'outil syntaxique à l'intérieur de la phrase » (Gauthier 2004 : 32). Plus généralement, Gauthier interprète les phrases courtes, abondantes dans *Le Retour*, comme signifiant que le personnage est en morceaux (Gauthier 2004 : 9), et l'idée de ce morcellement est valable pour *Fairy queen* aussi, même thématiquement, vu que la fée essaie de se définir de diverses manières, qu'elle émet en même temps plusieurs hypothèses sur ce qu'elle voit. Le critique constate que dans *Le Retour*, la narration rapide reflète la vitesse de la mémoire qui « fait défiler en un tel accéléré les souvenirs que ceux-ci ne peuvent subsister que par bribes » (Gauthier 2004 : 35). Cette affirmation tient aussi pour *Fairy queen* dont la protagoniste s'entraîne en vue de sa performance et « travaille sa mémoire » comme le dit Cadiot, car la littérature pour lui est « une pratique pour se souvenir de choses qu'on va pouvoir dire à je ne sais pas qui et qu'on ne dira jamais » (Person 2002 : 22).

Le caractère morcelé du texte se montre donc aux niveaux du paragraphe et du chapitre. Les paragraphes, d'après les signes de ponctuation, sont constitués d'une phrase, mais sémantiquement se divisent en unités différentes, ce que

---

/ En bleu électrique / Coupent le paysage. » À la page 86, à cause des enjambements de la phrase, mais ce qui concerne le fond, il s'agit plutôt d'un poème intentionnellement trop simple :

Embrasse-moi là  
comme ça  
Plonge  
ici  
Écume blanche  
après toi  
Noir.

Ici, après le poème manquant de la performance, en dialogue avec soi-même, la fée fait de nouveaux poèmes, sans les nommer en tant que tels. Ainsi, ils sont doublement cachés : absents de la performance et c'est seule la lectrice perçoit, car la fée ne les identifie pas en tant que tels.

j'analyserai dans la partie suivante. Au niveau du chapitre ou de la page, c'est l'alternance des unités courtes et longues qui, par la fragmentation, joue sur la vitesse et le rythme.

Par rapport à la segmentation des chapitres, Gauthier constate que :

Ce blanc est d'ailleurs d'autant plus sensible qu'il ne sépare pas des êtres officiellement distincts. [...] [I]l apparaît en certaine mesure arbitraire et jouit en conséquence pleinement de sa vertu morcelante, ruptrice. Il peut donc devenir le véritable acteur d'organisation rythmique de l'écrit. Il peut aussi, dans ces conditions, rendre plus fragrante l'option parataxique. (Gauthier 2004 : 32)

Si l'usage des blancs semble arbitraire, la question se pose sur son influence, sur la narration, mais encore plus sur la lecture. Faut-il s'arrêter ou enjamber les blancs ? Gauthier suggère deux stratégies : la « lecture analytique » qui ralentirait à chaque blanc ou la « lecture flottante » qui ferait mêler les unités courtes dans le cours du texte, mais il conclut que c'est la signification des unités d'une ligne qui décide la vitesse de la lecture (Gauthier 2004 : 52). *Fairy queen* fonctionne similairement de ce point de vue, les phrases « À table. » (40, 41) ou « Allez-y, hurla Gertrude. » (60) invitent à bouger, mais « Doucement. » (10) « Réfléchissons. » (26, 70) signifient un arrêt. Bien que *Fairy queen* ne se serve pas non plus de beaucoup de connecteurs logiques, « parce que » – à la place de pourquoi – revient plusieurs fois pour relancer en quelque sorte le cours des événements comme une réaction à ce qui vient d'être dit. Les blancs sont des moments de respiration entre les longues phrases prononcées d'un coup du monologue de la fée.

L'effet de vitesse a une composante sonore aussi. Gauthier observe le grand nombre des unités d'un mot dans *Le Retour*, mais tandis que là ce sont souvent des onomatopées (Gauthier 2004 : 14), dans *Fairy queen*, il y en a peu<sup>10</sup>, et les unités courtes reprennent plutôt un élément de la phrase précédente ou l'introduction de la phrase suivante qui font dialoguer ces unités séparées par des blancs. Si *Le Retour* se caractérise par une présence abondante des onomatopées pour rendre la sonorité de la parole, *Fairy queen*, quant à lui, se singularise par sa tentative de restituer un langage oral. Cela peut être un hurlement (plus ou moins long) : « du laaapiiin » (42, 43) ou « Deesseeeert » (49), le contexte peut le préciser, le bégaïement : « j'ai-j'ai-j'ai-ren-ren-ren-con-con-tré-P-pi-pi-ca-ca-ca-sso » (47), la prononciation avec accent : « Bar Izi Mad'moi'zelle » (31) ou encore la transcription phonétique d'un mot « on est tranquille, kaaalme, seurêene, comme on dit en français » (34). Les onomatopées contribuent à la rythmique du texte, le hurlement à son tour l'intensifie et le bégaïement la rend saccadée.

Gauthier décrit également par la métaphore du flicker film l'usage des blancs, car ce type de cinéma expérimental, lié au réalisateur américain Paul Sharits, « fait alterner à grande vitesse des photogrammes avec image, en positif ou en négatif, et des photogrammes sans image » (Gauthier 2004 : 64). Sa première interprétation concerne la pulsation, le rythme du film qui serait une métaphore pour l'écriture de Cadiot, elle aussi, fragmentaire et rythmée (Gauthier 2004 : 63). Il voit les blancs

<sup>10</sup> Par exemple « Crac. » (51) et « Vrr. » (57).

entre les paragraphes comme « photogrammes sans image » (Gauthier 2004 : 65), ainsi sa deuxième interprétation, très spécifique au *Retour*, lie le flicker film à l’alternance du noir et du blanc qui crée une vibration, présente à la fois dans la forme et dans le sujet – les motifs de la neige et du noir reviennent, ainsi dans les unités courtes, les expressions renvoyant aux mouvements peuvent être mises en relation avec un fondu au blanc, étant donné que l’unité se trouve entre deux blancs (Gauthier 2004 : 65). C’est une question intéressante à relever dans *Fairy queen* aussi, où la fonction des blancs semble différente. Ils servent notamment souvent à questionner ce qui vient d’être dit, à s’arrêter pour réfléchir (« Réfléchissons. » 26, 70). Dans *Le Retour*, Gauthier regarde ces unités courtes en tant que « didascalies » (Gauthier 2004 : 47) ce qui n’est pas adaptable pour *Fairy queen*, étant donné que des bribes de conversation glissent dans ces unités. En même temps, à certains moments, le fait qu’une phrase apparaisse dans une nouvelle unité rend flottante la référence temporelle : nous ne savons pas pendant combien de temps cela dure, par exemple « Je danse » (80, 83) – il est nécessaire de nous décider sur notre stratégie de lecture.

### Montage et séquences

Après la présentation du rythme suggéré par les blancs et les effets de vitesse de l’écriture cadiotienne, je poursuis à présent l’analyse avec des passages qui, par leur composition, donnent l’impression de séquences filmiques. J’ai choisi le terme « séquence », mais donner un nom à ce phénomène n’est pas évident, car les passages en effet évoquent des séquences, mais ce ne sont pas des séquences en entier, seulement des parties – car à l’intérieur d’un chapitre, les passages se placent en continuité les uns avec les autres. L’une des raisons pour lesquelles je trouve cette interprétation pertinente se justifie par la scène évoquée de *Pierrot le fou* : si cette scène déclenche la vocation de la fée, elle fait signe également vers son art poétique, et la référence cinématographique dans ce livre et dans *Le Retour* semble une partie importante de l’imaginaire cadiotien.

Gauthier, en parlant de la poétisation du roman, cite un exemple musical de la vitesse qui produit « des conséquences esthétiques d’envergure » (Gauthier 2004 : 31). Ainsi si la lecture se passe dans la vitesse ce qui force l’imagination à évoquer les éléments lus, dans cette vitesse, cela peut ressembler à une projection cinématographique mentale. Pour accomplir cela, il est nécessaire que le texte comporte des éléments qui peuvent être ceux d’un film. Certaines des grandes unités, qui sont, je le rappelle, toujours composées d’une seule phrase, condensent les éléments suivants : les paroles, les mouvements, le décor, la description des personnages<sup>11</sup>. Les segments, séparés par des virgules, nous font passer entre l’intérieur et l’extérieur, des paroles d’un personnage aux pensées de la fée en voix *off*, etc. ; apparemment l’action et la diction qui s’enchaînent, et le personnage principal devient narratrice omnisciente. Comme il s’agit de paroles enchaînées, la question qui se pose est : en quoi est-ce différent d’un texte de théâtre ? D’abord,

<sup>11</sup> C’est ce que la poète Anne Portugal appelle « poésie en kit ». Elle l’a appelé ainsi dans une discussion personnelle, mars 2015, à Paris.



dans le théâtre, il n'y aurait peut-être pas un autre narrateur. Ensuite, bien que cela ait été représenté au théâtre et montre certaines caractéristiques théâtrales, la page ne convient pas à la présentation conventionnelle du théâtre dans l'écrit qui contient les éléments suivants : la liste des personnages, la didascalie, le nom du personnage qui parle, les paroles souvent en discours direct, et à part quelques mots en italiques, il n'y a pas de différenciation typographique<sup>12</sup>. Ou à d'autres moments, la fée évoque des lieux, des événements possibles qu'elle imagine, avec tous ces détails. Théâtre et cinéma peuvent être proches, comme les adaptations théâtrales de Cadiot le montrent, dans le sens où il est question d'une projection mentale. Le metteur en scène Ludovic Lagarde parle ainsi de ses spectacles montés avec Cadiot, à partir des livres de l'écrivain :

On travaille comme ça, comme des monteurs, avec des images. Pour *Fairy Queen*, déjà, je pensais mon travail grâce à des images de cinéma : des mouvements, des déplacements, des indications de regards, des lumières, des cadrages. Pour *Un nid pour quoi faire*, la référence qui s'est imposée est une grande dispute dans la neige, une énorme scène de ménage, qui peut renvoyer au cinéma burlesque. Ce texte produit des sensations en continu, c'est du cinéma permanent : des chromos, des empilements de rituels et de clichés. La question, dès lors, est moins d'inventer une scène de théâtre classique que d'installer un espace de projection mentale, un espace mental de cinéma si l'on veut (De Baecque 2010 : 20).

Bien que Lagarde ne dise pas que le texte lui-même est cinématographique, son approche prend appui sur ses propriétés, car le metteur en scène « cherche à faire valoir la potentialité du réel contenu dans le texte » (De Baecque 2010 : 21), et sa composition cinématographique peut l'être. Pour prendre un exemple, je me référerai d'abord à l'extrait renvoyant à *Pierrot le fou*. Dans le premier paragraphe, la fée décrit les personnages, ce qu'ils font ; dans le paragraphe suivant, elle parle d'elle-même, enfin, dans le troisième paragraphe, elle parle de nouveau de ce que les personnages font, donne une liste de choses qui évoquent la guerre du Vietnam en traînant avec elles des images de la culture générale du lecteur, en une sorte de montage rapide, puis elle passe à ses propres pensées. Ensuite, une voix narratrice décrit ce que fait la fée qui reprend finalement la parole.

Pour aborder un extrait qui n'évoque pas un film précis, citons le début du déjeuner :

Sauvé par le gong, ouf, on redescend, à table, yeeees, du lapin ? cailles fourrées aux pruneaux ? perdreaux aux choux ? suivez l'odeur, couloir couloir couloir, elle accélère, elle doit crever de faim la Gertrude, salle à manger, comment une femme si moderne peut garder encore un côté buffet Henri II ? (40)

Ce passage vient après le vertige de la fée et la phrase « À table. » en alinéa, ce qui laisse supposer qu'on a dit à la fée qu'il est temps de venir manger. Jusqu'à « redescend », cela pourrait être la voix de la fée, « à table » celle de Gertrude ou

---

<sup>12</sup> Néanmoins, il est important de souligner que le titre fait référence au semi-opéra *The Fairy Queen* (1692) d'Henry Purcell qui est une adaptation d'*Un songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Ces deux œuvres ont pour sujet la féerie, comme le roman et la comparaison de leurs influences, ainsi que l'analyse du rôle du chant dans le roman mériteraient une étude plus étendue que cet article permet.

d’Alice B. Toklas, la suite celle de Stein ou de la fée qui essaient de deviner le menu, ensuite suivez l’odeur serait celle de Gertrude, trois fois « couloir » celle de la fée<sup>13</sup> qui décrit leur chemin et les mouvements de l’autre femme, ensuite « salle à manger » fait signe de leur arrivée, et le dernier segment est le commentaire de la fée sur le déjeuner de Stein. Bien que les verbes de mouvement soient fréquents dans ce livre, malgré l’ellipse grammaticale, les substantifs qui désignent des lieux ou des objets peuvent exprimer des mouvements ou d’autres détails. Néanmoins, l’écriture de Cadiot fonctionne en montage rapide : les unités signifiantes de la phrase sont séparées chaque fois par une virgule ou un point d’interrogation ou d’exclamation, ce qui encourage la focalisation sur les segments un par un, comme sur les prises de vue.

Pour résumer, le caractère cinématographique des grandes unités peut venir de la condensation des informations concernant tel ou tel moment, comprenant les dialogues, et l’arrangement de ces informations à la manière de montage, et que la vitesse de la lecture corresponde à cette vision.

En conclusion, on peut constater que dans *Fairy queen*, l’aspect de la page, la syntaxe, les figures de style, comme la répétition, les onomatopées, l’imitation du langage parlé et la ponctuation produisent ensemble un effet de vitesse que le récit exige, ainsi que l’usage des blancs, qui créent également une écriture provenant de la cinétique visant le cinématographique. Plus généralement, la référence filmique éclaire un autre point de l’art poétique de Cadiot, par rapport à celui de Godard précisément. L’enjeu se situe sur le plan politique. Tandis que *Pierrot le fou*, dans l’atmosphère de l’époque et du fait de l’engagement de Godard, manifeste une prise de position nette par rapport à la guerre du Vietnam, et plus généralement à l’impérialisme américain, la fée ne fait que penser à un rôle possiblement politique, en réfléchissant sur une performance qui parodierait des militaires. Pour le reste, elle chante et danse dans une certaine légèreté, certes propre à une fée, mais justement c’est la différence entre les deux insouciances : faire ou ne pas faire de l’art politique.

UNIVERSITÉ EÖTVÖS LORÁND – UNIVERSITÉ PARIS 8  
doctorante  
zsofia.szatmari@etud.univ-paris8.fr

## BIBLIOGRAPHIE

DE BAECQUE, Antoine (2010), *Entretien avec Ludovic Lagarde et Olivier Cadiot* : 64e édition du Festival d’Avignon 7 au 27 juillet 2010, dossier de presse : <http://studylibfr.com/doc/6928337/entretien-avec-olivier-cadiot-et-ludovic-lagarde>. Consulté le 16 février 2018.

DE BAECQUE, Antoine (2011). *Godard : biographie*, Paris : Pluriel – Fayard.

---

<sup>13</sup> Même si la répétition fait penser à cette caractéristique du style steinien.

CADIOT, Olivier (2002). *Fairy queen*, Paris : P.O.L.

CADIOT, Olivier (2002). *Le Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris : P.O.L.

FARAH, Alain (2013). *Le Gala des incomparables : invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris : Classiques Garnier.

GAUTHIER, Michel (2004). *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon : Les Presses du réel.

ODDE, Thomas (2014). « The Children of Marx and Esso. Oil Companies and Cinematic Writing in 1960s Godard », Tom Conley et T. Jefferson Kline (dirs.), *A Companion to Jean-Luc Godard*, Chichester, West Sussex, UK ; Malden, MA : Wiley Blackwell, 224-242.

PERSON, Xavier (2002). « Un terrain de foot », *Matricule des Anges*, n°41, novembre-décembre, 14-23.

#### FILMOGRAPHIE

GODARD, Jean-Luc (1965), *Pierrot le fou*, en DVD (2000) : Paris : Opening édition [éd.] ; Boulogne-Billancourt : Gaumont Columbia Tristar home vidéo. 112 min.