

# *Un mage en été*

**Olivier CADIOT + Ludovic LAGARDE + Laurent POITRENAUX**

*texte* **Olivier Cadiot**

*mise en scène* **Ludovic Lagarde**

*scénographie* **Antoine Vasseur**

*dramaturgie* **Marion stoufflet**

*lumière* **Sébastien Michaud**

*costume* **Fanny Brouste**

*réalisation sonore* **David Bichindaritz**

*réalisation informatique musicale* **Grégory Beller**

*conception images* **Cédric Scandella**

*code créatif* **Brice Martin Graser**

*vidéo* **Jonathan Michel**

*collaboration artistique mouvement* **Stéfany Ganachaud**

*assistanat à la mise en scène* **Chloé Brugnon**

*assistanat à la scénographie* **Elaudie dauguet**

*régie générale* **James Brandily**

*régie plateau* **Jean-Luc Briand**

*régie lumière* **Emmanuel Jarousse**

*avec* **Laurent Poitrenaux**

Durée : 1h20

Texte publié aux éditions P.O.L

*Ce spectacle est dédié à Odile Duboc.*

Production La Comédie de Reims Centre dramatique national  
coproduction Festival d'Avignon, IRCAM/les spectacles vivants-Centre Pompidou,  
Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre  
avec le soutien du centre Pompidou-Metz

Ce spectacle a bénéficié des recherches de l'équipe Analyse/synthèse des sons de l'IRCAM pour la transformation de la voix du comédien Laurent Poitrenaux et pour les effets de spatialisation.

Spectacle créé le 21 juillet 2010 à l'Opéra-Théâtre à Avignon.

# *Un mage en été*

de Olivier Cadiot  
mise en scène Ludovic Lagarde  
avec Laurent Poitrenaux

**Dossier pédagogique réalisé par  
Marion Stoufflet et Chloé Brugnon**

Les citations de Cadiot sont le plus souvent tirées d'entretiens, pas toujours publiés.  
Nous avons eu recours à *Mélanges, pour le festival d'Avignon 2010*, conversation croisée entre Olivier Cadiot, Christoph Marthaler, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, publication P.O.L – Festival d'Avignon 2010, mais aussi à des entretiens réalisés par Antoine De Baecque, que nous remercions tout particulièrement, Aurélie Djian, Mathieu Laviolette-Slanka ou Marion Stoufflet.  
Merci à Rénilde Gérardin.

***Un mage en été***  
de Olivier Cadiot  
mise en scène Ludovic Lagarde  
avec Laurent Poitrenaux

**I. ENTRE LES LIVRES ET LA SCENE, UN COMPAGONNAGE**  
Olivier Cadiot, Ludovic Lagarde, et Laurent Poitrenaux

1. Une rencontre à double détente, *Soeurs et frères* (1993) et le *Colonel des Zouaves* (1995)
2. Une méthode de travail - en commun ?
  - a) *Un décalage dans le temps*
  - b) *Un art du montage*
  - c) *Ce qui s'incarne, c'est la phrase. Laurent Poitrenaux*

**II. L'AFFAIRE ROBINSON ?**

1. Cadiot, poésie ou roman : une mécanique lyrique
  - a) *Une mécanique lyrique*
  - b) *La polyphonie du « réel »: ça parle*
  - c) *La surprise de la reconnaissance : « l'inconnu-très-connu »*
2. La figure de Robinson
  - a) *Le plus petit mythe commun, impersonnel, jusqu'à la coque vide*
  - b) *roman de formation et torture-test*
  - c) *« Autobiographie de tout le monde » ou « autobiographie à l'envers » ?*
3. Métamorphoses d'un autoportrait de l'artiste au travail, de la « lettre aux acteurs » à un nouvel « art poétique »
  - a) *une « lettre aux acteurs » aux accents nietzschéens : « un bon corps météorologique »*
  - b) *le corps utopique de Foucault : l'ici et maintenant*
  - c) *Ecrire : un nouveau sport affectif*

**III. UN MAGE EN ETE, UNE MISE EN SCENE**

1. Le texte
  - a) *Synopsis de la pièce*
  - b) *Le retour au monologue*
  - c) *Un regard sur Un mage en été : Antoine de Baecque*
2. Donner un corps au texte : « Vous n'imaginez pas ce que peut un corps »
  - a) *« Prenons un moment de détente »*
  - b) *« Je suis une machine au fond »*
  - c) *« J'ai le corps de mes idées »*
3. Scénographie, entre espace réel et espace de projection : quel atelier ?
  - a) *Un artiste au travail*
  - b) *Le cadre*
  - c) *Un espace sonore : partenariat avec l'IRCAM*

**IV. ANNEXES**

1. Photos commentées du spectacle
2. Biographies

## I. ENTRE LES LIVRES ET LA SCÈNE, UN COMPAGONNAGE Olivier Cadiot, Ludovic Lagarde, et Laurent Poitrenaux

**Olivier Cadiot** : Ce qui n'était pas prévu, c'est que progressivement, j'ai changé d'avis sur la nature du théâtre. Au début, je pensais possible un théâtre « poétique », comme on dit « théâtre musical », où l'on réconcilierait les genres par la Langue, où l'on privilégierait rythme, prosodie, performance ou la soi-disant « musicalité de l'écriture ». En avançant, le théâtre m'a aidé à enlever des formes, à essayer de creuser des paroles, des voix plus précises. Au lieu d'être un porte-voix pour agrandir ou dramatiser les mots, le théâtre me donnait des outils pour enlever des effets de style, pour avoir envie d'être plus précis, peut-être plus « réaliste » ? C'est comme si c'était maintenant le théâtre qui m'aidait à faire du roman. Il n'y a pas là de contradiction, mais une agitation entre ces deux activités parallèles. Les choses s'inversent, il y a beaucoup d'imprévus, des choses abstraites dans un livre qui prennent corps sur scène : une situation romanesque devient abstraite, une chose mélancolique devient drôle, et inversement. Et puis la poésie vient faire une pointe et transforme ce duo si l'on peut dire en triangle (avec la musique, ça fait un drôle de quadrilatère). La poésie revient toujours, même si je fais tout pour l'évacuer, en m'occupant du sens et pas du « style ». Dans les moments de magie que me donne le théâtre, je réalise quelquefois, quand c'est juste, quand le corps de l'acteur phrase littéralement et que ça se met miraculeusement à parler, que la poésie revient par surprise, la prosodie vivante.

### 1. Une rencontre à double détente, *Soeurs et frères* (1993) et le *Colonel des Zouaves* (1995)

C'est en 1993 que Ludovic Lagarde passe commande d'un texte « pour la scène » à Olivier Cadiot. Ce dernier a déjà publié *L'art poétique'* (P.O.L, en 1988), *Roméo & Juliette* (P.O.L, en 1989, livret du premier opéra de Pascal Dusapin écrit pour le bicentenaire de la Révolution Française), et *Futur, ancien, fugitif* (P.O.L; en 1993). Cette commande est l'occasion pour Olivier Cadiot d'aborder les questions soulevées par l'écriture dramatique – et jusqu'à aujourd'hui, on peut dire que jamais cela ne s'est reproduit : jamais Cadiot n'a écrit à nouveau pour le théâtre, jamais frontalement en tout cas. Cela donnera *Soeurs et frères*, une pièce de théâtre qui ressemble à une pièce de théâtre, distribuée entre différentes figures désignées par une lettre, dialoguée, au sein d'une famille, un inventaire... pièce que Cadiot n'a jamais publiée, lors même qu'elle a été recrée par Ludovic Lagarde en 2010 avec les élèves sortant de l'ERAC, Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes, et dans ce cadre présentée à Avignon.

Dès lors leur collaboration se poursuit, et inlassablement, Ludovic Lagarde continue à s'emparer des livres d'Olivier Cadiot pour les porter à la scène.

L'expérience fondatrice est en fait celle qui réunit pour la première fois autour du *Colonel des Zouaves*, un monologue, le trio auteur-metteur en scène-acteur : Olivier Cadiot, Ludovic Lagarde et Laurent Poitrenaux. C'est en 1997 que le spectacle est créé, et il continue à tourner, repris la saison dernière encore.

Quant au *Mage en été*, lorsque Cadiot a reçu l'invitation d'Avignon, il y avait déjà un projet, un texte en cours, des notes... Mais c'est avec cette sollicitation extérieure que s'est imposé le retour au monologue.

**Ludovic Lagarde** : C'est devenu une blague entre nous : à chaque fois que je prends un

livre d'Olivier pour tenter de le mettre en scène, il me dit : *il faut faire un monologue*. « Un acteur, un texte », pour reprendre la formule de Novarina. Moi j'essaie d'aller contre : je veux du drame, des personnages, des actions, des corps, des décors...

**Olivier Cadiot** : Je veux la même chose que lui... sauf que justement, le monologue est une bonne méthode pour donner drame, personnages, actions etc. C'est un bon piège ! Quand le Festival d'Avignon m'a proposé d'être artiste associé pour l'édition 2010, c'était aussi une sorte de « commande » passée à notre manière de travailler ensemble avec Lagarde. C'est pourquoi j'ai souhaité revenir à ce qui nous a réunis au tout début : le monologue. Pour moi, c'était une manière de repartir sur nos fondamentaux, de reprendre le fétiche. Si le théâtre est un cours de tennis, le monologue c'est le bandeau de Björn Borg : l'emblème auquel je tiens le plus !

## 2. Une méthode de travail - en commun ?

Jusqu'à présent, Lagarde a mis en scène les cinq derniers livres de Cadiot parus depuis *Soeurs et frères* : *Le Colonel des Zouaves* en 1997 donc, *Retour définitif et durable de l'être aimé* en 2003, *Fairy Queen* en 2004, *Un nid pour quoi faire*, initié en 2009, et *Un mage en été* en 2010.

Du monologue soliloquant et polyphonique à la comédie chorale et retour au monologue, chaque fois le tandem se promet de changer de méthode pour passer à la scène. Ecrire directement pour la scène ? Non. Cadiot écrit des livres, aime ce temps d'écriture seul, à la frontière du monde, dans des cafés mais toujours au bord de l'activité

**Olivier Cadiot** : J'ai l'impression d'accumuler des pages et des pages de notes que je réduis et condense.

Je n'écris pas au sens où on l'entend parfois – le type échevelé qui a des visions [et c'est aussi le sujet de *Un mage en été* justement] ; je corrige, je suis correcteur, arrangeur, étudiant, donc je peux travailler partout. On peut aller au café sans déranger. C'est bien pour moi d'être à la frontière, comme séparé des autres par une mince membrane, comme un bathyscaphe dans un restaurant.

Ecrire ensemble pour le théâtre alors, après le livre, adapter pourrait-on dire, puisque c'est toujours du livre que l'on part ? Non plus, pas tout à fait, puisque rien n'est jamais ré-écrit, redialogué : la voix, c'est toujours déjà le travail de Cadiot dans le livre.

**Olivier Cadiot** : A l'écrit, il faut restituer l'énergie du parlé avec des méthodes parallèles et rusées, il faut créer du volume, et si l'on évoque la prétendue différence entre littérature et théâtre, eh bien il n'y en a aucune, il s'agit de la même chose. Seulement, ce n'est pas la même scène.

Aujourd'hui je ne me pose plus vraiment la question du partage entre les différents genres : poésie, roman, théâtre, etc. J'écris toujours avec l'horizon du théâtre, parce que c'est stimulant d'imaginer qu'un livre puisse devenir un jour du théâtre, et j'essaie d'en dire un peu plus qu'avant, peut-être de faire entrer davantage de non-littéraire dans le livre.

Alors comment décrire leur manière de travailler ensemble, les variations de leur collaboration qui dure, le processus de travail en commun ?

Cela sans oublier l'intervention décisive du troisième élément du trio : l'acteur, Laurent Poitrenaux. Lorsque ce dernier décrit la première lecture qu'il fit du *Colonel* en 1995, la rencontre avec cette écriture, (même si Poitrenaux faisait déjà partie de *Soeurs et frères*), cette langue qu'il allait porter des années durant, lorsqu'il revient sur cette invitation inaugurale lancée par un auteur qui lui remit son manuscrit pour en entendre quelques pages, premières épreuves, Poitrenaux invoque toujours une familiarité immédiate : cette langue comme sa langue maternelle, son rythme ; sa voix. Au point qu'il lut d'ailleurs l'intégralité du texte, et non le fragment annoncé.

Reprenons.

## a) *Un décalage dans le temps*

Première étape : « arracher le texte au livre ». Il ne va pas forcément de soi de penser théâtre à la lecture de Cadiot. L'auteur vient de la poésie, ses livres sont découpés, mis en page, l'objet livre est important. Presque intimidant ? Lagarde mentionne souvent, lorsqu'il évoque le processus de travail, comme une phase de latence, qui peut durer plus ou moins longtemps (presque deux ans pour *Un nid pour quoi faire*, le précédent livre et spectacle) : le temps que le livre se dépose en lui, qu'émergent les scènes, les voix, les genres ; que tombe ce qui deviendra secondaire au théâtre, bref, que le livre s'éloigne comme tel pour se faire matériau. Alors, première opération, couper, littéralement, au cutter, prélever, blocs ou bribes, sans hiérarchie, ne rien jeter encore, mais coller dans un grand carnet ce qu'on commence à réagencer, faisant des tas des petits copeaux de papier pour le moment laissés sur le côté. « On ne fait pas de théâtre avec des chapitres », dit simplement Lagarde, qui retrouve des unités plus longues, reprend des mouvements qui enjambent les découpes opérées par Cadiot pour le livre, qui choisit les ellipses qui l'intéressent... Le temps de la scène théâtrale ne peut pas être celui du livre, forcément, les logiques temporelles divergent, on ne découpe pas une seule et même action en plusieurs scènes de façon perceptible pour un spectateur comme on peut le faire lorsque les sauts de page donnent l'indication au lecteur. Ce qu'il reste d'une unité de temps au théâtre ?

C'est-à-dire que tout commence par un décalage dans le temps entre Lagarde et Cadiot. Plutôt qu'une prise de pouvoir, une bizarre alternance concertée.

Lorsque Cadiot a fini, commence Lagarde, avant que Cadiot ne puisse à nouveau intervenir, retours de l'auteur, puis le metteur en scène reprend la main. Etc. Les discussions précèdent et reviennent, mais tout ne se fait pas en même temps. Passations de pouvoir. Une précision : jamais Cadiot ne fait usage d'une prétendue autorité de l'auteur alors que se forge le spectacle : ce n'est pas son objet, mais bien celui de Lagarde. L'amitié ouvre le champ aux discussions, mais Cadiot déclare rester étranger au théâtre, à ce champ artistique, à ce savoir-faire spécifique aussi. C'est important.

**Olivier Cadiot** : Lagarde s'intéresse au texte, mais il n'est pas fétichiste, il se sert des livres comme d'un guide de sensations, d'une didascalie géante, protocole de mouvements, d'odeurs, d'impressions, de reconstitutions etc. Il fait son marché là-dedans, il reconstruit patiemment un sujet, comme une photo dans un bain de révélateur. Il dessine lui aussi son piège, son projecteur, sa lanterne magique, sa chambre noire.

Généralement, j'arrive chez lui, explosé de fatigue et d'angoisse par trois ans d'écriture. Puis ça s'inverse, au cours de la mise en scène, c'est lui qui peut s'épuiser, et je peux alors venir le soutenir : si bien qu'il n'y a pas de lieu suprême et unique où penser le théâtre, la poésie, la littérature, le jeu. Mais une suite de relations organisées. Nous sommes décalés.

Lorsque j'arrive, avec trois ans de travail sur un livre et aucune idée préconçue sur un spectacle, Ludovic intervient seul, pioche dedans, choisit, coupe, charcute ; entre boucherie en gros et épicerie fine – à moins qu'on dise plutôt, entre greffe et bouture.

Ce n'est pas moi qui fait l'adaptation du texte romanesque vers la pièce, je ne sais pas faire ça, je ne sais pas découper. Et c'est un non-savoir fructueux, qui me permet aussi d'écrire en échappant aux fausses contraintes que je pourrais me donner. Ce sont deux logiques créatrices différentes.

Et je reviens ensuite pour participer à l'ébauche, (pas pour surveiller le texte, je milite plutôt pour en enlever), moment passionnant pour moi, où on regarde les maquettes, plonge dans les consoles de son, et surtout je suis là pour les regarder travailler pas à pas.

C'est assez amusant, je m'épuise pour faire tenir le texte sur les pages, et Lagarde les déplie, déplace des blocs, et je ne peux pas lui en vouloir, et je sais que l'acteur ne va pas se nourrir du même matériau que le narrateur d'un livre. Et surtout, j'ai commencé mon

travail avec un cutter en main, pas un stylo...

Je ne lui demande pas de « faire entendre » mon texte.

**Ludovic Lagarde** : Parce qu'il n'est pas fait pour la scène, le texte de Cadiot a vraiment besoin d'un metteur en scène. Mais je ne suis pas à son service. Ce n'est pas une relation de pouvoir qui nous lie, mais un sentiment d'appartenir à une même cordée. On est asservi l'un à l'autre.

**Olivier Cadiot** : Comme des moteurs sont asservis. Un asservissement volontaire.

**Ludovic Lagarde** : Notre relation reste expérimentale. Une rivalité complémentaire. Avec Poitrenaux aussi. On prend chacun ce qui nous plaît chez Cadiot, moi des textes, lui des gestes, des cérémonies, des rites. D'ailleurs Cadiot ne s'avance jamais en disant : « Je t'écris une pièce. » Il écrit pour lui, et ensuite, je lui vole des bouts pour les monter et les mettre sur un plateau.

## *b) Un art du montage*

« Même s'il faut se méfier d'aller toujours prendre une image dans les autres genres d'art quand on ne sait pas trop comment dire pour soi » disait Cadiot, c'est alors sur le terme de montage au sens cinématographique qu'ils se mettent d'accord. Voilà la logique partagée, chacun son tour, chacun à son affaire. Cadiot écrivait ses « plans impossibles », Lagarde met en scène son « film intérieur », rêve d'abord une « scène mentale », retarde le moment où les contraintes du plateau reviennent ; elles reviendront de toute manière. Alors freiner et faire en sorte que tous ses collaborateurs (scénographe, dramaturge, créateur sons et images, chorégraphe, éclairagiste, costumière) prennent aussi le temps de rester sur une scène rêvée. Pas de solutions. Pas trop tôt. On ne peut aborder le passage du livre à la scène comme un problème à résoudre. Plutôt comme la possible émergence d'un hologramme. Donnons-lui forme, sa forme et sa vie propres. De quoi d'autre est-il question quand ils évoquent greffes et boutures ? Lagarde est clair, il ne saurait s'agir de se préoccuper d'une logique qui serait *a priori* celle du texte, ou du théâtre. Pas de (fausse) fidélité nécessaire. On écoute, on regarde. Alors qu'il n'y a matériellement encore ni à voir ni à regarder. Voilà comme Lagarde travaille avant que ne commencent les répétitions.

Une référence lors du travail sur le *Mage* : Walter Murch, monteur d'*Apocalypse now* de Coppola par exemple, mais aussi de *Conversations secrètes*, nous y reviendrons : il s'agit, dans ce film du même cinéaste, de trouver comment faire émerger une voix, une intention, d'un chaos sonore ; un fil à tirer comme on dit.

Ensuite revient très vite la préoccupation essentielle de Lagarde (qui avait été celle de Cadiot alors qu'il écrivait) : tout mettre en oeuvre pour éclairer ce chemin commun qui se dessine, tout mettre en place pour qu'un spectateur ne reste pas sur le bord de la route. Bêtement, rendre simple l'accès à une relative complexité.

**Olivier Cadiot** : La littérature est un art du montage bien sûr, mais il ne s'agit pas (plus) dans mon cas de collage spatial d'éléments disjoints sur un plan, ce n'est pas tellement une question graphique ou plastique, mais bien d'un montage au sens cinématographique. Le montage relève plutôt du temps et produit des effets sur la durée, l'accélération, la lenteur, la projection, la mémoire...

Puis, lorsque Lagarde s'empare du texte, c'est à son tour d'opérer une recomposition du livre à travers un nouveau protocole de sensations qui lui sont propres. Il s'agit d'usiner les différentes couches esthétiques, d'ergonomiser les références, pour produire autre chose, sans forme préétablie.

**Ludovic Lagarde** : Mon rôle, afin que la complexité soit entendue, consiste à simplifier le travail pour le rendre audible et visible.

**Olivier Cadiot** : Je ne suis pas d'accord, tu ne fais pas un travail de présentation simplifiée, tu empiles plutôt les couches. Ce n'est pas un monochrome mais un mixte de genres et de couleurs. Mais au final il faut que ça glisse ! d'où l'impression de fluidité.

**Ludovic Lagarde** : Je cherche toujours un effet d'écoute de l'oeuvre, je cherche à donner à voir sur scène la potentialité de réel contenue dans le texte.

**Olivier Cadiot** : C'est du fret, une opération de transport qui tiendrait aussi bien du voyage, du déplacement, que des sensations, des sentiments, du divertissement.

### c) *Ce qui s'incarne, c'est la phrase. Laurent Poitrenaux*

Commencent alors les répétitions, arrive Laurent Poitrenaux. Ce drôle d'alter ego, peut-être moins de Cadiot ou de Lagarde, ou même du couple Cadiot-Lagarde, qu'alter ego de Robinson, cette figure persistante et labile, mutante peut-être, qui traverse les livres de Cadiot. Au point que, lorsque le Festival d'Avignon propose à l'auteur de faire une lecture de ses textes à la Cour d'honneur du Palais des Papes, il choisit de donner pour titre à cette soirée-là : L'affaire Robinson.

Allers et venues entre le plateau et la table, réagencement des blocs et des détails, c'est à ce moment-là que se joue vraiment l'émergence d'une continuité dynamique.

Pas de personnage – un prête-corps, un porte-voix ? Poitrenaux travaille au micro HF, sonorisé, il trouve une liberté que les moyens du théâtre ne pourraient lui donner autrement, il parle de « gros-plan » (sonore), de caméra embarquée... le cinéma encore. Disons en tout cas que les arts, les genres se décroissent, ou à tout le moins que cette distinction reconduite n'est pas une préoccupation opératoire pour avancer dans la création du spectacle – disons que pour passer du livre à la scène, tous les moyens sont bons.

« J'ai le corps de mes idées », « Je suis dans une phrase qui bouge », comment décrire autrement le travail de Poitrenaux qu'avec les mots mêmes du texte ? En effet, lorsque Cadiot écrit *Un mage en été*, il nous invite, à la suite de Novarina, à lire ce monologue comme une lettre aux acteurs. Cet art poétique continué touche au coeur la pratique d'un auteur au travail, mais aussi d'un acteur au travail. Le temps réel toujours, déjà au centre du *Colonel des Zouaves*, se déploie à nouveau. Art performatif et performance d'acteur.

**Olivier Cadiot** : Les grands acteurs ont un... phrasé, ils donnent du sens jusqu'au bout des doigts. Poitrenaux joue comme une danseuse indienne : il mime la phrase, lui donne du sens, sans que cela soit réaliste. Il raconte des histoires, il trace en l'air des figures qui font des images immédiatement, et cela tient du miracle, car il fait avec son corps ce que j'essaie de faire dans mes livres. Ça parle ! Les choses les plus complexes se disent facilement, et s'éclairent. *Le mage* était destiné à cette parole précise qu'il porte, à ces gestes qu'il incarne. Il a désormais un rapport absolument direct avec nous.

**Ludovic Lagarde** : Poitrenaux permet de passer de l'implicite du livre à l'explicite de la scène. Il est affûté de partout.

**Olivier Cadiot** : Ces derniers temps j'ai vu Poitrenaux en Jean-Luc Lagarde, qu'il incarne dans le spectacle de François Berreur, *Ebauche d'un portrait*. Je l'ai vu en écrivain, avec sa machine à écrire ; c'est extrêmement troublant de le voir faire revivre un écrivain disparu. Je suis jaloux évidemment, j'ai envie de le désosser. Et maintenant il se transfère en Robinson, c'est-à-dire en une sorte de projection de moi, un sujet qui s'occupe de mon autobiographie à ma place. Il est tout seul en scène, au centre d'une île où on le bombarde de fantasmes. C'est comme si on avait créé un fantôme entre nous trois, qu'on vient tripoter et qui finit par tenir debout.

Poitrenaux me révèle des choses que je n'avais pas comprises en écrivant le texte.

**Ludovic Lagarde** : Ce qui est refoulé dans le roman, il faut le sortir sur le plateau. C'est un passage du tout seul, l'écriture, au tous ensemble, la scène.

**Olivier Cadiot** : Comme une opération de dévoilement, de mise en public. Parfois c'est violent. Mais le plus beau pour moi, c'est que vous réussissiez avec les moyens du théâtre à placer une *voix* au bon endroit. Une voix « guidée », qui trouve sa prosodie, sa poésie au final.



### III. L'AFFAIRE ROBINSON ?

**Olivier Cadiot** : C'est comme si j'écrivais une série. Chaque livre peut se lire seul, mais c'est à chaque fois, pour l'instant, la même histoire, qui se décale, un mini roman d'apprentissage, avec un personnage qui revient, qui finit par être transparent, qui est mon « sujet », un narrateur X...

#### 1. Cadiot, poésie ou roman : une mécanique lyrique

##### a) Une mécanique lyrique

Au début donc, Cadiot commence par écrire de la poésie. Du cut-up pourrait-on dire, puisque pour *'l'art poétique'*, il pioche dans des grammaires de langue française, cutter à la main, prélève et réagence. D'emblée, il s'agit pour lui de « produire du lyrisme par d'autres moyens », d'inventer une « mécanique lyrique », pour reprendre le titre que donnaient Cadiot et Alféri au premier numéro de la *Revue de Littérature Générale*, revue qu'ils avaient créée en 1995.

**Olivier Cadiot** : Un jour je suis tombé en arrêt sur une grammaire, sur des énoncés en boucle : *Pierre est malade, Pierre est fatigué, Pierre a mal à la tête*. Je me suis mis à lire comme un idiot ces exemples au pied de la lettre, lire là où il ne s'agit pas de lire d'habitude, et j'ai fait un livre entier avec ces exemples agencés, ces proverbes, ces concentrés d'humanité, cette langue morte faite de tant de langues vivantes, comme une compression... des trésors.

C'est fait pour être chantonné, des chansons anonymes...

Assimil Poésie. Ce qui est amusant c'est que je n'ai pas fait ça comme un geste surréaliste, ou du cut-up comme le préconisait Brion Gysin, il ne s'agissait pas de coller ou réunir de force ou par le hasard des bouts de choses, je me comportais plus comme un archéologue qui enlève le sable autour des ossements avec un petit pinceau, le plus délicatement possible.

**Ça m'a servi, comme une école, de commencer par ne pas s'occuper de soi, faire ses classes sur la langue commune**, et puis ensuite utiliser la même méthode avec des objets de plus en plus complexes...

*L'Art poétique'* correspond à une période de jeunesse où l'on éprouve parfois le besoin d'inverser son rapport à soi. Le passage par la grammaire et le *cut-up* (qui est presque un travail de plasticien) m'a permis de me distancier de mes affects et de mon intimité en découpant et agençant des morceaux de langue collective. L'enjeu était finalement de **produire du lyrisme par d'autres moyens**, de dépasser les oppositions traditionnelles entre forme et fond, émotion et concept... J'avais besoin de me recréer un territoire de poésie neuf.

Après ce premier livre, je me suis immédiatement trouvé dans une impasse : j'aurais pu avoir envie de devenir artiste conceptuel et agrandir des mots en très grand dans une galerie, par exemple, ou constituer des séries...

Mais toute cette énergie poétique, je l'ai finalement dédiée à la musique : j'ai écrit un opéra pour Pascal Dusapin (*Roméo & Juliette*, ndlr) et travaillé avec des musiciens (Rodolphe Burger et le groupe Kat Onoma, Georges Aperghis, Gilles Grand, Benoît Delbecq), car l'enjeu était d'abord de l'ordre de la matière langue dans sa musicalité. A partir de ce moment, je me suis coupé de la poésie pure pour m'ouvrir au roman avec *Futur ancien fugitif*, qui garde de la poésie son côté graphique d'agencement formel des mots sur la page : les poèmes étaient des blocs isolés graphiquement de la fiction.

C'est à ce moment-là que j'ai commencé à produire de la fiction. L'idée était de faire un

"roman par poèmes", comme on fait un "roman par lettres", chaque poème étant finalement un élément qui fait avancer la fiction, un peu comme on traverse un cours d'eau en équilibre sur des pierres. Et, du même coup, j'ai eu alors envie d'explorer davantage la forme roman. Toute cette première période d'écriture, au fond, m'a permis de malmener les genres sans me cloisonner, **une manière de tout vouloir, de ne pas choisir entre le formel et le sensuel, le fictif et le poétique...**

Dans *Futur ancien fugitif*, la notion de la poésie a explosé en vol pour ressurgir dans le temps réel du livre. **Le livre doit être une expérience poétique.** C'était tout le projet des romantiques allemands, à savoir faire du roman l'aimant de toutes les fibres du poème, comme une sorte de générateur poétique.

Au début, je me suis donc tourné vers une forme romanesque dans laquelle la poésie se trouvait pour ainsi dire enchâssée, comme si le poétique était une sorte de trésor à cacher dans une fiction. Plus tard, dans *Fairy queen* par exemple, les poèmes se sont mis à exister sous forme d'anamorphoses, à la manière de fantômes. Et dans *Le Colonel des Zouaves*, l'histoire du domestique idéal est scandée par des courses à pied qui sont des mini performances en forme de poèmes et qui auraient pu être publiées à part, comme des odes à la course à pied.

Pour l'anecdote, voici le point de vue de Lagarde et Poitrenaux sur ces fameuses courses qui scandaient le *Colonel*. Lors des premières séances de travail, les premiers essais sur le plateau, alors que le texte n'était pas encore publié, pas tout à fait achevé, il est très vite apparu que ces séquences constituaient un matériau proprement théâtral, offraient prises et ressources pour le travail scénique – elles allaient notamment devenir la base du travail avec Odile Duboc... Et c'est donc depuis le théâtre que se sont réinjectées et démultipliées ces séquences de course poétique.

Chez Cadiot, le « passage à la fiction », au roman ou au théâtre, n'a donc jamais été une façon de tordre le cou à la poésie, dépassée, laissée sur le chemin comme une forme périmée. Non : lorsqu'il décrit l'expérience de lecteur, de spectateur, qu'il vise à produire, il parle toujours en termes de poésie. Mais ce n'est pas simplement un genre, ça contamine tous les genres. Une forme d'émotion, presque.

**Olivier Cadiot** : On se moque souvent du ton d'Apollinaire lisant *Sous le pont Mirabeau* dans un célèbre enregistrement. On entend sa diction, bizarrement théâtrale pour un poète si moderne, « souuuuus le pont Mirâbeau coule la seiinne / Et nôs amouuuurs... », mais il y a peut-être un secret, il « chante » ce poème comme une ritournelle, un tube. J'ai beau me battre contre la grandiloquence, militer pour les micros pour éviter l'emphase, il y a quelque chose à méditer avec ça. C'est peut-être parce que c'est de l'émotion qui surgit « après », et pas « avant », une brusque sentimentalité surprise.

Il se trouve aussi que récemment j'ai été bouleversé, en perdant des êtres chers, de me rendre compte qu'à l'article de la mort les gens les plus éloignés apparemment du « littéraire », de la culture, se mettaient à... psalmodier leurs vies. Trouvaient une forme de déploration merveilleuse, comme si on entendait brusquement Bossuet ou Verlaine dans la bouche de chacun. Comme si la littérature appartenait à tout le monde, par-delà les milieux sociaux, au moment où elle est testamentale... Espérons que ça peut avoir lieu en dehors des drames... en tout cas, ça raffine l'opposition moderne/classique.

Réchauffer les formes les plus abstraites et conceptuelles en les poussant à bout. Il ne s'agit pas de revenir à un lyrisme, mais plutôt d'aller le chercher... avec les dents (c'est ce qu'on dit de la croissance aujourd'hui !)

## b) La polyphonie du « réel »: ça parle

Pourtant, pas de retour en arrière : Cadiot n'abandonnera pas cette voie qu'il creuse maintenant avec ses romans... et leur passage à la scène. Et pour cause : c'est comme si ce qu'il cherchait là, c'était la polyphonie propre au réel, la mise à bas de la voix unique. Sortir de l'autorité. Un genre moins pur peut-être, mineur en ce sens, poreux, mais c'est ce disparate-là qui permet de tenter d'autres expériences, d'abriter des sensations nouvelles : reconstitutions et créations.

**Olivier Cadiot** : J'aurais envie de travailler intensément pour faire entendre l'intelligence, la sophistication spéciale de chacun, la particularité logique et rythmique. Particulièrement des gens qui ont l'air privés de parole. C'est compliqué. C'est pour ça que j'ai abandonné la poésie, parce que je n'y ai pas trouvé, comme dans le roman, le moyen de **faire entendre des voix multiples**, de plonger dans des logiques sociales, de m'y « engager » techniquement.

Si je dis que je me « documente », que je vais chercher dans la « réalité » des choses que je ramène dans ma tour d'ivoire, c'est faux, parce que **la réalité j'y suis jusqu'au cou**, il s'agit plutôt de garder très peu de choses... pour les intensifier peut-être... je suis envahi, il faut que je pose des filtres, comme dans ce film de Coppola, *Conversation secrète*, où le héros-espion arrive à écarter des bruits et des voix dans des enregistrements, à couper dans la masse du son, comme on couperait dans la vie.

Et ce serait faux aussi de dire le contraire, que je me retire, que je reconstruis tout à distance, comme un... mage. Il n'y a plus de tour d'ivoire disponible.

Donc on ne peut dire les choses qu'en les faisant tourner. On pourrait dire que **la littérature c'est l'art de faire tourner les choses**, et d'essayer à un moment d'arrêter la machine, comme la roue de la Fortune, et dire : C'est ça ! Exactement là ! Et recommencer. Au fond, c'est proposer un *réglage*. Un réglage qui va nous renseigner sur un point précis, un point d'histoire, comment une personne X va réagir au moment T.

La vérité, c'est intéressant de vouloir la dire, et l'écriture est juste le mouvement de ce bon vouloir. Et tout est bon pour serrer la chose. Comme on attrape un gars au fond d'une ruelle. Ça raconte juste ça au fond les livres, la volonté d'un narrateur de se faire comprendre à tout prix. Ce n'est pas tant la compréhension qui compte, c'est plutôt le « à tout prix ». Donc quand je corrige des textes, ce n'est jamais en fonction de la beauté du style, de critères rythmiques : je continue à récrire, à relire, parce que ce n'est jamais assez clair. Je travaille pour que cela tienne debout : mais « cela », quoi ? Une chose qui tient en l'air toute seule, une sensation en volume... un hologramme solide ?

## c) La surprise de la reconnaissance : « l'inconnu-très-connu »

Alors quoi ? Travailler sur un monde commun, des voix entendues, relevé d'un temps en possible disparition, ou au contraire qui commence tout juste à apparaître ? On pense évidemment au travail de Gertrude Stein, où « ça parle », que Cadiot a traduit pour Lagarde à deux reprises (*Yes is for a very young man*, & *Faustus lights the lights*). Ecrire pour restituer ? Sans doute pas exactement. En fait, Cadiot parle souvent du plaisir énorme que crée la surprise éprouvée à la découverte d'un texte. Mais c'est une surprise d'un genre spécifique, la surprise éprouvée non pas devant de l'inconnu, mais la surprise bizarre de comprendre d'un coup quelque chose d'extrêmement familier... qu'on n'avait jamais vu/entendu comme ça. La surprise de la reconnaissance. Des effets de connu comme on en a dans les rêves aussi...

**Olivier Cadiot** : L'idée, c'est de refermer un livre ou de sortir d'un spectacle en se disant « Mais c'est ça ! » Mais c'est quoi au juste, « ça » ? Ce n'est pas mystique, c'est très

concret : on se dit « c'est ça », comme si on comprenait soudain quelque chose, que cela nous parlait une langue inconnue, mais juste... **reconnue, inconnue-très-connue**.

## 2. La figure de Robinson

Robinson, c'est le nom que porte(nt) le(s) héros de tous les livres de Cadiot depuis qu'il a commencé à « sortir » de la poésie - comme s'il n'écrivait qu'un seul livre, qu'il le poursuive ou le réécrite sans cesse. Mais d'un livre à l'autre, ses Robinson ne sont plus les mêmes. En effet, « Robinson » c'est *le* héros, et à ce titre, la figure qui permet à Cadiot d'éviter de se poser la question du narrateur dit-il, au sens où Robinson est le narrateur théorique par excellence. Ce qui veut dire que pratiquement, il peut être « colonisé » à loisir, « virussé » (comme on le dit aussi d'un ordinateur par exemple) : un héros « sous expérience ».

Et prêt, au moment où débute l'écriture du *Mage*, à recevoir « une dose supplémentaire d'intimité. »

### a) *Le plus petit mythe commun, impersonnel, jusqu'à la coque vide*

De livre en livre, Robinson mute, change de vies : il est devenu comme une coquille vide susceptible d'abriter toutes les aventures. Et de fait, c'est « le plus petit mythe partageable », le contraire du « mythe » supérieur, tout enfant construisant une cabane dans le jardin... Du coup, c'est un « ectoplasme accueillant », on ne trahit rien. Le personnage vient d'ailleurs, dont acte. Ça ne dit rien de la suite. Il semble entièrement à déterminer.

**Olivier Cadiot** : En bon fils de Godard, de Deleuze, j'avais tout fait pour éviter l'identification, la projection, j'avais choisi soigneusement **le mythe le plus impersonnel**, même pas un demi-dieu, un gars ordinaire qui parle presque tout seul sur une île, perdu dans son théâtre de la mémoire, dans son usine. Il trouve des caisses au bord de la plage et, avec des clous et des planches, construit une cathédrale alors qu'il pourrait être en vacances pour l'éternité. Cette volonté de trop bien faire... d'en faire trop... un banquier protestant dirait Deleuze...

En l'occurrence, dans la série, ce Robinson sort d'abord du *Colonel des Zouaves*, le précédent monologue de Cadiot où se déployait la folie d'un Robinson devenu Vendredi, work-addict sans limites, majordome se fantasmant espion, au service de « Monsieur », qui reçoit en sa demeure et fait les honneurs du parc.

Dans *Le Colonel des Zouaves*, 1997, Cadiot nous faisait entrer dans la folie extraordinairement maîtrisée d'un majordome, un *butler*, qui, pour accomplir son service et/ou parce qu'il accomplit ce service, s'appuie sur une construction psychique insensée. Chacune des scènes de sa vie quotidienne (repas, formation des domestiques dont il a la charge, ménage, etc.) était pour ce personnage-narrateur l'occasion de perfectionner son ingénieux et menaçant système délirant, notamment fondé sur l'imaginaire du roman d'espionnage, et sur l'organisation méthodique de sa survie dans un monde hostile.

Le personnage de Robinson était le « porte-voix de plein de langues ». Il était à ce point rempli du langage des autres qu'il « pensait en italique ce que venaient de dire les autres ». Manière de dire que Robinson contenait en lui « tous les discours du monde qui ne lui appartenaient pas ».

Mais justement, il faut s'en sortir. Et Cadiot explique que dans *Un mage en été*, son Robinson commence doté de pouvoirs de représentation sans pareil : le narrateur crée ce qu'il voit, plante les décors qui deviennent des scènes vécues, s'introduit dans ces nouveaux paysages, y rejoint réellement les personnages évoqués... nous sommes dans la « foulée » du *Colonel* : rien ne lui est

impossible. Sauf que précisément, à en croire Cadiot, ce nouveau Robinson ferait son « auto-critique », une auto-critique de personnage. Et passe à autre chose. Prêt à être colonisé. À être envoyé en milieu hostile.

### *b) roman de formation et torture-test*

**Olivier Cadiot** : J'ai été capturé par Robinson ?

Robinson c'est le cobaye absolu, l'être humain exemplaire. Dans *Fairy queen*, je réglais ses comptes à Robinson : la fée se moque de lui, de son côté accumulateur, de ses petits machins solitaires... Mais je finis quand même par le trouver extrêmement sympathique parce qu'il lui est arrivé tellement de choses, il endosse tellement de rôles qu'il me sert à rentrer dans les situations. C'est **mon cheval de Troie**. Je peux le déguiser en fille, le faire entrer dans un château anglais, une île déserte, dans le cerveau d'un lapin ou chez Gertrude Stein, il devient conseiller en image dans une cour en exil... C'est un bélier cobaye, plasticien avec de grandes oreilles, des bottes de sept lieues, des capacités sensorielles idéales... Et il ne meurt jamais.

Avec lui je peux réaliser mes petites vies mode d'emploi, des petits Bildungsromane, des **romans de... formation**. C'est un projet classique au fond.

C'est un personnage récurrent mais qui a la particularité de repartir de zéro à chaque fois.

La spécificité revendiquée des romans de formation de Cadiot, c'est qu'ils sont conçus, pour le citer, comme des « torture-tests » : on prend une voiture, une machine à laver, on claque la porte un million de fois et on voit ce qui se passe. Et c'est là que Cadiot invoque à nouveau la nécessité du théâtre : en lecture, seul, on peut adoucir la pire violence, prendre une voix douce, jouer d'effets de surface ou de matière, prendre de (la) vitesse, mais au théâtre, pas d'échappatoire : exposition maximale et sans trêve, on n'a pas le choix, il faut mettre en scène la violence des situations, des régimes de parole. Théâtre de la cruauté ?

Ce qui intéresse Cadiot dans ces dispositifs de roman de formation-torture test, ce n'est pas seulement une expérience de physique, c'est avant tout de voir comment son personnage, Robinson donc, tient le coup et résiste dans des régimes de parole agressifs et contradictoires. La violence est loin d'être seulement celle des situations.

### *c) « Autobiographie de tout le monde » ou « autobiographie à l'envers » ?*

Roman de formation ou autobiographie de tout le monde, il s'agit somme toute, en fin de parcours, d'écrire de petits traités de savoir-vivre. Ou comment s'en sortir dans tout un réseau, tout un écheveau de contraintes à quoi personne ne saurait échapper.

Mais dans *Un mage en été*, c'est la première fois que Cadiot aborde directement la question de l'autobiographie – et pas juste celle de tout le monde, pas seulement comme traité de savoir-vivre en miniature ou roman de formation fictive. Non : la question de l'autobiographie pour de vrai, sans même se plier vraiment à la logique de l'autofiction qui règne en France depuis quelques années.

**Olivier Cadiot** : Robinson, c'est « l'**autobiographie de tout le monde** », c'est un petit dieu de la vie quotidienne... Je le garde un peu trop longtemps, parce qu'il est vraiment devenu mon sujet... Mais ce n'est pas seulement le workoolique qui m'intéresse, le domestique zélé, le conseiller du prince, l'ingénieur, c'est surtout l'utopiste à la manque, le velléitaire, l'artiste involontaire... le metteur en scène en chambre qui change de projet tous les jours... l'Écrivain. Allez, tout ça est aussi autobiographique !

Dans *Un mage en été*, j'essaie de trouver des solutions... de piéger le narrateur... je

**l'invite chez moi... pour qu'il fasse mon autobiographie...** comme ça je peux l'éliminer...

Pourtant, Cadiot infléchit aussitôt la formulation et précise : **une autobiographie à l'envers**. Certes, mais qu'est-ce-à dire ? Eh bien non seulement qu'elle est prise en charge par son éternel Robinson, son personnage donc, artifice de fiction, autobiographie en creux, mais de surcroît, qu'au moment où ce dernier s'approche de la lignée véritable de Cadiot, l'homme, il s'avère que ce n'est pas tout à fait pour faire justice à l'émergence d'un écrivain dans une ascendance méconnue. Cadiot découvre très vite un personnage célèbre parmi les siens, Eliphas Lévi, son arrière grand-oncle fondateur de l'occultisme, mage illustre... dont il serait légitime de faire la biographie.

Et une fois l'accent déplacé une première fois, puisqu'il n'est plus au centre de sa propre autobiographie, Cadiot insiste sur un deuxième glissement : au lieu de se consacrer à la part belle de ses aïeux, c'est la part maléfique qu'il choisit de tisser, et apparaît alors le descendant auto-proclamé, Alistair Crowley, diable et nazisme. Reste à fuir sa propre autobiographie.

D'où un mouvement de dénégation qui emporte finalement cette autobiographie annoncée, recherches généalogiques et biographiques à l'appui : au fond, il s'agit là essentiellement pour Cadiot de se déclarer hors-lignée, de s'excepter de ce régime d'engendrement. Un Robinson coupé des siens.

### **3. Métamorphoses d'un autoportrait de l'artiste au travail, de la « lettre aux acteurs » à un nouvel « art poétique »**

Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit bien, au coeur du *Mage*, d'un autoportrait, et plus précisément, de l'autoportrait, en temps réel - l'écriture de Cadiot tient au présent -, d'un artiste au travail. Origine et horizon : la possible plongée dans l'écriture ; et par l'écriture, dans un monde à *n* dimensions, en mouvement, « je me spirale »...

C'est Lagarde qui évoquait ce texte comme une suite de dispositifs plastiques et techniques, d'expériences menées qui permettent finalement au mage d'écrire. Autoportrait d'un artiste au travail donc, mais quel artiste ? Une fois de plus, cette quête de l'écrivain passe par la reformulation du coeur du travail de l'acteur, et lorsque finalement, le projet se dit, il peut étonnamment être repris en charge par les deux bouts, écrire et dire, jouer : « **parler en langue, chanter en parole / [être] dans une phrase qui bouge.** »

Au théâtre, alors, la question s'incarne : « Vous ne pouvez pas imaginer ce que peut un corps », pour reprendre les derniers mots du texte.

#### **a) une « lettre aux acteurs » aux accents nietzschéens : « un bon corps météorologique »**

« Un bon corps météorologique. (...)

Je suis bien installé, l'air est vif, la nourriture légère et digeste.

J'ai le corps de mes idées.

Je les mime, je les anime, je les envisage, je les joue, je les désincarne, je les interprète, je les figure, je les illustre.

Je vais jouer première manière.

Direct dans le paysage. »

**Olivier Cadiot**, *Un mage en été*

La première tentative d'écriture d'un poème est inscrite dans le texte, poème dont ce Robinson-mage serait l'auteur, à la suite d'une séquence où notre héros, en mal d'asendants géniaux, se place sous la tutelle explicite de Nietzsche, et plus précisément, du Nietzsche de *Ecce homo*. C'est-à-dire qu'il invoque le philosophe au moment où, arrivé « au milieu de sa vie », celui-ci déclare « j'ai regardé en

avant, j'ai regardé en arrière (...) Et voilà pourquoi je me raconte à moi-même ma vie. (...) Il me paraît indispensable de dire *qui je suis* » Et c'est à partir de cet écrit autobiographique, et notamment des pages consacrées à son bon régime alimentaire !, je suis ce que je mange, que se déploie ce qu'on appelle la « lettre aux acteurs » de Cadiot, programmatique.

Ainsi derrière Nietzsche, et son « comment on devient ce qu'on est », (veillons à notre alimentation, au climat, au lieu, aux formes de délasserement choisi...) se niche Novarina. Conjugaison de deux paradigmes où le corps est premier. Chez Novarina, l'accent est mis sur le souffle. Pas question directement du « corps de ses idées » ; c'est là que Cadiot intervient et creuse la proposition de Novarina d'autres modèles.

**Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, extraits :**

« J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques.

Les points, dans les vieux manuscrits arabes, sont marquée par des soleils respiratoires...  
Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.

(...)

Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention. Mettre son corps au travail. Et d'abord, matérialistement, renifler, mâcher, respirer le texte. C'est en partant des lettres, en butant sur les consonnes, en soufflant les voyelles, en mâchant, en mâchant ça fort, qu'on trouve comment ça se respire et comment c'est rythmé. Semble même que c'est en se dépensant violemment dans le texte, en y perdant souffle, qu'on trouve son rythme et sa respiration. Lecture profonde, toujours plus basse, plus proche du fond. Tuer, exténuer son corps premier pour trouver l'autre corps, autre respiration, autre économie - qui doit jouer. Le texte pour l'acteur une nourriture, un corps. Chercher la musculature de c'vieux cadavre imprimé, ses mouvements possibles, par où il veut bouger : le voir p'tit à p'tit s'ranimer quand on lui souffle dedans, refaire l'acte de faire le texte, le ré-écrire avec son corps. »

***b) le corps utopique de Foucault : l'ici et maintenant***

Mais en réalité, il y a un texte qui travaille cette « lettre aux acteurs » sans jamais être directement cité, un texte recouvert que Cadiot évoque souvent comme l'un des points d'origine qui a donné forme au *Mage* : c'est une conférence de Michel Foucault datant de 1976, *Le corps utopique*. Cette conférence est construite comme un renversement de l'hypothèse initiale, à savoir que l'utopie, ce serait le contraire du corps, que ce serait même la seule façon d'échapper à cette tutelle qui nous assigne à un « ici et maintenant » sans ailleurs. Alors que le texte avance, Foucault revient sur cette proposition selon laquelle toutes les utopies se seraient construites pour fuir le corps, et même, il la retourne : le corps devient alors le modèle de toute utopie ; pour être une utopie, il suffit que j'aie un corps, cette utopie par excellence, « toujours ailleurs », visible et invisible, avec ses ressources propres de fantastique.

**Michel Foucault, *Le corps utopique*, extraits :**

« Ce lieu que Proust, doucement, anxieusement, vient occuper de nouveau à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. Non pas que je sois par lui cloué sur place - puisque après tout je peux non seulement bouger et remuer, mais je peux le « bouger », le remuer, le changer de place -, seulement voilà : je ne peux pas me déplacer sans lui ; je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs. Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir, le matin, sous mes couvertures, me faire aussi petit que je pourrais, je peux bien me laisser fondre au

soleil sur la plage, il sera toujours là où je suis. Il est ici irréparablement, jamais ailleurs. Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps. Mon corps, *topie* impitoyable.

(...) Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné. Je pense, après tout, que c'est contre lui et pour l'effacer qu'on a fait naître toutes ces utopies. Le prestige de l'utopie, la beauté, l'émerveillement de l'utopie, à quoi sont-ils dus ? L'utopie, c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurai un corps *sans corps*, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré ; et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéradicable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel.

(...)

Corps incompréhensible, corps pénétrable, et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique.

[On peut d'ailleurs entendre ici résonner les échos du texte de Cadiot, lorsque Robinson cherche un pseudonyme pour écrire : « Et puis un pseudo c'est chic. Je prends le premier qui me vient à l'esprit en assemblant des syllabes : ZakPierjikolm, un nom impossible, au hasard. Ça sonne bien. Gravé sur un bristol on a l'impression que c'est une vraie personne. Opaque, différente, imperméable. »]

(...)

Est-ce que vraiment j'ai besoin des génies et des fées, et de la mort et de l'âme, pour être à la fois indissociablement visible et invisible ? Et puis, ce corps, il est léger, il est transparent, il est impondérable ; rien n'est moins chose que lui : il court, il agit, il vit, il désire, il se laisse traverser sans résistances par toutes mes intentions. Hé oui ! Mais jusqu'au jour où j'ai mal, où se creuse la caverne de mon ventre, où se bloquent, où s'engorgent, où se bourrent d'étope ma poitrine et ma gorge. Jusqu'au jour où s'étoile au fond de ma bouche le mal aux dents. Alors, alors là, je cesse d'être léger, impondérable, etc. ; je deviens chose, architecture fantastique et ruinée. Non, vraiment, il n'est pas besoin de magie ni de féerie, il n'est pas besoin d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose : pour que je sois utopie, il suffit que je sois un *corps*.

Toutes ces utopies par lesquelles j'esquivais mon corps, elles avaient tout simplement leur modèle et leur point premier d'application, elles avaient leur lieu d'origine dans mon corps lui-même. J'avais bien tort, tout à l'heure, de dire que les utopies étaient tournées contre le corps et destinées à l'effacer : elles sont nées du corps lui-même et se sont peut-être ensuite retournées contre lui.

(...)

Mon corps, en fait, il est *toujours* ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui - et par rapport à lui comme par rapport à un souverain - qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques.

(...)



Peut-être faudrait-il dire aussi que faire l'amour, c'est sentir son corps se refermer sur soi, c'est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité, entre les mains de l'autre. Sous les doigts de l'autre qui vous parcourent, toutes les parts invisibles de votre corps se mettent à exister, contre les lèvres de l'autre les vôtres deviennent sensibles, devant *ses* yeux mi-clos votre visage acquiert une certitude, il y a un regard enfin pour voir vos paupières fermées. L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle. C'est pourquoi il est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort ; et si malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour le corps est *ici*. »

On peut noter, du point de vue de l'anecdote, qu'à la fin du *Mage*, Robinson retrouve la femme du début, l'aimée, et que c'est ensemble qu'ils replongent dans la rivière, heureux... Mais si l'on s'arrête une seconde sur ce qui, avec le corps, est au centre du texte de Foucault, à savoir « l'ici et maintenant », il est peut-être moins anecdotique que Cadiot, alors qu'il écrit un monologue non pas de théâtre, mais bien *pour* le théâtre (Avignon lui a passé commande alors qu'il était loin d'avoir terminé son livre, et l'écriture en a été consciemment infléchie, puisque la décision de revenir au monologue a été prise à ce moment-là), choisisse cette conférence de Foucault.

En effet, sa première pièce, *Frères et soeurs*, se terminait sur ces mots : « Pourcentage de présent égale cent. » Et l'on sait que le temps réel est au coeur de son écriture. Au point que Poitrenaux, depuis *Le Colonel des Zouaves*, raconte commencer toutes les représentations, de quelque pièce que ce soit, en se remémorant cette phrase de Cadiot. L'ici est maintenant, ce lieu que l'on souhaiterait réellement commun au théâtre, l'ici et maintenant de la scène, extension du modèle utopique ?

« Remettez les vivants et les morts ensemble à la bonne vitesse », répond Poitrenaux, lorsqu'on lui demande quel est le coeur du *Mage*, ajoutant que c'est aussi très précisément le centre et l'enjeu de son travail d'acteur...

### c) *Ecrire : un nouveau sport affectif*

Mais pour revenir à la formulation la plus directe des enjeux de cet autoportrait d'un artiste au travail, revenons à ce qui annonce le dernier mouvement du livre et la possibilité de rejoindre rivière et baigneuse. Revenons à ce qui ouvre la possibilité du poème. Revenons à la guérison, le temps où les faux modèles sont congédiés, où c'est une sorte de magie blanche qui émerge, de magie douce : « un mage sans magie, ça existe ? »

Retour à une forme d'art poétique. Après deux tentatives sans suite, deux poèmes échoués, (pour aller vite, première tentative : cut up fait à partir de tout document disponible, étant entendu que tout est document ; puis, deuxième tentative : cut-up à base de matériaux généalogiques et biographiques), Robinson finit par accéder au mouvement de l'écriture, ce nouveau sport affectif, ce travail émotionnel, cette discipline quotidienne. Pour ce faire, il a assisté un patient non croyant, disponible, lors de ses derniers moments, il a veillé la « suffisamment ressemblante mère », et l'a vu, l'a entendu, avant de mourir, psalmodier sa vie comme jamais auparavant, lui donner forme, faire son premier poème.

Et c'est seulement à partir de cette expérience d'une langue commune, d'une littérature en partage, que Robinson pourra à son tour trouver la voix qu'il cherchait.

« Athlétisme affectif.  
En voilà un programme.  
C'est mon nouveau sport.  
(...)  
Entre et sors dans tes souvenirs  
(...)  
On échange nos mémoires.

(...)

Trouve ta stabilité dans l'écheveau des détails qui t'assaillent

(...)

Passes d'un souvenir à l'autre

(...)

Je me fais un intervalle entre la vie et la mort.

(...)

Quels imbéciles qui n'écrivent pas sur de beaux paysages, en fait elle entendait par « ces beaux paysages », ceux qu'elle voyait quand elle fermait les yeux.

(...)

Il y a un secret. Mais j'y pense. C'est comme des gens qui se mettent subitement à crier en araméen ou en étrusque au beau milieu d'une foule. Sans jamais l'avoir appris.

**Parler en langue.**

**Chanter en parole.**

Ça arrive. Souvent c'est à l'article de la mort. Mais on peut essayer tous les jours.

(...)

Ça y est, j'ai compris.

Je suis dans une phrase qui bouge.

Les transitions sont dures, mais l'ensemble est tendre.

Une chanson d'amour faite de cassures.

Remplacer les chevilles émotives par des articulations pop.

(...)

On racontera tout dans le bon sens.

Voltige dans l'air.

Je me compose, je me décompose.

Comme ça.

Je t'écrirai de beaux paysages. »

**Olivier Cadiot, *Un mage en été***

### III. UN MAGE EN ETE, QUEL SPECTACLE ?

#### 1. Le texte

##### a) Synopsis de la pièce

« Allez fermons les yeux », le voyage commence ainsi, aux côtés du personnage récurrent d'Olivier Cadiot, Robinson. Cette fois-ci, il n'est plus un obsessionnel de la vitesse et du travail comme l'était le héros du *Colonel des Zouaves*. Au contraire, ce livre est peut-être l'histoire d'un homme qui cherche une forme de détente, d'allègement. Nous entrons dans l'atelier d'un artiste au travail. « Voyant » lorsque débute le texte, au sens presque rimbaldien, maître des images ou possédé par ses visions, ce Robinson révoque ensuite le modèle initial. Un fil et plusieurs tentatives : écrire, trouver une langue.

Au début, Robinson se présente donc à nous doté de maints pouvoirs. Le premier : il peut se balader dans les images. Une photo vue dans le journal ? Il ferme les yeux et rejoint cette femme photographiée dans une rivière. Elle a l'air bien, plantée comme ça au milieu de l'eau, alors, il prend son empreinte, il fait comme elle, et nous emmène avec lui dans l'image.

En fait, Robinson est un mage, il peut se déplacer dans les êtres, dans les choses, il prend la forme de ce qu'il veut, nous fait voyager à travers les époques. Un terrain de foot abandonné ? Il y perçoit les anciennes fondations d'un site thermal, et nous entraîne illico chez les Romains. Voyage dans le temps en accéléré, grâce à ses visions. Un mage a le don du transport, mais aussi la possibilité de faire tous les personnages, c'est même sa spécialité. Nietzsche, par exemple ? Il devient le philosophe, prend sa voix, ses expressions – avoir le corps de ses idées, c'est un enjeu -, et s'imagine même être lui jouant au golf. « Deviens ce que tu es. »

Le monde entier est à sa disposition, archives disponibles. Mais alors que, fort de son génial ascendant, Robinson se livre à sa première tentative d'écriture en temps réel, il se voit absolument submergé par tout ce qui (lui) arrive sans même qu'il convoque rien. Echec. Fin du premier mouvement. Première remise en question d'un paradigme qui s'avère contre-productif : mage, pourquoi j'ai dit ça ?

Aussi, après une série de visions et de réincarnations se met-il en quête de découvrir ses origines. Pourquoi je serais mage ? Ça doit bien venir de quelque part ? Une première recherche généalogique à l'intérieur de son cerveau moteur de recherche lui fait découvrir parmi ses ancêtres un mage véritable : Eliphas Levi. Révolutionnaire de 48, il lance l'occultisme et prétend être la réincarnation de Rabelais. Son descendant, Alistair Crowley, invente la figure diabolique de la bête 666. Formation des SS à l'occultisme, magie noire, soirée de torture, Robinson prend peur et arrête les recherches.

Si c'est ça, je ne suis pas mage. Il nie tout en bloc mais ses dons le rattrapent, et comme si son cerveau continuait l'introspection tout seul, le rapprochant de sa propre biographie, il se voit transporté d'un coup de fil dans l'appartement de son enfance. Revoit des scènes de jeunesse, entend son père rentrer du cercle, racontant des anecdotes de Morand sur Proust. Les souvenirs des êtres chers lui reviennent, et il tente de se mettre à la poésie. Tentative de poème en cut up, avec des bribes de récits, mais ça ne marche pas encore.

Et si on changeait de vie ? Un ex-mage devient médecin des âmes ? Une autre façon de plonger dans un flux commun. Fin des recherches autobiographiques, sortir de soi plutôt, et Robinson se met en quête d'un pseudonyme. Pour se protéger, pour ne pas tomber dans l'autobiographie tout nu. « Zak Pierjikolm », un nom pris au hasard. Zak c'est bien, ça change. Avec ce nouveau nom, notre ex-mage peut continuer l'aventure poétique entamée, imaginant un personnage, « la suffisamment ressemblante mère », qui en replongeant dans ses souvenirs à la fin de sa vie, parvient à faire son premier poème. « Je comprends ce que tu fais, mon cher. » Elle passe d'un souvenir à l'autre, trouve

la stabilité dans la multitude des détails, compose une plainte - mais heureuse.

Pour Robinson, la solution c'est ça. Il est guéri : « ça ondule, doucement, comme ça, un enroulement de comparaisons douces, les chants les plus connus mélangés aux sentiments uniques. »

Il danse, il chante, et se replonge dans la photo du début. Retour ultime à la rivière. Un mage plonge dans l'eau, il nage, il est heureux.

Fin du voyage.

### **b) *Le retour au monologue***

« Depuis *Le Colonel des Zouaves*, créé en 1997, j'ai travaillé avec Ludovic Lagarde à de nombreux projets, mais cette pièce reste pour nous centrale, comme une source d'inspiration et d'énergie. Cette expérience minimale, un livre-monologue, un solo d'acteur, une zone de jeu circonscrite, un espace sonore bâti sur une voix *in situ*, a produit des effets inverses : le monologue était polyphonique, le corps compressé devenait épique. Le travail si serré du metteur en scène, de l'éclairagiste, du musicien, du chorégraphe et de l'acteur a permis de faire entendre un débit littéraire inhabituel et de marier écrit et performance. Il faut faire tourner le livre de force vers la scène. C'est un travail d'équipe, nous voulions retravailler dans cette concentration. *Un mage en été* se propose de reprendre ce format particulier du monologue.

Ici notre héros, le Robinson qui traverse tous mes livres, ne bouge pas. Il ferme ses portes et s'enferme dans un espace à la fois ancien et moderne, studio-bureau-cuisine-atelier. Il ne construit plus de cabanes dans les arbres, son île est intérieure, il devient l'archéologue de sa vie intérieure. Ce mage fait grève, fin des visions, et se lance dans des recherches généalogiques. « Mage ? Pourquoi j'ai dit ça ? Je ne suis pas mage du tout. Je suis travailleur. »

Si le moteur du *Colonel des Zouaves* était la folie du travail, ce nouveau Robinson essaie de se défaire de sa maladie du trop bien faire et de sa compulsions digressive. Recherche d'allègement. Et paradoxalement cette détente, il va la trouver en se plongeant avec tendresse dans la technologie, sa boule de cristal ressemble à la toile d'aujourd'hui et aux tissus d'avant. Il est une mémoire technique. Bois et cuivre, mais armé de titane, molettes et commandes vocales. Un milliard de pixels. On garde tout en mémoire. Le point absolu partout. Du super numérique. Zéro perte. On a tout. Pas de nostalgie. On progresse sans perdre rien. Couleurs écrasées dans un mortier, odeur du projecteur, poussière dans les rayons, odeur d'écran perlé + réalité augmentée, on garde tout. L'effet perdu aussi.

Remettez les morts et les vivants ensemble à la bonne vitesse. »

**Olivier Cadiot**

### **c) *Un regard sur Un mage en été : Antoine de Baecque***

« Ce texte est une boucle. Il suscite des souvenirs et s'impose comme un retour aux origines. Celles d'un trio qui se forme à la fin des années 90. L'écrivain Olivier Cadiot, le metteur en scène Ludovic Lagarde et l'acteur Laurent Poitrenaux inventent alors *Le Colonel des Zouaves*. Un incroyable objet scénique où la voix, les mots, les gestes et les postures d'un seul homme immobile valent mieux que mille personnages différents et toutes les courses folles à travers le monde. Avec *Un mage en été*, après trois spectacles élargis au collectif, le trio Cadiot-Lagarde-Poitrenaux retourne vers la forme, solitaire mais peuplée, du monologue. « Dans ce texte, précise l'écrivain, notre héros Robinson ne bouge plus. Il s'enferme, il ne construit plus des cabanes dans les arbres. Son île est intérieure, il devient l'archéologue de sa vie quotidienne. » Une vie de mage, dont la boule de cristal se transforme en un outil de visions et de sensations à l'efficacité immédiate : ce qu'il voit, il le vit. L'eau s'écoule sur son corps, la nature l'environne, le savoir est à portée de main ; il saisit le monde, le visualise, le comprend. Ce qu'il en ressort est précieux : une forme de survie minimale par évocations libres, un trip proustien de madeleine concassée, une infusion lyophilisée

d'hyperlucidité. Un spectacle qui se construit sur des flashes de vie quotidienne, sur des contes de faits vrais. La voix modulée et les gestes déployés de Laurent Poitrenaux, la luminosité contrastée du regard de Ludovic Lagarde, l'écriture en relief d'Olivier Cadiot : l'accumulation des données fait de ce mage l'un des outils de perception les plus performants qui soit. Comme une machine qui aurait un corps, une technique qui aurait de l'esprit. » **ADB**

## 2. Donner un corps au texte : « Vous n'imaginez pas ce que peut un corps »

### a) « Prenons un moment de détente »

*Un mage en été* est sinon une suite, tout au moins un pendant du *Colonel des Zouaves* et on ne peut pas parler du travail corporel dans cette pièce sans évoquer la collaboration avec Odile Duboc sur cette précédente création. Laurent Poitrenaux avait travaillé avec la chorégraphe sur la vitesse, l'accélération, un corps constamment en mouvement. Cette fois-ci avec Stéphany Ganachaud, danseuse aguerrie formée par Odile Duboc depuis de longues années, qui a pris sa relève sur ce projet, il s'agissait d'une toute autre recherche. Le mage à la différence du colonel est à la recherche d'une détente, il se répète à lui-même, comme on se dicte une conduite nécessaire, « prenons un moment de détente ». C'est aussi la première phrase du *Cas Wagner*, de Nietzsche, cité par Cadiot. Cet **allègement**, la possibilité de **sortir de soi**, a été au cœur de la création. Laurent Poitrenaux a donc travaillé avec cette indication-là, un corps qui soit plus dans l'économie, dans une forme de relâchement tenu. Comme Robinson qui prend l'empreinte d'une baigneuse, pour « faire comme elle », se tenir tranquille, l'acteur a cherché cette stabilité, cet ancrage dans le sol qui *a contrario* permet de s'élever :

« On va dire que je suis neuf.  
Lourd, mais en l'air.  
Un ange lourd.  
Un dirigeable. »

Cette image traduit très bien toute l'ambivalence de cette recherche, à la fois un corps qui souhaite devenir aérien, comme s'il voulait échapper à toute réalité physique ou tout au moins qui tente de se réduire à un souffle : « Un corps ça se manifeste par du brouillard », mais qui pour cela doit passer par le sol :

« Elle a l'air bien au milieu de cette eau, elle a les pieds bien plantés sur le lit de cailloux plats, tellement bien qu'elle en oublie son corps. »

A moins qu'on sorte de cette alternative en changeant d'élément : peut-être l'idéal, bonheur entrevu au début et retrouvé à la fin, serait-il un corps qui, ayant plongé – et il s'agit toujours bien de cela chez Cadiot, mais dans quoi plonger ? - peut nager... Dans l'eau, flux commun, pesanteur suspendue, liberté de mouvement, on nage contre le courant *et* l'on se laisse porter... Comment ne pas avoir alors dans l'oreille les samples de Deleuze repris dans une chanson co-signée par Cadiot et Burger : « Ah je sais nager... c'est un étrange bonheur... »

### b) « Je suis une machine au fond »

Mais de quel corps parlons-nous ? Certes le corps de Robinson est d'abord celui de Poitrenaux, en pleine performance – et pas seulement d'acteur... il joue et fait et incarne tout mouvement de la phrase, de la pensée, toute action évoquée, envisagée, accomplie... « Je les mime, je les anime, je les envisage, je les joue, je les désincarne, je les interprète, je les figure, je les illustre. » Il est à la fois Robinson et ses interlocuteurs, ce qu'il engendre et ce qui lui arrive, la totalité du paysage...

Pourtant, Robinson, c'est aussi un corps-machine. En effet à plusieurs reprises, notre Robinson évoque cette sensation d'être « une machine ». L'enjeu est double. Machine-outil, corps compétent, à aiguïser, affûter sans cesse, surperformant ; nous sommes encore dans la suite du Colonel,

l'entraînement ne peut s'arrêter, le corps ne saurait connaître aucune défaillance :

*« Je me retransverse certaines scènes tellement de fois. Comme on répète à l'infini un geste. On passe dans l'air, profilé, on fait rentrer les êtres et les choses en forme de ce qu'on veut, comme ça. »*

Mais on peut aussi penser, au contraire, à la machine comme ce qui nous dédouanerait de tout effort: « c'est presque machinal ». Réalité augmentée, « commande via cerveau », les choses sont à portée de mains. Sans devenir un cyborg pour autant, puisque c'est toujours dans la recherche de nouvelles sensations que se développe le texte. Au point que cela modifie jusqu'à nos rapports les plus intimes :

*« Le narrateur embrasse sa dulcinée. Le point absolu partout. Du supernumérique. Il voit l'émail de ses dents à cent mètres, tout est net jusqu'à l'infini, (...) Oh ça nous change le baiser, le moindre frémissement de sa lèvre supérieure actionne des milliers de petits palpeurs qui entourent la lèvre adverse, miam. Oh c'est comme ça que je vois les quarks !*

*La technique, c'est bien.*

*Quel bonheur de voir les atomes de quelqu'un »*

Corps disponible à toute une série d'expériences, corps sur lequel s'impriment images, êtres, couleurs... Entre la recherche de détente évoquée au-dessus, qui tend à une libération du corps, et la soumission aux visions qui envahissent physiquement et mentalement le personnage, l'acteur nous entraîne d'un endroit à l'autre tout en restant immobile, économie des mouvements mais extrême disponibilité du corps à nous faire ressentir les différentes perceptions de ses voyages dans l'espace, dans le temps, comme dans les êtres qu'il se met à incarner. Toute la virtuosité de l'acteur – sans manifester la moindre trace visible de virtuosité dans l'idéal, puisqu'au-delà de la maîtrise virtuose, il serait parvenu à la détente, au lâcher-prise, présent véritable - étant de parvenir à ce tour de passe-passe, rejoindre l'image du courant qu'il décrit au tout début du texte :

*« J'aime reconstituer le mouvement de l'eau, c'est à la fois immobile et rapide. »*

### **c) « J'ai le corps de mes idées »**

Pour l'acteur, Laurent Poitrenaux, il s'agit donc de donner à voir les différentes postures, les différentes figures qu'incarne ce mage et les paysages visités. Son corps devient une sorte d'écran de projection, un réceptacle donc, mais aussi le médium entre les visions du mage et le public. Par ailleurs, la particularité de ce mage est d'être à la fois le maître de ses visions, celui qui les appelle, les provoque, mais aussi celui qui les subit. Et le travail chorégraphique s'est développé en fonction de ces deux aspects corollaires : la détente recherchée, la volonté de sortir de soi, une sorte de corps aérien, et l'emprise à laquelle est soumis ce corps, violenté par des perceptions, des visions qu'il ne maîtrise pas.

Corps plastique. Au gré des phrases. Trouver une voix. Pour incarner le texte.

*« Il faudrait une voix pour que ça fonctionne.*

*Le texte tout seul, on dirait qu'il est tout triste, oh le pauvre texte sans voix. »*

## **3. Scénographie, entre espace réel et espace de projection : quel atelier ?**

### **a) Un artiste au travail**

L'une des sources d'inspiration au début du travail sur *Un mage en été* a été le film documentaire d'Henri-Georges Clouzot réalisé en 1955 : *Le mystère Picasso*. Clouzot a filmé Picasso en train de peindre sur des plaques de verre exposées entre l'artiste au travail et la caméra, avec des plans-séquence en caméra fixe. La caméra n'est donc pas Picasso, elle capte ainsi le cheminement de la pensée créatrice du peintre. Or il s'agissait bien là du projet de Cadiot : saisir la pensée créatrice en mouvement, surprendre un artiste, le mage, au travail.

C'est à partir de là que l'idée de l'atelier s'est imposée. Mais quel atelier ? Espace réel de travail avec outils, accessoires en pagaille, multitude d'éléments scéniques, ou bien un atelier mental, un espace de projection ?

A l'issue d'un premier travail en maquette, la volonté d'accessoiriser l'espace s'est avérée être un échec.

Alors la question de l'archaïque et de la plus grande modernité, de leur possible coexistence, question qui se déploie dans le texte de Cadiot, s'est déplacée : l'enjeu était moins de montrer l'activité « laborieuse » de l'artiste que de rendre le public témoin de ses visions. Un sujet producteur et récepteur d'images mentales. D'une certaine façon, Poitrenaux allait devenir lui-même son propre atelier, sa piste et son agrès. Et il s'agissait donc avant toute chose de focaliser le regard sur lui, de faire le point comme dans une chambre noire, souvent évoquée.

La scénographie devenait donc un espace de propulsion pour l'acteur, susceptible d'accueillir la venue des images... dont on ne savait pas bien au début du travail si elles seraient effectivement rendues visibles ou non. Mais la question ne pouvait être évitée : pour la première fois, Cadiot avait fait un « petit livre illustré », essaimant des photos prises avec son iphone dans le livre, transposition aujourd'hui des petits dessins, croquis, qui parcourent la *Vie d'Henry Brulard*, autobiographie de Stendhal.

### **b) Le cadre**

Antoine Vasseur, le scénographe, est donc finalement revenu à une forme classique pourrait-on dire, aux fondamentaux, et a proposé de recréer un cadre à l'intérieur du théâtre - précisons que cette scénographie a d'abord été pensée pour l'opéra-théâtre d'Avignon, théâtre à l'italienne, où le spectacle a été créé en juillet 2010. Reconstruire un cadre, c'est une façon de neutraliser le cadre du théâtre lui-même. La volonté d'Antoine Vasseur était donc de créer un outil formel, presque invisible finalement pour le spectateur, mais qui soit étudié de façon à propulser l'acteur, à le projeter vers le public, à le détacher du sol, à le faire sortir du simple cadre du théâtre. Que ce cadre revisité devienne l'endroit de passage entre l'acteur, le public et les images.

Par ailleurs, la particularité de cet espace est son sol légèrement bombé, une géométrie très précise, à peine visible pour le spectateur mais dont la perception, pas forcément consciente, renforce la présence de l'acteur. Et influe étrangement, comme si Laurent Poitrenaux pouvait changer d'échelle : en fonction des lumières qui ne donnent que l'acteur ou dévoilent l'espace, on ne sait plus très bien si l'on est comme face à un portrait, acteur grandi d'être propulsé et cadre qui devient comme « à sa taille », échelle humaine ; ou si au contraire, c'est l'habitant d'un plateau de théâtre plus monumental, petit homme dans grand atelier.

Car il s'agit évidemment aussi d'une boîte à lumière et d'une boîte à couleur : l'immense cyclorama, la toile tendue qui constitue le fond de scène, peut avant toute chose disparaître, passage au noir, pour ne laisser émerger que l'acteur ; mais le cyclo permet aussi la projection des « visions » du mage. Comme si l'atelier que l'on évoquait au départ était devenu tout simplement le cerveau du personnage. L'atelier de l'artiste, ses outils, se sont finalement les images qui le traversent, les souvenirs qui lui reviennent, les idées qui l'habitent, et ce cadre noir, opaque, contrastant avec l'éclatant de certaines lumières ultra-vertes est comme une porte ouverte sur le cerveau en action du mage.

*« Je suis au milieu d'une machine, j'ai agrandi mon cerveau à la taille de ma chambre.  
(...) Allons-y. Quelle souplesse. Adaptabilité. Modernité. Efficacité. »*

### **c) Un espace sonore : partenariat avec l'IRCAM**

Le travail sur le son, mené par David Bichindaritz en partenariat avec Grégory Beller, chargé avec l'IRCAM de la réalisation informatique musicale, a impliqué une amplification continue si ce n'est

constante de la voix du comédien, travaillant avec un HF. Cette collaboration sonore s'est déroulée selon trois axes :

- la transformation des voix

Cela s'inscrivait à la suite du travail mené depuis *Le Colonel des Zouaves*. Mais le colonel était un personnage schizoïde, peuplé de mille voix, et tout son dans le spectacle émanait nécessairement de lui. Ici, la folie est moins dense, tout le spectacle n'en est pas le déploiement. Concrètement, non seulement il n'y a donc cette fois qu'un nombre limité de transformations de voix, mais de surcroît, Lagarde tenait à aller vers le plus grand naturel. C'est-à-dire qu'il ne met pas en scène un personnage dément et ventriloqué en permanence. Et le travail a même consisté parfois à presque brouiller le passage de la voix directe du comédien, naturelle, à une voix transformée.

Néanmoins, toute transformation se fait en étroite collaboration avec Poitrenaux, qui initie la modification que va démultiplier l'IRCAM ; il est toujours conscient des effets et de leur déclenchement. Et ceci notamment parce que le fait d'être amplifié est en réalité une contrainte de poids pour le comédien, qui parle d'un « effet de loupe, même sur le sens, la précision de la pensée » : le micro HF « vient le chercher très près et va très profond dans l'oreille du spectateur. » Avec en retour un effet sur son propre imaginaire de comédien : il devient l'homme qui valait trois milliards, tout ce qu'il fait prend une ampleur qui change tout, élargit. Bigger than life.

- la spatialisation

La première préoccupation de Lagarde était de pouvoir abolir la distinction entre scène et salle, et pour ce faire, de constituer un espace sonore commun. Aussi les enceintes sont-elles disposées continuellement tout autour du lieu théâtral, entourant Poitrenaux sur scène mais aussi tout le public, pris en écharpe dans le même cercle. Et puis nous sommes aussi dans son cerveau, espace mental dont il importait de donner l'unité.

Il s'agissait en outre, à l'origine, de mener un travail au plus proche des « transports » de ce mage. En effet, que ce soit dans le temps ou dans l'espace, il ne cesse de voyager. Or il est vite devenu clair que Poitrenaux resterait quasi-immobile au centre de la scène. Aussi la mobilité du son est-elle devenu un vecteur de déplacement de ce mage. À cela s'ajoutent aussi des qualités de résonance modifiées, des réverbérations spécifiquement développées par l'IRCAM par exemple – et c'est une autre façon de contextualiser, d'indiquer des changements de lieux.

- un travail de recherche de musiques additionnelles

Pour la première fois, Lagarde s'est autorisé à aller chercher des bruits, des musiques, étrangers à leur production en temps réel au cours du spectacle. Une recherche « matériologique » disait-il, mais pas seulement. Parce que Cadiot écrivait en écoutant du Ligetti par exemple. Mais aussi parce qu'il s'agissait de constituer des paysages sonores et narratifs, on plante le décor, citations sonores déplacées, on crée des bandes-son pour films jamais tournés, oser le spectaculaire ? On met en place des mini-dispositifs fictionnels, poétiques, plastiques ou techniques, comme autant d'expériences successives avant de rejoindre la rivière. Une façon aussi, à la suite de Walter Murch, de venir cueillir l'émotion assumée. Mécanique lyrique encore ?



## IV. ANNEXES

Photos de Marthe Lemelle.

### Une pose heureuse...



*« On dirait un charpentier qui fait disparaître de son torse la sueur et la sciure. Un conquistador faisant sa pause déjeuner. Saint Sébastien, tranquille, avant les flèches. »*

Robinson se fond dans les images qui le traversent ou qu'il traverse. Avec une étrange facilité, il prend la pose et se transporte dans l'endroit rêvé : bord de rivière, il plonge dans l'eau, se faufile entre les herbes... Recherche d'une décontraction, d'une détente, qu'il trouve en s'accaparant un lieu, une sensation.

*« Je me détends. Je me ralentis. Oh je sais très bien imiter qui je veux si ça me chante. »*



Voir les yeux fermés...



*« Je ferme les yeux pour voir les choses, car on ne voit pas de la même façon les yeux ouverts.*

*Qui disait ça?*

*Pour mon prochain film, je vais fermer les yeux.*

*Caméra fermée.*

*Boule de cristal intérieure.*

*Je peux mélanger mes images préférées à celles de tous, c'est merveilleux. Et dans tous les sens. »*

Images mentales et images projetées se confondent. Le dispositif vidéo nous donne à voir certaines des visions qui envahissent l'esprit de Robinson. Celui-ci, ferme les yeux, comme pour

mieux rentrer dans son esprit. Toujours cette ambivalence entre la volonté de sortir de soi et cette introspection à laquelle il se livre.

Mais il est rapidement dépassé par ses propres manipulations, son cerveau est comme « désordonné » :

*« Quel mélange !*

*Quel bazar:*

*Lettres originales collées sur cartes et graphiques. Images scientifiques calquées sur des graffitis, design de passeport recouvrant pornographie aborigène, décoration de Noël.*

*Stop.*

*Foutre le feu.*

*Je vais arroser tout ça d'essence. »*

### Réincarnations...



*« Nom de code : Eliphas Lévi.*

*Première apparition en Grand Maître de je ne sais pas quoi.*

*Énorme barbe et calot oriental. Bureau gothique avec armures et corbeaux empaillés.*

*Quel enfer. »*

Pendant sa recherche généalogique, Robinson se met à incarner chacun de ses ancêtres, comme s'ils rentraient dans son corps, il est comme possédé par ses visions. Une fois encore la vidéo nous permet l'accès à certaines images, comme des flashes, des photos d'Eliphas Lévi et d'Alistair Crowley apparaissent. Robinson n'est plus maître de ces idées comme il l'était au début, à présent il prend peur, désire arrêter la machine.

*« Et ça ?*

*Je ne peux pas regarder ça.*

*Un dessin de bouc-diable.*

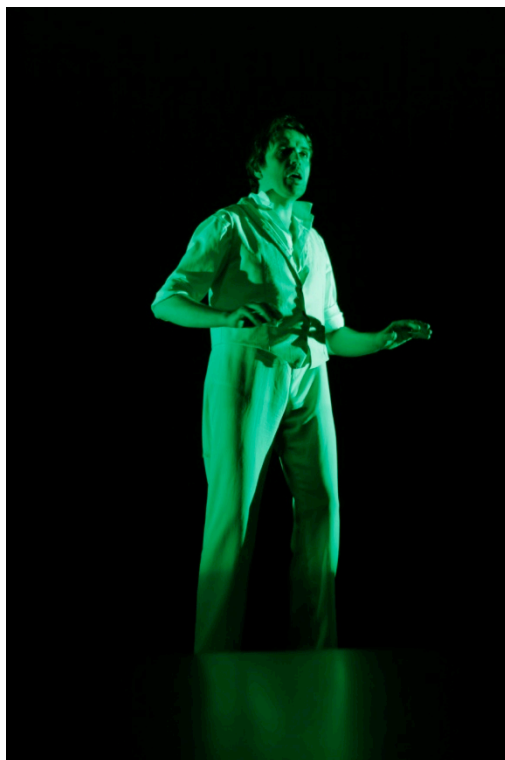
*Pitié.*

*Si j'ai peur, c'est que je ne suis pas mage.*

*Il faut arrêter les recherches. »*



## Retour à la rivière.



*« Je commence à avoir vraiment chaud.  
Faudrait penser à se baigner.  
Au lieu de tergiverser. »*

A la fin du voyage, retour dans l'eau, fatigué des réincarnations, des visions, volonté de devenir « un mage sans magie, sage comme une image ». Le mage se glisse dans l'eau, reprise de contact avec son corps, on reprend de l'air à la surface, on respire... Il fait la brasse. Et enfin, il plonge.

*« Un mage se glisse dans l'eau froide.  
C'est moi.  
Comme on plonge un bâton dans l'eau, je m'amincis.  
Je me spirale.  
Je rajeunis.  
Sous l'eau. »*

## BIOGRAPHIES

**Ludovic Lagarde**, metteur en scène et directeur de la Comédie de Reims

C'est à La Comédie de Reims, puis au Théâtre Granit de Belfort que Ludovic Lagarde réalise ses premières mises en scène à partir de 1991. En 1996, il crée sa compagnie avec laquelle il met en scène *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht et travaille avec la troupe du Théâtre National de Strasbourg réunie par Stéphane Braunschweig sur *Maison d'arrêt* d'Edward Bond. Parallèlement à son travail de création théâtrale, Ludovic Lagarde mène une importante activité de transmission et de pédagogie (Ecole du Théâtre National de Strasbourg, Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Institut Nomade de mise en scène, et Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes).

Sa collaboration avec l'écrivain Olivier Cadiot débute en 1993 par une commande de pièce, *Sœurs et Frères*, et se poursuivra par les adaptations des textes *Le colonel des Zouaves* (1997), *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002) et *Fairy queen* (2004).

Ses projets sont produits et accueillis par le Théâtre National de la Colline à Paris, le Théâtre de la Ville, le Théâtre National de Strasbourg, des Centres Dramatiques Nationaux (Rennes, Nancy, Reims, Toulouse, Angers) et par le Festival d'Avignon, où sa compagnie a été accueillie, pour une résidence de plusieurs mois en 2004, puis en 2007 avec la création de *Richard III* de Peter Verhelst.

Par ailleurs, il a réalisé plusieurs mises en scène d'opéra, dont *Roméo et Juliette* du compositeur Pascal Dusapin, à l'Opéra Comique et *Massacre* de Wolfgang Mitterer à Porto, au festival Musica de Strasbourg. *Massacre* a été repris à Reims, Nîmes, et à Paris à la Cité de la Musique en 2010.

En juillet 2010, alors qu'Olivier Cadiot est artiste associé, aux côtés de Marthaler, à la 64ème édition du Festival d'Avignon, y sont respectivement présentés et créés ses deux derniers textes, mis en scène par Ludovic Lagarde : *Un Nid pour quoi faire* et *Un mage en été*.

Il est, depuis janvier 2009, directeur de **La Comédie de Reims**.

Il était naturel que le complice de toujours, **Olivier Cadiot**, soit auteur associé à La Comédie. En mars 2010 Ludovic Lagarde crée *Doctor Faustus lights the lights* de Gertrude Stein, adapté par Olivier Cadiot, avec une création musicale de **Rodolphe Burger**.

Ainsi s'est mis en place autour de Ludovic Lagarde un nouveau Collectif artistique à la Comédie : auteur, musicien compositeur, comédiens, mais aussi dramaturge, scénographe, éclairagiste, costumière, danseuse, vidéaste...

Dès la première saison, Ludovic Lagarde a également mis un place un nouveau dispositif de « jeune création » ; ce dispositif d'« Atelier » réunit autour de trois jeunes metteurs en scène (**Emilie Rousset, Guillaume Vincent, Simon Delétang**) un collectif de sept comédiens issus des grandes écoles embauchés sur la saison et amenés à travailler avec les autres membres du Collectif artistique. Ce dispositif a été voulu pour soutenir les jeunes artistes, souvent confrontés à des difficultés de production, leur permettant ainsi de développer un processus de recherche et d'affirmer un geste esthétique libre.

Après avoir travaillé une matière très contemporaine (respectivement Anne Kawala, Rainer Werner Fassbinder et Sarah Kane), ils se confronteront en 2010-2011 à des auteurs classiques : Corneille, Andersen et Molière, et seront rejoint par un quatrième metteur en scène, **Mikaël Serre** qui montera *La Mouette* de Tchekhov.

### **Olivier Cadiot**

Olivier Cadiot est né en 1956 à Paris. En 1988, il publie aux éditions P.O.L un premier livre de poésie *l'Art poétique*. Il écrit pour Pascal Dusapin une série de pièces courtes puis le texte de l'opéra *Roméo & Juliette* (P.O.L 1989). En 1993, il publie le premier tome d'une série à la limite du roman *Futur, ancien, fugitif*, suivi du *Colonel des Zouaves* en 1993, de *Retour définitif et durable de l'être aimé*, de *Fairy queen* en 2002 et d'*Un nid pour quoi faire* en 2007 (éditions P.O.L).

Pour le théâtre, il écrit pour Ludovic Lagarde une première pièce en 1993 *Sœurs et frères*, ce seront

ensuite ses livres que le metteur en scène adaptera, du monologue du *Colonel des Zouaves* en 1998 à *Fairy queen* en 2004.

Il poursuit sa collaboration avec des musiciens, avec Georges Aperghis, Gilles Grand, le pianiste Benoît Delbecq, le groupe Kat Onoma et Rodolphe Burger avec lequel il conçoit des disques et des lectures-concerts. En décembre prochain, Cadiot et Burger vont créer ensemble, à La Comédie de Reims, *Winterreise*: une plongée poético-musicale qui se déploie à la suite d'un voyage qui les aura menés de Bâle à Dresde via Sils-Maria, de Berlin à Bremerhaven en passant par Göttingen.

Il est également traducteur, notamment des *Psaumes* et du *Cantique des cantiques* pour la nouvelle version de la Bible réalisée en 2001 sous la coordination de Frédéric Boyer.

Olivier Cadiot est artiste associé à La Comédie de Reims et à la 64<sup>ème</sup> édition du Festival d'Avignon avec le metteur en scène Christoph Marthaler.

### **Laurent Poitrenaux**

Laurent Poitrenaux grandit à Vierzon, il arrive à Paris à 18 ans et rentre à l'école Théâtre en Actes de Lucien Marchal. Il y rencontre [Ludovic Lagarde](#), et c'est le début d'une longue collaboration. A la sortie de l'école, Christian Schiaretti l'engage sur *le laboureur de Bohème*, puis l'intègre dans la troupe du CDN de Reims qu'il dirige.

Laurent Poitrenaux travaillera ensuite avec Eric Vignier, Thierry Bedard, Arthur Nauziciel, Daniel Jeanneteau, Yves Beaunesne, ou Didier Galas.

En 1990 avec Ludovic Lagarde, il rencontre [Olivier Cadiot](#), « C'est comme si j'avais trouvé dans son écriture un tempo, une musicalité, qui correspond à ce que je cherche à exprimer sur un plateau », dira-t-il (Télérama, 7 mars 2008). Il interprète alors le *Colonel des Zouaves*, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, *Fairy Queen*, puis *Un Nid pour quoi faire* et *Un mage en été*, (ces deux derniers spectacles lors du Festival d'Avignon 2010), textes de Cadiot mis en scène par Lagarde.

Avec Ludovic Lagarde, il incarne aussi *Richard 3*, cynique tyran engoncé dans du satin, dans une adaptation de Shakespeare par Peter Verhelst (festival d'Avignon 2007). Dernièrement, il a travaillé avec François Berreur sur un monologue, une adaptation des carnets de l'auteur Jean-Luc Lagarce, *Ebauche d'un portrait*, pour lequel il a reçu le prix du syndicat de la critique comme "Meilleur comédien de l'année 2008"

Avec Didier Galas, il s'adonne régulièrement à un tour de chant nommé « Les frères Lidonne ». Au cinéma, il est acteur pour Claude Mouriéras et Isabelle Czajka. Et à la télévision, pour Philippe Venault.

Laurent Poitrenaux joue dans deux pièces que Ludovic Lagarde vient de créer pour le festival d'Avignon 2010, *Un nid pour quoi faire*, dans le rôle du roi, et le monologue *Un mage en été*.

**Sciences occultes** (1690) : doctrines et pratiques secrètes faisant intervenir des forces qui ne sont reconnues ni par la science, ni par la religion, et requérant une initiation (alchimie, astrologie, cartomancie, chiromancie, divination, magie, nécromancie, radiesthésie, télépathie).

**Occultisme** (1842, de : occulte) : croyance à l'existence de réalités suprasensibles qui seraient perceptibles par les méthodes des sciences occultes ; ensemble des sciences occultes et des pratiques qui s'y rattachent. Voir : cabale, ésotérisme, hermétisme, illuminisme, spiritisme, théosophie. L'occultisme désigne, en histoire, un ensemble de courants spirituels et mystiques préoccupés par les forces mystérieuses du cosmos et de l'homme.

L'occultisme se fonde sur la croyance en un monde invisible de fluides ou esprits agissants, incrusté dans le monde visible. Le mage connaît et manipule les « vertus occultes » : l'influence des astres, la force des sons ou l'action cachée des symboles, ou les génies des lieux, les esprits de la forêt...

Les objets entrent dans des rapports de sympathie et d'antipathie, que le mage doit connaître et peut utiliser. Par exemple, l'aimant et le fer sont en sympathie, l'animal antipathique du basilic est la belette domestique, dont il ne supporte ni l'odeur ni la vue.

La doctrine fondamentale de l'occultisme est celle des analogies et des correspondances. Il existe



des relations d'identité symbolique entre le monde spirituel et le monde matériel, verticalement, de haut en bas, et, horizontalement, entre les divers éléments de chaque monde, spirituel ou matériel. Les sages et les mages de l'occulte le sont soit par choix, soit de façon innée. D'autre part, certains agissent pour le mal, pour détruire (sorciers, magiciens noirs, satanistes). D'autres agissent pour le bien, pour guérir, aider, conseiller (guérisseurs, rebouteux, magnétiseurs, cartomanciennes, sourciers, astrologues...) ; on trouve ici l'opposition entre magie noire et magie blanche.

**Magie** (1535 ; lat. *magia*, gr. *mageia*) : art de produire, par des procédés occultes, des phénomènes inexplicables ou qui semblent tels. Voir : alchimie, astrologie, cabale, hermétisme, occultisme, sorcellerie, théurgie.