Document generated on 04/20/2024 2:19 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Faire entendre la mécanique de l'âme
Entretien avec Olivier Cadiot

Christian Saint-Pierre

Number 98 (1), 2001

Portraits d'auteurs

URI: https://id.erudit.org/iderudit/26059ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Saint-Pierre, C. (2001). Faire entendre la mécanique de l'âme : entretien avec Olivier Cadiot. *Jeu*, (98), 60–65.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

CHRISTIAN SAINT-PIERRE

Faire entendre la mécanique de l'âme

Entretien avec Olivier Cadiot

Né à Paris en 1956, Olivier Cadiot est une figure importante et atypique de la littérature française contemporaine. Touche-à-tout des mots, il est à la fois poète, romancier, parolier, animateur d'ateliers d'écriture et dramaturge. Telle une mise à l'épreuve, la scène finit toujours par jouer un rôle déterminant dans la destinée de ses créations. Les quatre livres qu'il a publiés chez P.O.L. expriment bien la diversité de son travail. Véritable détournement linguistique, *l'Art poétic'* (1988) est un recueil de poèmes inspiré de la grammaire du « bon usage ». Avec *Roméo & Juliette I* (1989), Cadiot offre l'adaptation poétique d'un livret d'opéra qu'il avait précédemment créé avec Pascal Dusapin. Premier volet d'une trilogie exploitant la figure de Robinson, *Futur, ancien, fugitif* (1993) est un collage baroque de conseils et d'observations concernant la vie moderne. Seconde exploration de l'archétype robinsonnien, *le Colonel des zouaves* (1997) est un roman mettant en scène l'effritement psychologique d'un majordome qui s'enfonce dans un irrémédiable processus de perte de contrôle sur lui-même. Cadiot a également écrit quelques textes destinés au théâtre : *Happy Birthday to You* (un monologue créé en 1988), *Sœurs et frères* (1993), *l'Anacoluthe* et une adaptation du *Platonov* de Tchekhov (toutes deux jouées en 1995). Compositeur et parolier (il a notamment écrit pour Alain Bashung la chanson *Samuel Hall*), il a aussi cofondé la *Revue de littérature générale*, une publication qui s'intéresse aux rapports entre la littérature et le reste du monde. *Jeu* l'a rencontré alors qu'il était de passage à Montréal à l'occasion de la présentation, à l'Espace GO, du *Colonel des zouaves*, dans une mise en scène de Ludovic Lagarde.

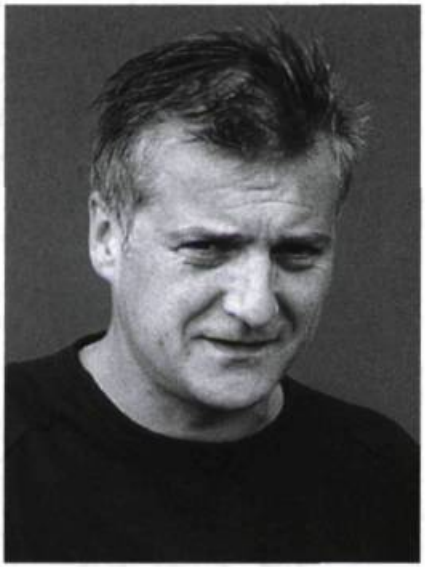
Pensez-vous que la technologie, essentiellement sonore, présente dans cette production du Colonel des zouaves *soit nécessaire à la compréhension des divers registres de votre texte ? Celui-ci est-il dépendant d'une certaine technologie scénique ?*

Olivier Cadiot – Il faut dire que cette quasi-obsession de la texture sonore a influencé l'écriture dès le départ. Cette particularité de la voix et du son était déjà présente dans le roman, le texte d'origine qui a donné lieu à l'adaptation. Les passages en italiques, dans le texte, étaient ni plus ni moins que des indications sonores, qui s'adressaient à un lecteur à voix haute ou basse. Le procédé scénique pour exprimer cela dans la représentation est venu après. Quoi qu'il en soit, je cherche toujours à rendre le texte « sonore » dans l'écrit ; je veux mettre du son dans mes textes à tout prix, et ce même avant la lecture à voix haute ou la scène. J'ai d'ailleurs touché à l'opéra et je travaille souvent avec des compositeurs et des musiciens. Comme c'est le cas pour les gens qui m'entourent, la technologie musicale me passionne. Un de mes grands objectifs serait de faire des « romans sonores », pour ainsi faire entendre le parlé de l'écrit, la face sonore de l'écriture. Non pas faire entrer des bruits nouveaux, mais bien faire entendre

le son qui est déjà là et qui n'est jamais entendu. Les sons entendus dans la pièce et qui ne semblent rattachés à rien de réaliste sont pour moi les sons d'un corps ou d'un os, par exemple. Le personnage du Colonel est une machine sonore, un microphone entier, un gros magnéto !

Dans ce contexte de création particulier qu'on pourrait qualifier d'impur, comment concevez-vous le métier d'écrivain ?

O. C. – Je me définis comme un touche-à-tout qui fait toujours la même chose. Je poursuis le même travail en passant par des genres d'accueil. C'est la même démarche qui se développe, mais qui se sert à des moments précis d'autres médiums pour creuser, avancer. Il est évident qu'expérimenter le son sur une scène, comme nous l'avons fait pour *le Colonel...*, influencera à jamais ma manière d'écrire. La question est non de tout faire, mais bien de faire une seule chose par une méthode maladroite et spontanée plutôt que par une approche calculée qui consisterait à vouloir tout réussir ou contrôler.



Olivier Cadiot.

Le roman ne m'intéresse pas particulièrement, mais il m'aide à continuer mes textes poétiques. Il m'offre une simplicité d'accès auprès du lecteur, celle d'une histoire, d'un suspens qui me permet d'intégrer à l'intérieur des formes pures. Les moments où le personnage du Colonel court, par exemple, pourraient être de véritables poèmes extraits de l'œuvre et publiés seuls. J'ai donc envie de mélanger ; j'ai besoin du roman pour faire de la poésie, et le théâtre arrive par-dessus. Effectivement, tout cela se contamine et se colore.

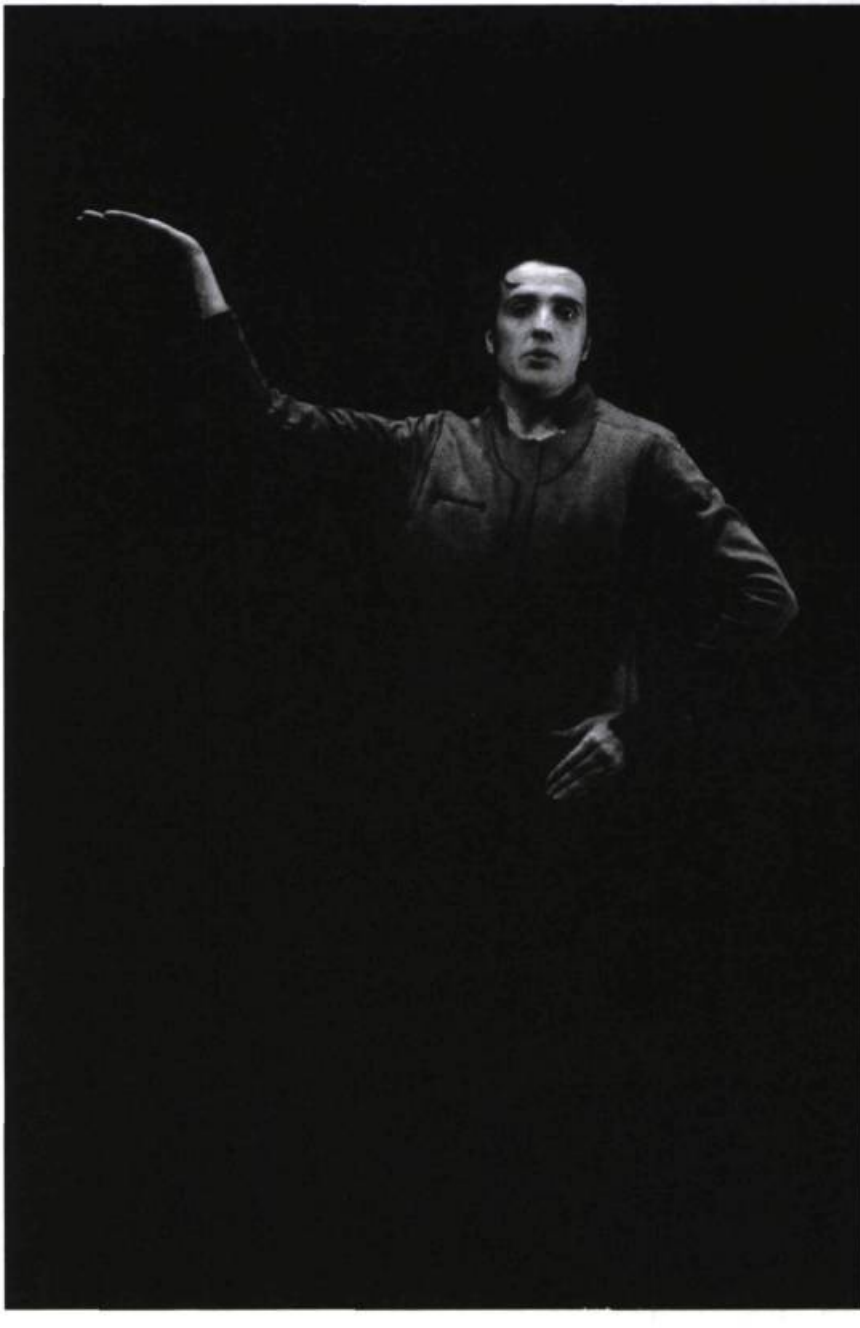
Comment définir alors plus précisément les relations qu'entretiennent dans votre travail la forme romanesque et la forme dramatique ? Quelles sont les marques du roman dans l'adaptation théâtrale et existe-t-il des amorces du dramatique dans la prose narrative du roman ?

O. C. – Il me semble que le monologue est la forme dramatique la plus près du roman. Celui-ci offre évidemment d'autres avenues que celles retenues par le spectacle. C'est un espace plus grand. C'est presque pareil, mais il y a plus d'air. C'est ce qui a permis au metteur en scène Ludovic Lagarde de se faire un parcours à l'intérieur, de choisir une piste, de courir à sa manière. Ainsi, il a décidé de prendre par exemple la piste espionnage et la piste amour, et ainsi de suite. Il me semble plus intéressant de laisser un metteur en scène faire son chemin que de le contraindre en adaptant soi-même le roman. Il m'apparaît aussi plus pertinent de publier la version romanesque, car elle permet aussi au lecteur de faire son parcours. De toute façon, la

partition scénique ne cesse d'évoluer d'une représentation à l'autre. L'acteur et le metteur en scène relisent sans cesse le texte de base et ressentent le besoin périodique d'ajouter des mots ou des phrases qui éclaircissent le sens.

Comment expliquez-vous cette multiplicité des registres et des discours amalgamés dans votre écriture ?

O. C. – J'essaie de faire une pâte avec tout cela. Ce qui m'intéresse, c'est que ce soit très diversifié et qu'on obtienne un effet de plastique. Un amalgame dans lequel on sait qu'il y a encore des morceaux. C'est le contraire du néo-néo-roman français qui aurait tendance à être post-beckettien, c'est-à-dire assez pur, minimaliste. *Le Colonel...* n'est pas minimaliste, bien au contraire, il est plutôt maximaliste. J'aime bien instaurer une certaine fantaisie dans les références. D'ailleurs, mon premier livre, *l'Art poétic'*, avait pour point de départ un collage de règles et d'exemples de grammaire. Le comique m'intéresse beaucoup ; je préfère les textes légers aux textes graves. Par contre, je ne cherche pas à faire rire à tout prix. Au contraire, j'essaie par le rire de faire passer un régime (comme on dit un régime de moteur) assez haut. Je cherche les moyens de faire entendre, dans des situations assez simples et en plus ou moins un heure et demie, les qualités de langue les plus diverses. C'est ce qui explique la réussite de la production, à mon avis : faire entendre des phrases très écrites en les mélangeant à des situations qui permettent aux gens d'avaler. Il est vrai que, par le comique, j'ai envie de tromper sur la marchandise : rendre le texte accessible, faire entendre des choses impossibles à entendre, des phrases étranges, que des gens puissent écouter normalement.



Les rituels semblent prendre une place importante dans votre univers littéraire. Que ce soit ceux du Colonel, qui survit grâce à une certaine répétition organisée, ou ceux, omniprésents, de la parole et de l'écriture, qui sont maintenant reconduits à la scène par le jeu ritualisé de l'acteur. Quelle importance cela a-t-il à vos yeux ?

O. C. – J'utilise le rituel dans un sens critique. Dans *le Colonel...*, il se trouve selon moi dans le protocole d'expérimentation que le personnage se fixe. C'est une auto-analyse en temps réel. Ce contrôle du quotidien poussé à son extrême est également intimement lié au personnage de Robinson. Ce texte s'inscrit d'ailleurs dans une exploration de cette figure littéraire ; pour moi, Robinson, c'est entre autres la survie par le rituel.

Quelles sont vos principales influences en matière d'écriture ?

O. C. – La poésie américaine des années 1960 et 1970, les objectivistes surtout. Lorsque je les ai découverts, je ne me reconnaissais pas dans la poésie française. Ce fut un véritable choc pour moi. Je ne trouve d'ailleurs pas beaucoup d'influence dans l'institution littéraire française. Mais je m'intéresse toujours beaucoup à Perec... et à Proust aussi.

Vous n'avez pas d'influences provenant du théâtre ?

O. C. – Pas vraiment. Je ne vois pas de distinction entre auteur dramatique et écrivain. Je crois qu'il y a des gens qui sont des génies de la dramaturgie, voilà tout. Un dramaturge, ça n'existe pas ; on est écrivain ou on ne l'est pas ! Si je me rends compte que le théâtre ne me sert plus, je le quitterai. Je trouve curieux qu'il y ait une volonté de séparation, une espèce de spécialisation : tout cela, c'est le même métier.

Le Colonel des zouaves d'Olivier Cadiot. Spectacle de la Compagnie Ludovic Lagarde, présenté à l'Espace GO à l'automne 2000. Sur la photo : Laurent Poitrenaux. Photo : Marthe Lemelle.

Le Colonel nous parle de son corps en termes biologiques, kinesthésiques et somatiques même. En quoi la dimension physique d'un personnage détermine-t-elle votre écriture ?

O. C. – Dans cette pièce, l'obsession du corps est une critique de l'homme d'acier, du surhomme. C'est une allusion à la théorie américaine du zéro mort. Un seul soldat surhumain qui règle un conflit énorme. Une espèce de Rambo, en fait, qui pour moi n'est autre qu'un clone de Robinson. Cette figure, les Américains l'ont reprise et en ont fait un véritable soldat et non un hors-la-loi. Ce soldat nouveau genre est maintenant capable d'envoyer des fusées, de détruire une ville entière, seul. Il est à la fois une télé, une antenne, un satellite... *Le Colonel des zouaves*, c'est une mise en scène délirante de l'homme de six millions, l'homme bionique, et en même temps de certains personnages des contes de Grimm qui sont capables de voir à plusieurs kilomètres et d'enjamber des villes. C'est quelque chose qui appartient donc au conte et à la réalité la plus atroce. Cette grandeur, chez le Colonel, est contrebalancée en permanence par son impression d'être petit, perdu dans le décor. Son corps est aussi une carapace dont il veut se débarrasser. Il dit vouloir disparaître, devenir une fente du parquet. Tout cela est la mise en scène d'un questionnement : comment rester petit par rapport à cette monstruosité hypertrophiée de l'homme-soldat moderne ? C'est

aussi lié au travail. Maintenant, il y a une métaphysique du travail. On dit aux gens : il faut travailler encore plus. Dans le management ou le marketing, les objectifs sont devenus métaphysiques, ce ne sont même plus des chiffres, c'est l'excellence, quelque chose qui a à voir avec la perfection. C'est pour cela qu'on parle maintenant de la « culture » d'entreprise. C'est seulement pour créer de la morale et de la métaphysique à l'intérieur du monde du travail. Le personnage du Colonel se débat précisément dans cela.

Votre écriture est donc truffée de préoccupations contemporaines, de problématiques des plus actuelles. Il vous semble important d'en traiter ?

L'émotion demande à être trouvée patiemment, elle ne se dit pas, elle ne se proclame pas, elle se découvre.

O. C. – C'est drôle, car mon inspiration première pour ce personnage était une figure somme toute assez ancienne, celle du valet, ou plus précisément le *butler* des feuilletons anglais. Un personnage originaire de la comédie, donc, mais dont les préoccupations ne sont ici plus les mêmes. Il a des soucis modernes, bien sûr caricaturés, mais s'inspirant directement du réel. La question est en fin de compte moins de dénoncer la situation de manière directe ou d'en faire une caricature que de simplement s'en servir sur un plan littéraire. Ce que je considère intéressant dans l'écriture, c'est de se servir des choses les plus atroces (et les plus belles) pour leur donner de la couleur. Prendre ce matériau pour en faire une autre langue. J'aime recycler de la merde, utiliser tout ce qui nous fait du mal pour créer un phrasé plus élaboré. Je ne sais pas si ce phrasé fait du bien ou du mal, mais c'est ce que j'essaie de faire tout de même : développer une qualité d'émotion. C'est la base de la littérature, à mon avis. Tout le monde fait ça ou a envie de le faire. C'est ce que Céline disait : ce qui compte, c'est l'émotion finale. Pour avoir une qualité d'émotion particulière, il ne faut pas seulement être vindicatif, mais donner une qualité moderne à l'émotion. Comme je le répète souvent, je crois que la solution consiste à formaliser l'émotion et « émotionnaliser » la forme.

Que répondez-vous à ceux qui disent que votre écriture est intellectuelle, voire cérébrale ?

O. C. – Le cerveau, c'est de la chair ! L'âme aussi, c'est des cellules et des neurones. La séparation entre les deux constitue une vision très traditionaliste. On pourrait dire de mon travail qu'il est formel, qu'il ne nous touche pas. Mais il s'agit, à mon avis, d'un problème de goût ou encore d'écoute. Toutefois, on ne peut pas dire que c'est une pièce de spéculation strictement mentale, parce que tout cela ne parle que du corps. Je poursuis l'émotion au travers de la forme. L'émotion demande à être trouvée patiemment, elle ne se dit pas, elle ne se proclame pas, elle se découvre. L'acteur en est le meilleur exemple puisqu'il fait justement passer l'émotion par un souci de la forme. Si vous tombez amoureux de quelqu'un, vous serez forcément obligé de lui dire des mots précis pour le communiquer, vous devrez inévitablement passer par une forme quelconque. Je crois qu'il faut faire énormément de détours pour être particulier. Barthes racontait qu'il devait écrire une lettre à un ami qui venait de perdre sa mère. Si je lui dis exactement ce que je pense, dit-il, il ne me croira pas. Si je mens et que je trouve une forme, je parviendrai à lui dire la vérité. Voilà, l'émotion ne se proclame pas, elle se fabrique et se refabrique dans l'espace virtuel qu'est l'écriture.

Il faut voir l'émotion par l'autre côté, de la même manière qu'on observe une forme en trois dimensions. Mais ce que je dis là, je ne devrais pas le dire, car il s'agit du programme de base de tout artiste. S'expliquer là-dessus est bizarre, car cela devrait être évident. On devrait se demander si j'ai raison ou non de le faire comme ça, mais pas me poser des questions sur l'origine même. Puisque le rapport premier à l'émotion est banalisé dans nos sociétés, il faut réinventer la forme pour toucher encore.

À un moment donné, le Colonel dit : « Quand dire, c'est faire », titre d'un éminent ouvrage sur la performativité du langage. S'agit-il d'un clin d'œil à l'importance de la parole-action dans vos textes ?

O. C. – Oui, pour moi, la poésie, c'est précisément cela : une explosion de présent, une actualisation. Le performatif, c'est l'action en temps réel. Un bon poème, on le voit arriver, il touche au but. Tout cela n'a rien à voir avec le réel, mais avec le temps. Le Colonel crée tout un univers par son unique parole et ça, c'est la littérature, tout simplement ! **j**