

### *Parole de marabout*

Si le titre est, pour reprendre les termes de Mallarmé, ce qui parle « trop haut »<sup>1</sup>, celui qu'Olivier Cadiot a donné à son cinquième livre, *Retour définitif et durable de l'être aimé*<sup>2</sup>, résonne si fort qu'il est inconcevable pour le commentateur de ne pas tout d'abord s'y arrêter. En empruntant – à l'instar du « difficultés en amour » par lequel débutent les trois lignes de la quatrième de couverture<sup>3</sup> – son vocabulaire et son tour aux prédictions des marabouts que consultent les âmes en peine, il se donne comme un augure auquel croire absolument – l'intensité de la croyance étant l'indispensable gage du succès de la manœuvre –, mais il a aussi les allures d'un énoncé que la raison recommande de considérer avec précaution. En d'autres termes, ce titre, que ne sous-tend au surplus aucune indication générique<sup>4</sup>, nous fait la promesse d'un futur heureux, mais il fait aussi peser un doute sur la qualité de cette promesse, sur l'honnêteté du devin.

Soit. Nous sommes prévenus. Mais cette vaticination douteuse, de qui ou de quoi nous parle-t-elle si haut, de si vive voix ? Et tout d'abord quel est l'être aimé ? Quand et pour quelle raison était-il parti ? Que signifie son *retour définitif* et, de surcroît, *durable* ? C'est notamment à tenter de répondre à ces improbables questions que les pages qui suivent vont s'employer. Le premier livre de Cadiot, il faut s'en souvenir, s'intitulait *L'art poétique*. Il n'est pas impossible que la formule « retour définitif et durable de l'être aimé » soit, à sa façon, un art poétique – dont il importe maintenant de dégager l'argument pour tenter d'éclairer l'« OLNI<sup>5</sup> » (Objet Littéraire Non Identifié) qui nous arrive.

## *Je suis en morceaux*

Une fois passés la couverture et son titre prometteur, l'œil est immédiatement frappé par telle disposition : le caractère fragmentaire du texte, sa « compulsion au blanchiment <sup>6</sup> ». Le rapide feuilletage de l'entier volume confirmera l'observation initiale. Le *Retour définitif et durable de l'être aimé* troue son texte de nombreux blancs – moins certes que *L'art poétique* et *Futur, ancien, fugitif*, mais plus que *Le Colonel des Zouaves*. Davantage cependant que la quantité, c'est la qualité de ces interruptions qui distingue ce cinquième ouvrage des premier et troisième. Ceux-ci ne sont pas, à proprement parler, des livres fragmentaires. Le texte y espace volontiers ses composants, mais de façon si diversifiée qu'aucun sentiment de régularité dans la constitution d'entités discrètes ne se dégage. En d'autres termes, le *Retour définitif et durable de l'être aimé* ne se présente pas comme un écrit qui jouerait de la disposition des corps lettrés qui le composent dans l'espace paginal, mais comme un texte fragmentaire en bonne et due forme, pour autant que la formule ait quelque sens. D'ailleurs, quand la fiction, ou ce qui en tient lieu, l'y autorise (car la fragmentation finit par se thématiser), l'ouvrage ne se prive pas de le déclarer : « je suis en morceaux » ; « on va d'abord vous couper ça. /Et ça./[...] /Et ça. » – tellement en morceaux qu'il semble n'y avoir dans ce texte « que des débuts et des fins ». Cette forme d'écriture n'est toutefois pas une totale nouveauté dans l'œuvre de Cadiot ; une section (la soixantième du deuxième chapitre) de *Futur, ancien, fugitif* l'adoptait : quarante et un fragments, les moins courts ayant six lignes, constitués, à l'exception d'un seul, d'une unique phrase. Mais l'auteur s'y essayait aussi à d'autres jeux : l'exhaussement de certaines séquences par le recours au gras ; l'utilisation d'abréviations pour certains mots ; l'emploi de crochets cernant un vide.

En morceaux, le texte du *Retour définitif et durable de l'être aimé* l'est en effet puisque seuls quatre blocs de texte dépassent les vingt lignes, le plus long d'entre eux en comportant trente. Et

nombreuses, très nombreuses, sont les lignes se réduisant à un mot, parfois purement onomatopéique. Peut-être faut-il, pour considérer un instant leur étrange collection, les extraire du courant textuel dont ils sont les zélés agents : « Oublions. », « Construisons. », « Rentrons. », « Barrés. », « Boum. », « Bee ? », « B-i-t-e. », « Maintenant. », « Vendu. », « Lyme. », « Bleu-eu-e. », « Pause. », « Aïe. », « Turban ? », « Vibrations. », « Ici. », « Silence. », « Dehors. », « Peur. », « Résumé. », « Action. », « Dessin. », « Réveil. », « Avion. », « Orange. », « Mort ? », « Immangeables. », « Venez. », « Nuit. », « Calme. », « Oui. », « Noir. », « Incroyable. », « Hein ? », « Temps ? », « Cigare ? », « Bar. », « Téléphone. », « Retour. », « Chaleur. », « Bleu-eu. », « Avenir. », « Complètement. », « Souffle. », « Mort ? », « Saint ? », « Tunnel. », « Blanc. », « Fascinés. », « Sanglots. », « Crac. », « Ah. », « Miaou. », « Poussière. », « Voi-là. », « Attention. », « Vrrrr. », « Vivante. », « Rien. », « Bulles. ». Ici et là, au mot se substitue un pur signe de ponctuation pour constituer une unité textuelle : (...). Et comme, de surcroît, certains de ces vocables et ce signe de ponctuation reviennent à plusieurs reprises pour occuper à eux seuls une ligne, le phénomène fragmentaire prend une envergure appréciable. Tous sont suivis du point qui les instituent sans conteste en entités indépendantes, en isolats. Une occurrence unique fait apparaître un mot seul sur une ligne, sans ponctuation : le mot « Temps ». Les mots qui suivent après une ligne blanche (« – que met un corps ») le privent du statut d'unité textuelle de plein droit, pour le faire ressortir bien plutôt à l'un de ces exercices de spatialisation des mots dans la page que chérit certaine poésie moderne. Quand on s'avise que tout le passage est, en fait, une citation de Mallarmé qui, à la manière de Beckett et dans la bouche d'un archéologue ne mangeant que des « racines préhistoriques », superbement se cherche, s'ânonne, se commente et finit par se mettre en question : « Ça me fait penser à ce poème, vous connaissez ? [...] Temps ? /(...) / Temps que mettent choses ? non c'est pas ça. / Temps – que met corps / Avec un tiret, crac, comme ça, rythmique, temps – que met corps, oui. / C'est ça : à s'oblitérer en terre, temps que met corps à s'oblitérer en terre,

c'est beau, c'est mon poème préféré. / Qui parle ? » Cette dernière question appelle l'attention sur l'origine de ces vers : peut-être viennent-ils d'ailleurs. Le souvenir du *Tombeau d'Anatole*<sup>7</sup> est certes ému, mais il est aussi joliment didactique : quand un mot occupe seul une ligne que ne clôt pas un point, il s'agit de poésie, car c'est un vers ; lorsqu'un point vient accomplir son office phrastique, il s'agit d'écriture fragmentaire, en tout cas de celle qui s'invente avec le *Retour définitif et durable de l'être aimé*. L'ultime fragment du livre se dit ainsi d'un seul vocable que suit un point : « Maintenant. », bien sûr, comme le temps retrouvé. Bref, dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé*, en phrases et non en vers, Cadiot s'adonne, pour la première fois d'aussi franche façon, à l'art du fragment – un art chargé d'histoire et lourd de signification pour le moderne.

On le sait en effet : s'il est un motif qui, par excellence, appartient au romantisme d'Iéna, l'emblématise même, c'est bien celui du fragment. Aussi, en recourant au fragment, Cadiot se place-t-il délibérément dans la perspective de ce premier romantisme ou romantisme théorique. Pourquoi souhaite-t-il ainsi s'inscrire dans cette histoire, se réclamer de cette ascendance, déclencher cette « explosion du passé dans le présent », pour reprendre les termes de la quatrième de couverture ? Les raisons sont probablement plurielles. Il en est toutefois une qui a l'avantage de contribuer à éclairer un peu ce titre sur lequel nous nous interrogeons.

Dans leur ouvrage *L'absolu littéraire*, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy<sup>8</sup> ont montré comment le romantisme d'Iéna inventait la littérature, comment il inaugurerait la littérature comme absolu. Cet absolu littéraire, les Romantiques l'auront pointé sous les espèces d'un genre inédit, par-delà les distributions de la poétique, en débordement des frontières génériques de la production livresque. Ce genre nouveau que le romantisme se donne comme projet est celui de la littérature ; il se veut le genre du non-genre, c'est-à-dire, plus pratiquement, le genre du mélange des genres. Et c'est là que le fragment entre en jeu. En

effet, pour mélanger les genres, l'écriture fragmentaire est assurément la plus commode des formules. Pourquoi ? Parce que les rapports entre les différentes unités, les différents fragments qui composent le texte n'auront pas à être régis. La parataxe y pourvoira, elle qui permet aux éléments les plus divers de cohabiter, de se succéder les uns aux autres sans que le souci intégrateur vienne, par ses agissements, attenter à cette diversité. Comme le disent magnifiquement Lacoue-Labarthe et Nancy, avec le recueil de fragments, l'entité intégratrice est « constituée, en quelque sorte, hors de l'œuvre<sup>9</sup> », et ce ne peut être que le Sujet – d'où, d'ailleurs, le tendanciel tropisme autobiographique du discours fragmentaire. Puisque nul travail cimentaire n'est par conséquent requis, il est aisé de faire se suivre des fragments ressortissant à des genres différents. Un intégrateur, qu'on imagine mal venu de nulle part, dépourvu de toute origine générique, risquerait de donner son genre à l'ensemble. Mieux sans doute que n'importe quel autre, un ouvrage illustre la manœuvre fragmentaire : *Le pas au-delà* de Maurice Blanchot<sup>10</sup>. Dans ce livre alternent, plus ou moins régulièrement, des fragments en romain, qui paraissent dévolus à une écriture conceptuelle, et d'autres, en italique, qui semblent, eux, plutôt réservés à une écriture fictionnelle – non sans d'ailleurs qu'ici ou là tel régime contamine l'autre, certains fragments s'écrivant, du reste, tout à la fois en romain et en italique. Ainsi, en romain, du côté d'une prose d'idées, s'énonce ce fragment-ci : « Le passé (vide), le futur (vide), sous le faux jour du présent : seuls épisodes à inscrire dans et par l'absence de livre. » Et en italique, sous l'empire d'une narration romanesque, à tout le moins récitative, celui-là, qui suit d'ailleurs immédiatement le précédent : « La pièce était sombre, non pas qu'elle fût obscure : la lumière était presque trop visible, elle n'éclairait pas<sup>11</sup>. » Ce pas au-delà de la frontière générique, ce mélange de la « théorie » et de la « fiction » trouve à se pratiquer grâce, non à la fusion des deux éléments concernés, mais à la succession rapide de leurs représentants.

## Les promiss de la bibliothèque

Que Cadiot en appelle au fragmentaire avec le *Retour définitif et durable de l'être aimé*, n'est-ce donc pas parce que, lui aussi, entend donner à un mélange, à un mariage, les chances de s'opérer ? La conjugaison d'une écriture fragmentaire et du titre en ouvre la perspective. Le cinquième livre de Cadiot s'annonce comme celui des retrouvailles, des nouvelles noces. Et il est sans doute permis d'émettre une hypothèse quant à l'identité des mariés, des deux genres promis l'un à l'autre : le roman et la poésie.

Pourquoi cette hypothèse plutôt qu'une autre ? D'une part, très empiriquement, parce qu'elle est celle qui s'impose en premier au lecteur qui, une fois le livre refermé, a le sentiment de n'avoir lu ni un roman, ni un poème, tout en ayant pourtant parcouru un écrit qui participait du romanesque et du poétique. D'autre part, le rapport du roman et de la poésie est une question qui concerne Cadiot depuis longtemps. Dès son premier ouvrage, en effet, elle était formulée, sinon résolue. L'une des sections de *L'art poétique*, intitulée « Voyages anciens », se déclare crânement « roman ». Les quelque treize pages qui la composent dégageront pourtant, tant par leur nombre (davantage celui du mince recueil de poèmes que du roman, fût-il bref) que par leur allure (plutôt le vers que la prosaïque ligne d'écriture), une forte impression de poésie. Ainsi, dès les premiers pas officiels de l'écrivain, au surplus dans un volume se donnant, malgré la coquetterie orthographique qui orne son titre, comme un art poétique, l'œuvre annonce une ambition transgénérique. D'autres avant elle l'ont d'ailleurs faite leur. À commencer par le *Paterson* de William Carlos Williams<sup>12</sup>, pour citer un ouvrage à l'égard duquel *L'art poétique* officialise sa dette en intitulant l'une de ses sections « le Passaic, et les chutes ». Il faut donc tenter de cerner la spécificité de cette nouvelle tentative. Et tout d'abord qu'en est-il précisément de la poésie et du roman dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé* ? L'une des façons raisonnables de répondre, en ce stade, à pareille interrogation consiste peut-être à chercher si et comment le texte désigne les deux promiss.

Est-il fait allusion à la poésie dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé* ? Il y a, en premier lieu, on l'a vu, la référence à Mallarmé et au *Tombeau d'Anatole*, dont se souvenait déjà *Futur, ancien, fugitif* puisqu'on pouvait y lire les ébauches de vers suivantes : « – Si haut/milieu des fleurs/bleu/funèbr. absol./bleu/– C'est quoi ?/– C'est une poésie. », non dans la mobilisation de l'exact texte mallarméen, mais par le biais d'un splendide pastiche qui dit assez ce que Cadiot va chercher dans ces pages. Le *Retour* fait également référence, de manière moins discrète et plus désublimante, quoique toujours en bleu, à tel fameux poème de Hölderlin, dans la séquence suivante : « Matin déjà ? ça va vite, neige, retour balcon, neige en bleu adorable, je l'ai lu, balcon, rien, quelques secondes de rien, calme, je chante intérieurement : oh bleu au ralenti, carbone, etc., matin-matin, oh matin, cinq bleu par seconde-pulsation-néon, je sais chanter, matin/matin/oh/en/bleu/bleu/adorable, ne pas s'endormir./On s'en sort./Comment chanter ça avec le ton convaincant intérieur suffisant pour annuler les bruits extérieurs, c'est délicat, fonction paravent, comme sur les autoroutes les murs antibruit en plastique, il faudrait faire du sport en même temps pour augmenter le souffle, et la souplesse, je vais devenir un grand chanteur, bleu-eu ado-rable-bleu-eu, je sais le faire, je l'ai déjà fait, je chante à l'intérieur de moi la chanson témoin, comme on visite le pavillon de démonstration à l'entrée du village futur, la petite chanson au fond./Bleu-eu-e. » Le héros de *Futur, ancien, fugitif* avait d'ailleurs, lui aussi, chanté « Bleu-eu ». C'est que le bleu est décidément la couleur poétique pour Cadiot : *L'art poétique* se terminait sur elle : « le ciel est bleu ; une semaine ; le ciel est bleu ; un mois ; le ciel est bleu ; une année entière :/Il regarda le ciel et le ciel était bleu. » Donc, sur le balcon où il s'est réfugié afin d'échapper aux fâcheux aléas d'une *party*, le narrateur, pour ne pas sombrer dans un sommeil qui l'exposerait à la mortelle menace du froid ambiant et d'une neige que le néon rend bleue, entonne une chanson dont le refrain fait entendre les trois premiers mots de ce « grand poème, inouï », pour reprendre la formule de Heidegger<sup>13</sup> : *En bleu adorable*. Quand on sait que ledit grand poème sort du roman de Wilhelm Waiblinger, *Phaëton*<sup>14</sup>, où il est

attribué à un poète fou dont Hölderlin est le modèle, et qu'il est donc probablement apocryphe, sa métamorphose, dans une autre fiction, en chansonnette, genre propice à la retombée d'un soufflé heideggerien, n'a plus rien d'anormal. Mallarmé soumis à la mémoire hésitante d'un archéologue, Hölderlin chantonné, le commerce avec la poésie n'est pas très glorieux. Et les choses peuvent encore se dégrader. Deux filles croisées par le narrateur dans la fameuse soirée marmonnent « très vite à deux voix décalées une sorte de poème : en 1995, nike avait mis au point la rift pour des coureurs kenyans/maintenant elle est à nous, yeah/pause/maintenant elle est à nous (bis), chez prada on réhabilite le nylon/grâce aux cordons, aux lacets, au scratch qui ornent les pantalons d'escrimeur/et pour une allure encore plus high, pour une allure encore plus high des aérateurs sont greffés sous les aisselles/pause/le laser découpe des trous/coda en canon à trois voix/sur le tissu des jupes/des balles de golf sont imprimées/tout ça par ordinateur/yeah ». Au regard des sublimes brouillons mallarméens, la « sorte de poème » à la gloire du *sportswear* prête assurément à sourire. Grandeur et décadence de la poésie. Pourtant, à regarder de près ces quelques lignes, on retient plusieurs éléments sur lesquels il conviendra bientôt de mettre l'accent : la vitesse de la lecture ou plutôt de la récitation ; la thématique sportive du poème, et plus particulièrement, celle de la course à pied ; le système d'aération du textile ; les trous pratiqués sur celui-ci ; enfin, les pauses qu'implique la rythmique de la piècette (l'ambiguïté statutaire des deux emplois du mot « pause » est d'ailleurs remarquable : s'agit-il du texte du poème ou d'une indication de lecture ?). La poésie est toutefois sur la mauvaise pente, comme le confirmeront ensuite, bien malgré elles, la « poétesse anglaise [qui] sert du confit de canard mou à toute heure » et, surtout, la « poétesse au chignon vertical » qui fait des lectures publiques des poèmes qu'elle continue à écrire tous les matins – une proche parente de Louise Bottu, la poétesse « toute déjetée, boiteuse et tremblotante » de *Monsieur Songe*<sup>15</sup>. Outre la plaisante typologie sociale à laquelle Cadiot se livre ici, et qui évoquera chez beaucoup des souvenirs plus circonstanciés, ces

figures un peu ridicules de poétesse ne viennent-elles pas marquer l'ambivalence qui semble caractériser l'attitude de l'auteur à l'égard de la poésie ? Et même lorsque la figure est un peu plus consistante, un peu plus historique, la poésie se voit entraînée sur un terrain qui ne saurait la satisfaire : « prenez un type comme Keats, le poète, 12 x 12 huîtres, trois gigots, un roast-beef de deux livres au gratin, tourte aux escargots, millefeuille à la crème pâtissière, j'adore ça, et la même chose à l'envers. » Si l'on se souvient que le poète anglais érigeait la jouissance alimentaire en pierre de touche de sa poétique, le propriétaire du gîte rural qui prononce ces paroles fait preuve d'une belle connaissance de l'histoire littéraire. Mais si l'on veut bien considérer quelle figure incarne John Keats, mort à Rome, à vingt-cinq ans, celle du « prince de toute poésie », pour reprendre les célèbres mots, un rien grandiloquents, d'André Suarès, alors le plus que copieux menu résonne comme la désacralisante traduction d'un lyrisme des hauteurs. Tout cela ne nous fait-il pas entendre que, malgré Hölderlin, malgré même Mallarmé, la poésie, seule, vierge, celle qui affirme pleinement son identité de poésie, autrement dit celle qui consiste en purs poèmes, ne satisfait plus Cadiot, le met mal à l'aise, qu'il ne saurait plus en faire autre chose qu'une niaise ritournelle. À la poétesse au chignon vertical trois personnages disent en chœur et sans ambages : « vous nous fatiguez avec vos poèmes à la noix. » Certes, ladite poétesse semble avoir toutes les prédispositions requises pour écrire de piètres poèmes. Toutefois il est peut-être légitime de se demander si, pour Cadiot, tout poème n'est pas désormais nécessairement « à la noix ». N'était-ce pas ce qu'il fallait comprendre déjà dans la graphie particulière adoptée dans le titre de son premier livre : *poétic'* ? Comme l'a écrit Christian Prigent, « l'ironique italique est l'indice de la suspicion jetée sur le poétique et sur son acceptation non critique par tous ceux qui, justement, croient pouvoir faire de la poésie sans poser la question-de-la-poésie<sup>16</sup> ». Il existe sans doute beaucoup de raisons à la suspicion qu'a pu faire naître la poésie, mais il en est peut-être une plus fondamentale que les autres et qui tient à l'ambiguïté d'une poésie dont les héros pourraient être, tout à la fois, un

René Char ou, plus encore, un André du Bouchet : ses lecteurs la lisent pour aller vite, pour tourner rapidement les pages, pour ne pas s'engluer longuement dans le « bloc gris » dont parlait Céline, c'est-à-dire aussi pour s'exempter du sens ; mais lire à toute vitesse sans comprendre, voilà une activité, voilà une passion que les lecteurs en question, et non moins les poètes, ne sauraient assumer ; il leur faut une fin, une intelligibilité de dernière instance qui vienne justifier *a posteriori* cette expérience de l'illisibilité – un sens ultime, transcendant comme couverture à la jouissance du non-sens ; d'où l'injection régulière de marqueurs de profondeur, de zestes de métaphysique. C'est sous cet angle qu'il faut lire tels vers de l'un des poèmes qui composent *Roméo & Juliette I* : « vivre ici/vivre ici ça jamais/jamais jamais je ne m'y résoudrai/moi. » Cadiot y proclame qu'il ne saurait faire durablement et définitivement du poème sa demeure. Ne faut-il pas entendre que cette impossibilité est liée à cette ambiguïté d'une poésie qui dissimule, qui travestit, qui ne s'avoue pas à elle-même son essentielle motion et qui, du coup, consistera en « poèmes à la noix » ? Mais, si le poétique se voit ainsi indéniablement rendu suspect aux yeux de Cadiot, il semble néanmoins pouvoir être envisagé par celui-ci sous un angle plus positif. En tel endroit du *Retour définitif et durable de l'être aimé*, un personnage, en l'espèce l'archéologue qui tentait de se remémorer le *Tombeau d'Anatole*, tient un curieux propos définitoire : « Vous savez la poésie c'est l'art de la mémoire de la prose. » Que faut-il comprendre ? Ceci, tout simplement : la poésie consiste en des souvenirs de romans ; elle ne consiste donc pas en des poèmes mais dans des évocations de romans. Des cinq parties traditionnelles de la rhétorique, la poésie selon Cadiot choisirait la *memoria* comme moteur. Art *poétic*' : *ars memorativa*. Mais, on le sait, depuis Gutenberg, la mémoire n'est plus ce qu'elle était ; elle n'a plus autant de raisons qu'avant de s'exercer. Les leçons mnémoniques adressées par l'Antiquité au mystérieux Hérennius, les préceptes de Cicéron ou de Quintilien<sup>17</sup> ne nous sont plus d'aucune d'utilité. Le narrateur du *Retour définitif et durable de l'être aimé* n'est pas Simonide (le poète qui, ayant quitté la salle d'un banquet dont le toit allait

bientôt s'effondrer, put, grâce au souvenir des places où les invités s'étaient installés, identifier les cadavres broyés) ou Métrodore de Scepsis (l'homme qui pouvait redire tout ce qu'il avait entendu en utilisant exactement les mêmes mots)<sup>18</sup>. Il ne possède, lui, qu'une « mémoire en morceaux » – dont la fameuse poétesse lui conseille d'ailleurs de prendre son parti : « l'oubli du nom s'explique, me dit-elle, il vaut mieux ne pas trop chercher intensément un nom, moyen sûr de ne jamais trouver la pièce manquante et de perdre des millions de neurones à la seconde pour toujours, opération coûteuse. » Prenons cette définition (« la poésie c'est l'art de la mémoire de la prose ») au sérieux, d'autant que divers indices laissent à penser que l'art de la mémoire est une préoccupation ancienne chez Cadiot. Ne dédie-t-il pas plusieurs pages de *L'art poétic*' à Philip Sidney ? Or, si celui-ci reste comme le chef de la Renaissance poétique élisabéthaine, il fut également le dédicataire de plusieurs ouvrages de Giordano Bruno, le grand artiste de la mémoire occulte à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et il expliqua dans sa *Defence of Poetrie*, de façon au demeurant fort traditionnelle, pourquoi il est plus facile de se rappeler la poésie que la prose. Sachons donc entendre dans le propos de notre archéologue, d'une part, la marque de l'inscription du texte de Cadiot dans l'art de la mémoire, d'autre part, l'énoncé parfaitement limpide de l'une des clefs de sa méthode, quelque chose comme la modalité des retrouvailles de la poésie et du roman : l'anamnèse fragmentaire du second par la première. Car elle ne peut être que fragmentaire la mémoire poétique du roman. Si le poète possédait une mémoire absolue, s'il se souvenait intégralement du roman, il ne serait plus poète mais romancier, émule de Pierre Ménard ou de César Paladion, ces désormais mythiques écrivains révélés par Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares. La poésie réussit donc quand elle se souvient mal du roman, qui est du reste le support rêvé de ce relatif échec mnémonique car, comme le dit Sidney, il est difficilement mémorisable. La poésie atteint son but quand elle met le roman en pièces. « Le grand champion c'est celui qui oublie », souligne le texte – et le narrateur de se rappeler à l'ordre, à six reprises, avec

un impératif « Oublions ». Le poète se souvient donc des romans qu'il a lus, mais ses imparfaits souvenirs les altèrent, les dépècent, peut-être même les mélangent. C'est pourquoi, dans la logique du *Retour définitif et durable de l'être aimé*, la poésie fait du roman non pas plus mais moins que le roman<sup>19</sup>.

De fait, dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé*, les souvenirs de romans abondent et donnent souvent lieu à de désopilants petits résumés. « Ajouter ici un résumé du conte où le personnage principal se débat pour trouver l'âme sœur au cours d'une villégiature, se débat comme il peut dans une sorte de cauchemar d'où sortent au ralenti d'un tourbillon de robe sur fond de pré vert à coquelicots flous des phrases sentencieuses et sucrées : assurément Maria Péetrovna Alexandreiévitch ce sont des pommiers greffés. /Il se débat. /L'Éternel Mari? Cauchemar climatisé? Vie d'un propre à rien? Un roi sans divertissement? Roi, dame, valet? » Dostoïevski, Miller (le titre semble d'ailleurs plaire à Cadiot qui en faisait déjà usage dans *Futur, ancien, fugitif*: « le Cauchemar Climatisé est un beau titre/mais quelqu'un l'a déjà pris »), Eichendorff, Giono ou Nabokov? Dostoïevski bien sûr et *L'Éternel Mari*, malgré l'onomastique fantaisiste de Cadiot : la villégiature est celle de Veltchaninov à T... où il séduit l'épouse de Troussotski, Natalia Vassilievna (et non Maria Petrovna), bref une canonique fiction conjugale à trois, comme du reste *Roi, Dame, Valet*. Auparavant, le texte se sera déjà livré à un exercice de même ordre avec *Les Grandes Espérances* de Dickens : « Ajouter ici une impression tirée d'un livre où un orphelin tâtonne dans une sorte de lande, magma de boue et de brume, idéal de marais, nuit éternelle de studio, rencontre un forçat évadé qui l'oblige à lui apporter à manger et une lime, après plusieurs péripéties il rencontre une très jeune fille dans le jardin abandonné d'une maison, volière en morceaux, roseraie jungle, bassin crevassé, où vit une vieille dame qui garde intact son dîner de mariage. /Futur mari mort le jour même? » L'érudit goûtera tout particulièrement ces quelques lignes : il y trouvera, en effet, l'un de ces mémorandums, de ces fameux « mems » dont Dickens,

exceptionnellement, s'est passé pour ce roman. Moins latéralement, nous voyons la mémoire de la prose selon Cadiot donner là sa pleine mesure, ou démesure. Des quelque sept cents pages du fameux *Bildungsroman* survivent, seuls, ces quelques éléments : la rencontre de l'orphelin Pip et du forçat Abel Magwitch ; puis, après l'ellipse de quelques péripéties, celle du même Pip et d'Estella, jeune fille qu'élève l'une de ces grandes excentriques chères à Dickens, Miss Havisham, vieille fille sans âge qui vit, depuis des décennies, en robe de mariée, parce que son fiancé l'a trahie le jour même de ses noces. Mais certains de ces éléments sont, comme il se doit, inexacts, quand ils ne sont pas tout simplement faux : le jardin abandonné existe vraiment dans le roman tuteur, ainsi qu'un pigeonier vide et en piteux état ; en revanche, la « roseraie jungle » se substitue à une vigne effondrée ; et le dîner n'est qu'un simple gâteau de mariage ; le bassin crevassé, lui, ne vient pas des *Grandes Espérances*. Quant au futur mari, il n'est pas mort, mais enfui, sans retour, avec une partie de l'argent de la promesse. En terminant son impressionniste résumé sur le mode interrogatif, Cadiot mime l'apéritif effet de suspense déterminé par une question en fin de résumé, dans un compte rendu de presse<sup>20</sup> ou sur une quatrième de couverture, par exemple. Peut-être fait-il davantage : introduire le doute dans l'esprit du lecteur sur la fidélité de ces quelques lignes au livre concerné. Plus loin, le lecteur mis en alerte par la liste de la devinette qui accompagne le souvenir de *L'Éternel Mari* pourra parier qu'une réminiscence des *Scènes de la vie d'un propre à rien* d'Eichendorff habite les lignes suivantes : « je lui dis que la scène, ici et maintenant, dans ce merveilleux coin de pays qui est le vôtre, etc., et surtout me fait penser à un livre où au début le héros-enfant longe le mur énorme d'un domaine en contrebas, comme si le mur tournait mais en même temps s'enfonçait dans la route ». À la page suivante, le texte reviendra sur cette scène, car c'est ainsi qu'il prend soin de nommer l'épisode pour renvoyer au titre exact de l'œuvre d'Eichendorff, que, dans le QCM proposé précédemment (« *L'Éternel Mari? Cauchemar climatisé? Vie d'un propre à rien? Un roi sans divertissement? Roi, dame, valet? »*),

il avait tronqué : « La scène [...] me fait penser à un livre, un livre qu'on m'avait donné et que j'ai lu autrefois, où, au début de l'histoire, le héros, encore enfant, mais obligé de tenter l'aventure pour des raisons complexes familiaro-financières, au bout d'un long voyage plutôt réussi, longe le mur énorme d'un domaine, exactement comme ce mur-là. » Le récit d'Eichendorff, dont le souvenir, aussi ténu quant à la réalité du texte, est pourtant si juste, ne pouvait que séduire le narrateur du *Retour définitif et durable de l'être aimé*. En effet, ce *manga* danubéen qui se perd en d'inexplicables intrigues qu'entrecourent les chansons de son itinérant héros défile à un rythme effréné comme celui que recherche, on va y venir, notre propre à rien, sinon à narrer et encore, en cassant sans cesse le fil de son histoire. Ces résumés ou assimilés – que *Le Colonel des Zouaves* annonçait : « des livres bien rangés sur une étagère et, s'ils sont trop gros, des résumés recopiés » –, outre leur humour, révèlent quel lecteur est ou veut être ce narrateur : adepte d'une lecture fragmentaire, d'une lecture accélérée qui ne s'arrêterait que sur quelques moments d'un texte, de préférence latéraux ; tenant d'une mémoire sélective, pour laquelle la bribe se leste allègrement du poids de la totalité d'où elle provient. D'une certaine façon, le livre de Cadiot est le produit de ces lectures diagonales, aériennes, flottantes, rapides, qui se focalisent sur quelques passages ou quelques éléments pour les prélever, dans l'oubli de leur contexte, lectures perverses donc qui mettent en morceaux les textes qu'elles parcourent (« en fait il y a des morceaux de corps partout »). Effectivement, le lecteur peut retrouver des bouts de bibliothèque un peu partout dans le texte. « Je sample », précise d'ailleurs l'un des personnages du premier chapitre. Et si certaines des pistes distillées par le texte sont infructueuses – *Cauchemar climatisé*, *Un roi sans divertissement ou Roi, dame, valet* ne sont présents que par le seul énoncé de leurs titres –, en revanche, d'autres échantillons de proses romanesques, parfois très discrets, sont disséminés au fil des pages. Dostoïevski, Dickens, Eichendorff, mais aussi Goethe : « Ajoutez ici le début d'un livre qui attaque bille en tête : un baron dans la force de l'âge, appelons-le Édouard, etc., affinités électives, fraîcheur, belle

histoire d'amour d'été, capacité à prendre quelqu'un dans les bras de manière éperdue, *vita nova*, rouler dans les champs, courir la nuit, sensation d'être ici et maintenant, brûlure, quelque chose de direct, un bon début, c'est simple, expéditif, franc du collier, c'est rare, est-ce que les gens parlaient vraiment comme ça ? [...] Dans ce même livre on se retrouve assez vite perdu avec notre baron dans une description étouffante d'une sorte de jardin étroit où une allée en spirale grimpe vers une gloriette, genre maison de thé, il faut que je vous parle, qui ne domine rien, puisque ce monticule est dans un trou envahi de lierre. » Nulle volonté de cryptage ici : le titre du roman de Goethe, *Les Affinités électives*, est donné et Édouard est bien le nom du châtelain. Goethe donc, mais encore Italo Calvino et *Le Baron perché* : « au milieu de l'énorme bouillon vert, au-dessus des cimes compactes vert immense et tremblant, je me jette, vite, d'arbre en arbre. » Le lecteur du *Retour définitif et durable de l'être aimé* a d'ailleurs souvent le sentiment d'être un Côme Laverse du Rondeau et de sauter de fragment en fragment comme ce dernier saute d'arbre en arbre – la comparaison étant d'autant plus tentante que Calvino, dans les ultimes lignes de son roman, n'hésite pas à faire de « ces découpes de branches et de feuilles, ces bifurcations, ces lobes, ces touffes, fouillis menu et innombrable<sup>21</sup> » l'image même de l'écriture. Nouvel avatar, mais aérien et non plus insulaire, du *Robinson Crusoe*, le livre de Calvino ne pouvait que retenir Cadiot, lui qui a fait du livre de Defoe la matrice de *Futur, ancien, fugitif* (dont les trois premiers chapitres s'intitulent significativement « Le naufrage », « L'île » et « Le retour » et le deuxième prend la forme d'un *log-book* comme celui de Robinson) et qui place le domestique du *Colonel des Zouaves* sous le patronage du célèbre naufragé (« Robinson pour toujours » dit la quatrième de couverture). La référence à l'ouvrage de Defoe sait aussi se faire directe : « Je suis Robinson » ; « Robinson c'est parce que je n'ai pas d'idées adéquates, pensées en pièces détachées, mais cette fois-ci il n'y a pas d'île, ni de caisses retrouvées sur la plage avec tout dedans pour tout refaire [...] je n'ai pas d'île, je n'en ai jamais eu, c'est de l'invention pure, je regrette, c'est terminé tout ça, je ne fais pas de petites balades



avec perroquet sur l'épaule et parasol en peau de chèvre » ; « Comme ces traits gravés sur un arbre par paquets de six avec un dimanche horizontal, si on est dans une île déserte » ; « J'ai jonché le sol de la grotte d'herbes fraîches et de bruyères, un trou donne directement sur la mer » ; « Construire un meuble consacré à faire progresser ce travail, des heures penché sur ces petits dessins noirs, un vrai bon petit Robinson qui fait au jour le jour le travail qu'il s'est fixé lui-même ». Dans la dernière partie du livre, le narrateur est appelé « M. Robinson » par son tortionnaire (serait-il donc le *Colonel des Zouaves*, John Robinson, reconverti dans un nouvel emploi ?). L'obsédante référence à Robinson peut encore se donner la malice d'un détour – en l'espèce, par l'*Autobiographie d'Alice Toklas* : « Ajouter ici un désir urgent de s'en sortir, quelque chose qui ressemblerait à ce qu'avait répondu un écrivain dans un roman à la question inquiète de son héroïne : quand est-ce donc que vous allez faire mon autobiographie ? dites donc, vous n'avez pas l'air du tout de vouloir vous y mettre ? elle répond en substance, pas de problème, je vais l'écrire, je vais l'écrire tout de suite, aussi simplement que Defoe pour Robinson Crusoe. » C'est des dernières lignes de l'illustrissime livre que Cadiot se souvient là : « Il y a six semaines environ, Gertrude Stein m'a dit : « On dirait que vous n'allez jamais vous décider à écrire cette autobiographie. Savez-vous ce que je vais faire ? Je vais l'écrire pour vous. Je vais l'écrire tout simplement comme Defoe écrivit l'autobiographie de Robinson Crusoe. » C'est ce qu'elle a fait et que voici<sup>22</sup>. » L'écrivain parlant à son héroïne, l'autobiographie et dans, les lignes qui suivent, l'emploi de l'anglais (« So simply like Robinsonne Crusou, like it, like it is, like yes-yes ») : autant d'indices dispensés par le texte quant à l'identité du texte tuteur. De la même façon, l'opération intertextuelle est détectable, même si la référence peut rester obscure, quand se profile une phrase telle : « Si on est dans un roman policier qui se passe dans le Sud. » Les lignes qui précèdent viennent alors s'inscrire dans la déjà longue série des ablations opérées dans la bibliothèque : « Je claque la porte, l'air brûlant me tombe d'un coup sur les épaules, je fais démarrer en trombe le pick-up rouille, climatisation à fond, je

roule, je longe des cyprès noirs sur la rive du bayou, on entend le clapotis des perches, c'est déjà le soir, je roule, retour maison, je débarrasse calmement la pelouse des paquets de feuilles et de coques de pacanes humides, je prends le canoë en aluminium et je me laisse dériver dans le courant, pagaie simple, gros thuyas aux racines blanches, oiseaux verticaux, d'un coup. » C'est là une condensation, une compression d'éléments extraits de divers romans de James Lee Burke, dont l'action se déroule à La Nouvelle-Orléans et ses alentours<sup>23</sup>. Mais la manœuvre intertextuelle peut aussi ne pas se trahir : « Au-dessus, dans une sorte de boudoir étouffant, un type assez volumineux, grosse moustache, en habit, camélia à la boutonnière, gilet ivoire, anneau noir à l'index, devant un rideau rouge, voies de basse avec pointes brutales vers l'aigu, sombre piano de concert Erard, pivoinés énormes presque fanées dans pots chinois bleu delft, tient un petit être flou sur ses genoux, c'est lent. /J'écoute. /Vous êtes complètement idiot, c'est le télescope qui invente les étoiles, hein mon bébé ? lui pinçant l'oreille, il faut inventer l'engin avant et regarder après, la vie est inductive mon petit poulet. /Je grimpe plus haut, un quatuor joue aux cartes dans un silence de mort. » Qui reconnaîtrait là sampling et mixage d'éléments de la soirée à la Raspelière chez les Verdurin (*Sodome et Gomorrhe*)<sup>24</sup> ? Et pourtant : décor, habits, piano, partie de cartes, jusqu'à cette oreille pincée, celle de Morel par Charlus, tout est là, mais dans un ordre, avec un rythme, un timbre, une tonalité qui rendent les éléments méconnaissables. De la même façon, cette eau dans laquelle, aux ultimes pages du livre, nage le narrateur, entre les nénuphars, cette eau est bien sûr celle de la Vivonne, cette rivière du côté de Guermantes, là où « le courant se ralentit<sup>25</sup> » (« Au ralenti dans l'eau lente » chez Cadiot) et fleurissent « de véritables jardins de nymphéas », où Marcel, quand l'eau redevient courante, aimerait à se laisser dériver, « couché à plat sur le dos, la tête en bas [...], ne pouvant voir que le ciel qui filait lentement<sup>26</sup> » (« toute petite sur ciel blanc à l'envers »). Dans la bibliothèque mnémonique du *Retour, La recherche*, cet hymne à la mémoire, ne pouvait être absente. Pour tenter de compléter ce rapide panorama intertextuel,

il faudrait encore pointer l'évocation de Beckett, de l'écrivain plus que d'une œuvre précise du reste, sans savoir si c'est bien le roman, la poésie ou le théâtre qu'il faut créditer de ce rappel: « Regardez-moi quand même cette rivière célèbre, Beckett, il était d'ici, eh oui, comme disait son biographe le plus sérieux, rapportant sans doute le propos d'un voisin, tous les Beckett savaient chanter ou nager. » Par-delà le clin d'œil à un auteur dont Cadiot ne peut que se sentir proche, il est à noter que, Vivonne ou Liffey, la rivière est un puissant motif d'animation intertextuelle, cette rivière dans laquelle, on y reviendra, se termine le livre.

Si Cadiot se souvient de beaucoup de romans de la bibliothèque, il se rappelle également ses précédents ouvrages. À l'intertexte général (les relations entre un texte et ceux d'autres auteurs) se combine un intertexte restreint (celles entre les textes d'un même auteur). Par Robinson déjà, le *Retour définitif et durable de l'être aimé* est lié à *Futur, ancien, fugitif* et au *Colonel des Zouaves*. Mais il y a davantage. En tel fragment – « dans une autre vie j'aurais pu être domestique dans cette maison, j'aurais tout bien astiqué à fond, j'aurais amélioré des choses » – le lecteur reconnaîtra sans peine un souvenir avoué du *Colonel des Zouaves*. Si un renvoi explicite de ce genre reste exceptionnel, en revanche les relations de différents ordres – lexicaux, stylistiques bien sûr, mais aussi thématiques, fictionnels, voire titulaires (une section de *L'art poétique* s'intitule « futur, ancien, fugitif », une de *Futur, ancien, fugitif*, « Le retour ») – entre les livres de Cadiot se multiplient. Deux exemples entre mille autres possibles : à trois reprises dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé*, survient la cartésienne image d'un « bâton plongé dans l'eau qui fait un angle impossible » ; on la trouvait déjà dans *Le Colonel des Zouaves* : « Pareil pour un bâton plongé dans l'eau qui semble se plier en deux. » De même, la figure de la « super-sœur », traverse les deux livres. Robinson bricole avec ses propres affaires, sauvées du naufrage. Aussi bien éprouve-t-on parfois le sentiment d'avoir affaire non pas tant à différents textes entretenant entre eux des relations qu'à un seul et même texte livrant, au gré des volumes, ses différentes versions.

Il ne s'agit bien sûr pas avec la découverte de ces emprunts à la bibliothèque de montrer à quel point le *Retour définitif et durable de l'être aimé* est un texte cultivé. L'enjeu est tout autre. Une nouvelle occasion nous est donnée de comprendre que l'écrivain est avant tout un lecteur (mais on verra qu'il est au moins autant un spectateur). C'est du reste ce qui définit ses conditions d'avant (Montaigne : « Nous ne faisons que nous entregloser ») et d'après (*Pierre Ménard, auteur du Quichotte*) les modernes. Toutefois, comme il s'agit de souvenirs, ces « explosions du passé dans le présent » ne prennent jamais la forme de citations. L'intertexte est ici mnémorique. Il n'est pas citationnel, car le souvenir déforme. Mnémosyne est la muse de Cadiot, mais la muse s'amuse. Ainsi, le rappel de l'*Autobiographie d'Alice Toklas* se traduit-il par une inversion des rôles : dans le texte tuteur, c'est Gertrude qui demande à Alice quand elle va se mettre à écrire ; dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé*, c'est Alice qui pose la question à Gertrude. De ce point de vue, l'intertexte selon Cadiot n'a que peu à voir avec, par exemple, celui du *Passage* de Renaud Camus<sup>27</sup>. On le sait, de nombreux passages de ce livre, en représentant près d'un quart probablement, sont empruntés, sans que ce soit indiqué plus d'une fois sur trois à peu près, à divers textes – le reste étant constitué, pour la moitié au moins, de citations tirées d'écrits antérieurs de l'auteur. Si, pour Camus, il s'agissait, dans une esthétique fondamentalement néo-romanesque, de lier, d'enchaîner des fragments empruntés à d'autres livres<sup>28</sup>, tel n'est pas le cas pour Cadiot. La question n'est nullement celle d'un ready-made littéraire, mais plutôt celle d'un *do it yourself*.

Les références littéraires qui fourmillent dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé*, il faut plutôt les voir comme ces éléments que Robinson – la figure emblématique de l'écrivain et, plus généralement, de l'artiste pour Cadiot – peut récupérer dans l'épave du navire naufragé en vue de construire sa nouvelle vie insulaire. L'écriture, ce serait ainsi un peu comme l'arrivée sur une île déserte au milieu de l'océan où les conditions de la survie vont devoir être inventées. Mais le rescapé n'a toutefois pas totalement

les mains vides ; il a pu sauver quelques vivres, quelques outils, quelques matériaux et, bien sûr, un peu d'encre. L'écrivain, lui non plus, n'est pas complètement démuné : il possède quelques souvenirs de livres. On le voit donc, l'intertexte du *Retour définitif et durable de l'être aimé* ressortit finalement davantage, sous l'égide de Robinson, à l'esprit Bricorama qu'à une logique appropriationniste, plutôt, pour prendre des référents plastiques, à Jessica Stockholder qu'à Sherrie Levine<sup>29</sup>. Avant l'existence de l'échantillonneur la prouesse était l'emprunt ; aussi se devait-il d'être le plus net possible : la citation. Désormais, l'accent se porte sur les déformations, les transformations, les anamorphoses infligées à ces emprunts, leur mise en rythme – comme si la machine, par-delà l'âge du citationnel, redonnait une vie nouvelle aux errances de la mémoire, à ses dévoiements. Cadiot, dans la bibliothèque, tient d'un Robinson bricoleur, avec quelques souvenirs pour outils. Que ces souvenirs soient tronqués, fragmentaires, il n'y a pas lieu de s'en étonner, car, ainsi que l'a montré Claude Lévi-Strauss, le bricolage, à l'instar de la pensée sauvage, élabore des ensembles structurés, « non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements<sup>30</sup> ».

Ainsi donc, si l'on émet l'hypothèse que le retour de l'être aimé est, entre autres possibilités, celui de la poésie auprès du roman, il faut convenir que les modalités de ces retrouvailles sont singulières. Ce « retour maison » ne doit pas être pensé en termes d'intégration spatiale. Des poèmes ne viennent pas s'insérer dans le cours d'un roman. Un narrateur agite quelques souvenirs fragmentaires de romans pour essayer d'obtenir l'effet *poétic*'.

### *La comédie du remariage*

Poésie et roman, soit. Mais lequel revient, après s'être absenté ? Lequel accomplit ce « retour maison », selon la formule chère à Cadiot ? Comme le précédent livre, *Le Colonel des Zouaves*, inclinait plutôt aux plaisirs de la gouvernance romanesque (malgré quelques passages où le blanc ronge poétiquement la ligne d'écriture<sup>31</sup>), l'être aimé, dont le retour est annoncé pourrait bien avoir les traits de la poésie. Et si l'on considère l'antépénultième livre de l'auteur, *Futur, ancien, fugitif*, l'hypothèse trouvera peut-être à se consolider. En effet, la couverture de cette singulière robinsonnade affichait, comme on l'a déjà dit, son affiliation générique, le roman. Il fallait d'ailleurs qu'elle l'affichât, car, à la différence du *Colonel des Zouaves*, l'incertitude eût pu légitimement exister tant le roman y est miné, concurrencé par la poésie. En d'autres termes, la poésie, active dans *Futur, ancien, fugitif*, plus distante dans *Le Colonel des Zouaves*, reviendrait dans le *Retour définitif et durable de l'être aimé*. Une autre conjecture quant à l'identité du revenant est cependant possible. Le cinquième livre de Cadiot serait à envisager comme une post-robinsonnade : l'exilé de longue durée est rentré pour toujours chez lui. Sous cet angle, l'intérêt du *Retour définitif et durable de l'être aimé* ne tiendrait du reste pas tant à cette pluralité interprétative qui en ferait la richesse qu'à sa façon de nous amener à penser que les deux lectures pourraient être compatibles, voire solidaires. Et si le retour de Robinson à la maison et celui de la poésie dans le roman étaient une seule et même affaire ? Pour le moment, on se contentera d'entendre que, après cette séparation réelle ou feinte, l'être aimé, la poésie, est de retour auprès du roman (l'éternel mari ?).

Il est des lapalissades qu'il ne faut pas craindre d'énoncer : si l'être aimé revient, c'est qu'il a déjà été là, avant que chacun des deux partenaires n'aille mener sa propre vie, dans un souci tout moderniste d'indépendance, de spécificité. En d'autres termes, le mélange des genres annoncé est une reprise ; le mariage, un remariage.

Dans un livre désormais fameux, Stanley Cavell s'est attaché à pointer l'émergence, dans le Hollywood des années 1930-40, d'un genre cinématographique nouveau, celui de la « comédie du remariage<sup>32</sup> ». À travers sept films notamment<sup>33</sup>, le philosophe cinéphile signale comment la fiction n'a plus pour tâche, comme dans la comédie classique, d'unir deux jeunes gens et de les mener au bonheur en dépit de maints obstacles, mais de réunir une femme et un homme après une séparation, dans la perspective d'une félicité nouvelle et différente. Il se pourrait bien que, au regard de la problématique du mélange des genres que le romantisme d'Iéna a ouverte, il y ait quelque intérêt à voir le *Retour définitif et durable de l'être aimé* comme une manière de comédie du remariage<sup>34</sup>. Le roman et la poésie se remarieraient donc, non pas chacun de leur côté, après s'être séparés, mais à nouveau ensemble. Qu'il s'agisse ainsi de secondes épousailles, de la répétition de ce qui a déjà eu lieu, rappellera au lecteur de Karl Marx la fameuse réflexion formulée dans *Le dix-huit Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* : « Hegel fait quelque part la remarque que tous les grands événements et personnages de l'histoire mondiale surgissent, pour ainsi dire, deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la deuxième fois comme farce. » Le mélange des genres prôné par les Schlegel, quand il revient, avec le *Retour définitif et durable de l'être aimé*, ce ne peut donc plus être, en bonne logique marxiste, qu'à travers la voix suspecte d'un marabout. Le remariage ne peut donc plus se jouer que comme une comédie. Peut-être est-ce pour cela que le livre de Cadiot arrache aussi souvent à son lecteur de francs éclats de rire, comme quand d'ailleurs il cite précisément, en l'inversant, le fameux propos de Marx : « ... et maintenant ça y est, les choses se répètent, la première fois en farce, la deuxième en tragédie, le ridicule tue. » Mais si le lecteur fidèle de Marx est enclin à voir le remariage de la poésie et du roman comme une farce, celui de Freud aura tendance à prédire un meilleur avenir à cette seconde conjugalité qu'à la première. En effet, dans son essai *Sur la sexualité féminine*, on lit : « Il est de règle que les seconds mariages soient bien meilleurs<sup>35</sup>. » Il n'est pas certain qu'il soit désormais

possible de tirer parti, dans le cas de la poésie et du roman, de l'argument avancé par Freud, dans *Le tabou de la virginité*, à savoir « la réaction paradoxale de la femme à la défloration<sup>36</sup> », pour expliquer la supériorité des secondes noces. Retenons simplement ici de Marx et de Freud que le remariage est tout à la fois une comédie et meilleur que le mariage ; et citons, pour clore sur ce point, tel propos de Cavell : « Pour dire les choses de façon un peu plus métaphysique : seuls ceux qui sont déjà mariés peuvent authentiquement se marier. Comme si vous saviez que vous êtes mariés seulement quand vous vous rendez compte qu'il vous est impossible de divorcer, c'est-à-dire quand vous découvrez que vous n'arrivez pas à démêler vos vies l'une de l'autre. Si votre amour est heureux, c'est un éclat de rire qui saluera cette découverte<sup>37</sup>. » Si l'on en croit Cavell, il est donc normal de rire à la lecture du *Retour définitif et durable de l'être aimé* – de rire au spectacle des retrouvailles définitives d'une poésie et d'un roman qui découvrent que leur divorce est désormais impossible.

Mais pourquoi la qualité de la nouvelle union serait-elle supérieure à celle de la précédente ? Quand, dans *The Awful Truth*, Jerry Warriner (Cary Grant) propose à Lucy Warriner (Irene Dunne) de reprendre une vie commune, il ajoute : « sauf que ce sera un peu différent cette fois-ci. » Que le lecteur se rassure, l'objet des présentes pages n'est pas d'éclaircir définitivement et durablement les nouvelles bases sur lesquelles va se refonder le couple que constituent Jerry et Lucy ; il est de déterminer en quoi le retour définitif et durable de la poésie auprès du roman, le remariage des deux genres, va donner lieu à un mélange un peu différent du mélange selon Schlegel, du mélange auquel donne habituellement lieu l'écriture fragmentaire ; il est de déterminer quel est le moteur de ces fragments d'un discours amoureux.