

## ***Celui qui entre par hasard, par Christian Moncelet.***

Celui qui entre par hasard dans un poème de Cadou... Ce fut mon cas à l'âge de seize ans au Conservatoire de Clermont-Ferrand. Une camarade lut « *Alphabet de la mort* ». Révélation fulgurante, immédiatement bouleversante, aux conséquences infinies ! À l'époque j'apprenais, par pur plaisir, des poèmes d'Aragon. Une fois découverte, la poésie de Cadou m'attira davantage, durablement, ensemença ma vie. Puis vint le temps de l'étude d'où naquirent un mémoire universitaire puis une grosse thèse d'État.

Ayant eu la charge, à plusieurs reprises, de former des enseignants de lettres, j'ai beaucoup œuvré pour faire connaître la poésie cadouçéenne, proposant aux étudiants ou aux professeurs en formation continue des dégustations de textes... J'ai pu remarquer combien le poème « *Celui qui entre par hasard* » touchait mes auditoires successifs. C'était, à l'évidence, une bonne entrée dans l'œuvre. De surcroît, on pouvait se servir de l'amorce « *Celui qui entre dans la demeure...* » pour inviter tel ou tel à écrire un nouveau texte, dans la perspective d'un mimétisme créateur.

Voici le poème, publié dans *Les Biens de ce monde*, typographié ici avec — en gras et pour les besoins de la dégustation — les syllabes accentuées ainsi que les césures :

« *Celui qui **entre** / par **hasard** / dans la demeure / d'un **poète**  
Ne sait pas que les **meubles** / ont pouvoir sur **lui**  
Que chaque nœud du **bois** / renferme davantage  
De cris d'**oiseaux** / que tout le **cœur** / de la forêt  
Il suffit qu'une **lampe** / pose son cou de **femme**  
À la tombée du **soir** / contre un angle **verni**  
Pour délivrer soudain / mille peuples d'**abeilles**  
Et l'odeur de pain **frais** / des cerisiers **fleuris**  
Car **tel** / est le **bonheur** / de cette **solitude**  
Qu'une **caresse** / toute **plate** / de la **main**  
Redonne à ces grands **meubles** / noirs et **taciturnes**  
La légèreté d'un **arbre** / dans le **matin**. »*

Celui qui entre par hasard dans un poème entre aussi dans une sorte de demeure que le poète a bâtie de ses mains et de ses mots.

Surprise initiale : pas d'intitulé ! Le lecteur n'est pas prévenu, explicitement, du thème central ; il est, comme le visiteur, dans un état d'attente floue. Le visiteur sait-il d'ailleurs que le maître des lieux est un poète, ou bien le comprendra-t-il à la seule révélation des prodiges ? L'évocation de ces prodiges n'en sera que plus surprenante.

Pour qui connaît l'univers de Cadou, le verbe « *entrer* » résonne favorablement. Connotant l'accueil, la communication, l'échange, l'amitié, l'amour, bref la chaleur humaine sous toutes ses formes, « *entrer* », si l'on peut dire, est un mot clef. On notera que s'introduire dans la maison se fait sans problème : le lieu de vie n'est pas, contrairement à un stéréotype répandu, une tour d'ivoire sèchement et orgueilleusement fermée.

Quant à la précision « *par hasard* », elle situe l'événement dans le registre de la rencontre et non d'une visite programmée. On peut songer au distinguo du poète suisse Georges Haldas, dans *Les Minutes heureuses* : « *Ne suis disposé qu'aux rencontres, jamais aux rendez-vous.* » Toute rencontre vibre des potentialités de la surprise. Aucune préméditation, souvent raisonneuse, ne vient parasiter les émotions ni contrôler les réactions au vivant en partie imprévisible.

Le vers d'ouverture est long (16 syllabes), ne contient qu'un sujet pronominal (« *celui* ») et son expansion en relative (« *qui entre...* »). La longueur du vers semble augmentée en son milieu par la répétition rapprochée du son vocalique le plus ouvert (six « *a* » ou « *an* » : « *entre* », « *par* », « *hasard* », « *dans* », « *la* »). Tout commence donc dans une tonalité prosaïque animée néanmoins par un rythme régulier (on sent deux moitiés octosyllabiques, elles-mêmes accentuées en leur milieu).

Cette entrée en matière qui se veut sans grand éclat va se révéler une indication thématique primordiale. Pour avoir ses entrées partout, il faut d'abord en avoir une chez un poète. Après avoir pénétré au cœur de l'intimité banale, le visiteur (et par voie de conséquence, le lecteur) entre, comme naturellement, grâce à l'ouverture métaphorique, dans ce qui semble impénétrable, « *un nœud* » ligneux. Miracle d'une entrée en douceur dans le dur ! Au fil du poème, le franchissement du seuil concret est complété par d'autres franchissements (dans les deux sens, entrée et sortie), qui sont autant d'affranchissements des lois de la vie normale, de la physique la plus éprouvée.

Passer des seuils ne saurait se faire sans intercesseurs. La femme joue ce rôle, ici fermement mais indirectement, très discrètement. Partie prenante du jaillissement des merveilles, la féminité est subtilement présente par le détour d'une métaphore : « *Il suffit qu'une lampe pose son cou de femme.* » La lampe est femme peut être grâce à ses formes arrondies et par sa fonction positive — elle libère les abeilles (insectes nobles) pourvoyeuses de miel ainsi que l'odeur du pain (nourriture essentielle, prosaïque et sacrée). La métaphore est réversible : la femme est lumière, révélatrice des mystères du monde.

### ***La progression du poème***

Le texte est vivifié par une progression d'ensemble, tressée (comme une corde et ses torons) de plusieurs progressions particulières.

On passe d'abord du réalisme et de la banalité d'une visite impromptue au merveilleux poétique (suite de floraisons, d'éclosions miraculeuses dans un univers d'apparence normale et sans histoires). Derrière la dynamique d'une explication logique que signale le mot « *car* », il y a, en fait, un surcroît de merveilleux : le miracle de la première libération est justifié par celui de l'amour concrétisé dans une simple caresse.

Si l'attention est immédiatement fixée sur les meubles, s'il n'y a pas de déplacement spatial, en revanche le visiteur est invité à constater un passage à rebours du soir au matin, à — excusez du peu ! — une réjuvenation. Le mouvement général du poème est résumé par l'explication finale de la métamorphose, véritable métamourphose.

Du sombre (« *noirs* ») procède le lumineux (« *le matin* »), et l'horizontalité stable (la caresse qui épouse la surface des meubles est qualifiée, par hypallage, de « *plate* ») génère la verticalité montante d'un arbre au moment où le jour est dans sa jeunesse. De la gravité — presque la pesante heure —, du poids de ces meubles massifs que qualifient trois adjectifs en cadence majeure (« *grands* », « *noirs* », «

*taciturnes* », 1/1/3 syllabes) on passe à la « *légèreté* » quasi onirique de l'arbre (qui semble avoir largué des racines, comme un vaisseau ses amarres). À noter que pour suggérer le poids des meubles imposants et allonger le mouvement horizontal de la main caressante, le vers contient une césure lyrique (la coupe est séparée de la syllabe accentuée par une syllabe atone qui compte). Ce type de césure affaiblit l'accentuation et oblige à dire le vers d'un seul tenant (« *redonne à ces grands meubles / noirs et taciturnes* »). Le contraste du pluriel (les meubles) et du singulier (un arbre), outre qu'il conforte deux oppositions (le pesant vs l'aérien, l'immobile vs le dynamique), reprend, en inversé, l'antithèse « *chaque nœud* » / « *cris d'oiseaux* ». D'ailleurs, l'agglomérat d'oppositions du final prolonge certaines évocations antérieures. Le nœud, redouté par les menuisiers, est le moins stérile des endroits, il regorge de cris oiseaux. Voilà que le dense, apparemment inerte, recèle une danse tapageuse. Dans la maison aux sortilèges familiers, les contraires sont magiquement abolis, le vivant gît dans le mort, la nature (les cerisiers en fleur) dans la culture (le bois travaillé par l'artisan). L'hiver qui se cache, comme en verlan, dans les sonorités de « *verni* », génère une vision printanière (les « *cerisiers fleuris* »). Entrer dans l'ancre, entrer dans l'autre, dans son intimité, revient paradoxalement à retrouver le dehors.

Une autre progression est perceptible du point de vue formel, le poème devient de plus en plus musical. Un rythme régulier rapidement installé après le vers long initial est entretenu, jusqu'à la fin, par des alexandrins le plus souvent coupés au milieu. Mais des variations de rythme donnent de nouvelles impulsions sans faire désordre. Au vers 10, les deux coupes (après « *tel* » et après « *bonheur* ») délimitent des blocs grandissants de syllabes (2/4/6) propres à suggérer, par leur cadence majeure, un dynamisme que confirme le contenu sémantique des trois vers qui suivent. Les vers 4 et 10 contiennent deux coupes qui créent un trimètre romantique (trois fois quatre syllabes) avec néanmoins deux effets différents. Dans le vers 4, les coupes suivent les mots accentués, tandis que dans le vers 10, les coupes tombant au milieu des mots se trouvent comme estompées dans le mouvement de la diction, ce qui oblige le locuteur à ne pas faire de pause vocale. Les coupes des trois derniers vers du poème sont de ce type, d'où une impression de flottement rythmique.

Du point de vue des sonorités et plus spécialement des fins de vers, on constate qu'il n'y a pas de rimes stricto sensu mais des homophonies inégalement riches. Les échos ne sont vraiment perceptibles que dans les quatre derniers vers qui ressemblent à un quatrain aux rimes croisées. Après de rares homophonies en fin de vers dans la première moitié du poème (« *poète* » / « *forêt* », « *lui* » / « *verni* » / « *fleuris* ») complétées par quelques échos intérieurs (« *demeure* » / « *meubles* »), on entend des reprises explicites (« *solitude* » / « *taciturnes* »: trisyllabes et « *itu* »). « *Main* » semble croître, tel un végétal, en « *matin* ». L'explication ultime (l'efficacité d'un geste d'amour sur la vie des meubles) tient précisément dans ces quatre vers où la musique est la plus audible. La forme et la signification s'épanouissent conjointement.

### ***Les secrets de la poésie***

La simplicité se retrouve dans tous les aspects de cette scène mystérieuse. La demeure est celle « *d'un poète* », homme parmi les hommes, et non « *du Poète* » (magnifié dans une pose avantageuse de prophète). À la fin du deuxième vers, survient une ambiguïté pronominale qu'il n'est peut-être pas opportun de lever. Que représente « *lui* »? S'agit-il du poète ou de son hôte inattendu ? Si « *lui* » renvoie à l'habitant de la demeure, la formule est particulièrement souriante. Elle devient l'affirmation modeste d'un renversement. On s'imagine d'ordinaire Orphée ayant pris sur le monde grâce à son « *Carmen* » (son chant versifié et son charme agissant sur les choses), ici c'est l'inverse. S'il s'agit du

visiteur du soir, il va bénéficier, à son tour, du merveilleux qui règne dans la maison, tout comme le lecteur lie son destin, le temps de l'écriture, à celui de l'écrivain.

C'est sur les mots que le poète a une certaine prise, pour le reste — le rapport sensible et affectif au monde — les forces sont en perpétuel dialogue, l'aimantation (le « *pouvoir* ») est réciproque. La main qui caresse est aussi, chez le poète, l'organe de l'écriture. À la lettre, le poète est celui qui a le cœur sur la main à plume. On peut donc parler d'une « *po-éthique* » : la générosité du monde est la réponse à une attention appuyée (un acte d'attention, une marque d'amour) et suscite une création verbale d'une superbe densité.

On est enchanté par la plénitude de l'expérience orphique. En l'espace de quelques vers et par la grâce de quelques courts-circuits analogiques, tous les registres sensoriels sont présents ou suggérés : la vue (« *fleuris* », « *noirs* », « *plate* »), l'ouïe (« *cris* », « *taciturnes* »), le toucher (« *caresse* »), l'odorat et le goût (« *l'odeur de pain frais* »). Au transport immédiat d'un règne à l'autre (l'humain, le végétal, l'animal) s'ajoute, sans autre forme de procès, le déplacement temporel évoqué plus haut. Le masculin et le féminin sont aussi appariés tandis que sont liés intimement le corporel et l'affectif (« *pose son cou* », « *caresse* »).

Un thème est particulièrement remarquable, c'est celui du « *il suffit* » (la causalité miraculeuse) explicite à propos de la présence libératrice de la lampe (« *Il suffit qu'une lampe pose son cou de femme...* ») et implicite dans le micro-récit de la caresse produisant un effet d'envergure (rien moins, pour le bois, qu'une jouvence retrouvée, un peu comme dans la genèse à rebours du poème « *Page d'écriture* » de Prévert). Le petit contient, génère le grand, le grandiose même. C'était déjà — aux vers 3 et 4 — la disproportion entre la vitalité spacieuse et un simple nœud du bois !

On quitte ce poème avec, chevillée au cœur, une ferme confiance dans la pluralité et l'excellence des « *biens de ce monde* », qu'un rien peut faire passer du latent au patent et, qui plus est, à l'épatant.

Ce poème est un condensé de la matière et de la manière poétiques de Cadou. Pour en saisir la sapide originalité, il suffit de le comparer à des textes analogues : « *Le Buffet* » de Rimbaud, « *La Salle à manger* » de Francis Jammes (*De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir*, 1898). Cet intérieur sent tout sauf le renfermé !

Le poème — sans titre et sans strophes — est comme l'un de ces meubles massifs, et contient, de même, des trésors de beauté. Le caresser délivre un crépitement d'images, tant il est vrai que chanter le magnétisme des « *choses usuelles* » est une forme envoûtante de ce que j'ai cru bon d'appeler « *le réalysme* ».

Dans *Usage interne*, Cadou distingue les œuvres hermétiques, qu'il n'apprécie pas, et les œuvres fermées. Les premières, écrit-il, « *ne nous donnent pas la possibilité d'y entrer* », les secondes « *ne nous donnent pas la possibilité d'en sortir* ». On pourrait adapter ce distinguo aussi drôle que profond à notre poème. Sous des aspects qui refusent le tape-à-l'œil, sa beauté est prenante, attachante. On peut certes en sortir, mais avec l'envie forte d'y revenir souvent.