

**Gertrude Stein** ■ adaptation **Olivier Cadiot**

mise en scène **Ludovic Lagarde**

## ***OUI DIT LE TRÈS JEUNE HOMME***

re-création

du jeudi 4 au samedi 13 mars 2010 à 19h

## ***DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE LIGHT***

opéra électrique ■ première ébauche ■ L'Atelier

du mardi 9 au samedi 13 mars 2010 à 21h

musique **Rodolphe Burger**

et en concert samedi 27 mars à 20h30 à La Cartonnerie   Reims

## **La Comédie de Reims**

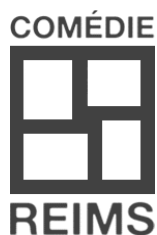
Centre dramatique national ■ direction : Ludovic Lagarde

3 chaussée Bocquaine ■ 51100 Reims

L'Atelier ■ 13 rue du Moulin Brûlé ■ 51100 Reims

tél : 03 26 48 49 00 ■ [www.lacomediedereims.fr](http://www.lacomediedereims.fr)

tarifs : 6 à 20 



**contact presse**

MYRA ■ Rémi Fort et Elisabeth Le Co nt

01 40 33 79 13 ■ [myra@myra.fr](mailto:myra@myra.fr) ■ [www.myra.fr](http://www.myra.fr)

# ***Oui dit le très jeune homme***

de **Gertrude Stein**

adaptation **Olivier Cadiot** avec le concours de **Dominic Glynn**

mise en scène **Ludovic Lagarde**

avec

**Christèle Tual** *Constance*

**Camille Panonacle**, *Denise*

**Philippe Tlokinski**, *Ferdinand*

**Mikaël Serre**, *Henry*

**Lucien Marchal**, *Georges Poupet*

**Mireille Roussel**, *Olympe*

**Anne Bellec**, *Clotilde*

scénographie **Ludovic Lagarde** et **Antoine Vasseur**

lumière **Sébastien Michaud**

costumes **Fanny Brouste**

conception musicale **David Bichindaritz**

assistante à la scénographie **Élodie Dauguet**

assistante à la mise en scène **Céline Gaudier**

maquillage **Corinne Blot**

durée **1h40**

création en juillet 2004 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon au 58<sup>ème</sup> Festival d'Avignon

production déléguée pour la reprise **La Comédie de Reims – Centre Dramatique National**

coproduction **Nouveau Théâtre d'Angers–Centre Dramatique National des Pays de la Loire,**

**Le Théâtre du Gymnase–Marseille, Festival d'Avignon, Centre National des Écritures du**

**Spectacle–La Chartreuse–Villeneuve-lès-Avignon, Compagnie Ludovic Lagarde**

avec le soutien de l'**ADAMI**

avec la participation artistique du **Jeune Théâtre National**

## **tournée**

les 6 et 7 mai 2010 : Maison de la culture d'Amiens

du 18 au 20 mai 2010 : Centre dramatique national d'Orléans/Loiret/Centre

# ***Doctor Faustus lights the light***

de **Gertrude Stein**

adaptation **Olivier Cadiot** avec le concours de **Dominic Glynn**

musique **Rodolphe Burger**

mise en scène **Ludovic Lagarde**

avec

**Valérie Dashwood**, *Marguerite Ida* et *Helena Annabel*

**Samuel Réhault**, *Doctor Faustus*

**Juan Cocho**, *Mephisto*

**Stéfany Ganachaud**, *le chien*

**Evguénia Chtchelkova**, *la petite fille*

**Annabelle Garcia**, *le petit garçon*

**David Bichindaritz**, *Mr Overseas Man*

scénographie **Antoine Vasseur** assisté d'**Élodie Dauge**

lumière **Sébastien Michaud**

costumes **Fanny Brouste**

collaboration musicale **David Bichindaritz**, **Antoine Reibre**, **Julie Perraudeau** et **Joël Theux**

assistante à la mise en scène **Céline Gaudier**

durée **1h30**

production **La Comédie de Reims–Centre dramatique national**

## Entretien croisé : Ludovic Lagarde, Rodolphe Burger et aparté avec Olivier Cadiot

*Vous prenez la direction du théâtre où vous avez fait vos premières armes, dans cette aventure, vous êtes secondé par deux artistes associés : Olivier Cadiot, auteur dont l'écriture vous accompagne depuis de nombreuses années, et dont vous avez mis en scène plusieurs textes, et Rodolphe Burger, qui a réalisé deux disques avec Olivier Cadiot, On n'est pas des indiens c'est dommage et Hôtel Robinson. À quoi ouvre cette association ?*

**Ludovic Lagarde :** J'ai tout naturellement demandé à Olivier Cadiot de m'accompagner dans cette aventure. Il est écrivain associé, avec une position un peu plus large – traducteur, conseiller... Et puis j'ai également proposé à Rodolphe Burger d'être associé à la Comédie de Reims. Par exemple, pendant le festival Reims Scènes d'Europe, Rodolphe a fait un concert avec Jacques Higelin. Il nous a également proposé de faire venir le superbe projet *Bring Me the Head of Ubu Roi* de Père Ubu, avec un travail vidéo des frères Quay. Il va faire un concert au mois de mars, dans le cadre de la programmation. Et il est présent sur des projets spécifiques de création avec Olivier Cadiot : la création du *Doctor Faustus* de Gertrude Stein, la musique de *Un nid pour quoi faire ?* pour le Festival d'Avignon. Et tous les projets qui s'inventeront au fur et à mesure. J'ai découvert qu'il y avait un beau studio d'enregistrement dans la Comédie de Reims. On va le rénover et essayer d'en faire un studio de création sonore – histoire d'explorer d'autres formes... Dans un théâtre, il y a toujours des espaces inexploités, qui permettent d'inventer des formes inédites. Il y a un bar, des petites salles – cela pourrait nous permettre de faire un tremplin rock, d'organiser plus régulièrement des concerts.

**Rodolphe Burger :** Pour moi, c'est une année entière pleine de ces projets-là. Il y a la nouveauté de composer une musique pour une mise en scène de Ludovic. Et sans doute un nouveau projet d'album avec Olivier.

**LL :** Le studio pourrait être l'occasion de produire cet album...

*Est-ce que vous avez déjà des idées au sujet de ce disque ?*

**RB :** Comme pour les deux précédents, nous voudrions passer du temps ensemble, discuter, composer. L'idée, à chaque fois, c'est : un dispositif, un temps. Et ce qui en ressort donne lieu à un spectacle, pas seulement à un enregistrement. Le premier avait été réalisé dans ma région natale, où des gens parlent encore la langue Welche, le deuxième sur une île bretonne. Cette fois-ci, l'idée serait d'être en mouvement, de faire une sorte de *Winterreise*, un voyage allemand. Nous partageons tous les deux – sans doute pour des raisons différentes – un attachement très fort à l'Allemagne.

*Olivier Cadiot a réalisé l'adaptation du texte anglais de Oui dit le très jeune homme, et du Doctor Faustus. Dans Doctor Faustus, le texte français continue à être travaillé par l'anglais. D'où vient le choix de conserver la scansion de l'anglais à l'intérieur du français ? Quel est le statut de « l'adaptateur », pour des textes comme ceux de Gertrude Stein ?*

**RB :** Avec Olivier, nous avons fait le choix de garder en anglais les passages qui sont des chansons. Il se trouve qu'en plus, certains textes des chansons apparaissent dans les récitatifs – il y a une forme de continuité entre les deux. Du coup, il y a moyen de jouer sur des effets de traduction. Et bien entendu, la « chantabilité » de l'anglais est bien plus grande. Si l'on prend n'importe quel fragment du texte de Stein, qu'on le traduit littéralement en français, et qu'on essaie de le chanter

– on se rend compte immédiatement que ça ne marche pas. Je pense que ce va-et-vient entre les langues renforce, et rend plus visible le travail d'adaptation. Le ressort dans ces chansons est moins du côté du sens que du rythme – un rythme qui suppose de conserver une certaine métrique. La langue de Stein est assez rudimentaire, tout est contenu dans les effets de répétition, de ritournelle.

**LL :** Rodolphe et Olivier ont déjà mené un travail ensemble sur les chansons. Ensuite nous allons commencer les répétitions, c'est là que va se décider la manière d'aborder la pièce. Le genre même de cette pièce est problématique. Le texte – le récitatif si l'on considère que c'est un opéra – est déjà extrêmement musical. On ne sait jamais où l'on est exactement... À certains moments, Stein annonce que c'est une chanson, mais ce n'est pas très musical ; et à d'autres moments, c'est le texte lui-même qui se *fait* chanson. C'est en travaillant là-dessus que nous allons voir comment traiter la matière : qu'est-ce qui devient récitatif et qu'est-ce qui est chanson. Quand ça chante, est-ce que ça chante vraiment ? Et quand ça parle, est-ce que ça ne chante pas déjà un peu ? Mais si on considère que c'est *vraiment* un opéra, alors habituellement, un opéra est chanté dans la langue originale... Il y a eu une période – et je crois que ça se fait encore parfois – où les opéra en langue étrangère étaient adaptés en français. On remettait des paroles françaises sur la musique – ce qui est aberrant. Cela paraîtrait insensé aujourd'hui de traduire un opéra de Mozart...

**RB :** Oui, j'avais rencontré ce problème en travaillant sur le projet *Schweyk* de Brecht et Hanns Eisler – une réadaptation de la comédie musicale d'origine. J'avais affaire à des traductions des chansons de Brecht, et cela tombait un peu à plat. J'avais envie de revenir à l'allemand.

**LL :** Oui, cela me rappelle quand j'avais monté le *Cercle de craie caucasien*. Le texte était en français, mais nous avons conservé les chansons en allemand. C'est peut-être ce qui va arriver avec *Doctor Faustus*. Si on va vers une forme plus musicale, on va peut-être se rendre compte qu'il faut plus d'anglais.

***C'est un aspect intéressant de l'adaptation d'Olivier Cadiot. L'anglais est présent dans les chansons, mais le texte lui-même est truffé de glissandos anglais – de « and », de « yes », de « no »... Est-ce que cette indistinction des langues ne tient pas à la manière dont les voix et les personnages des pièces de Stein se fondent les uns dans les autres ?***

**LL :** Olivier a scrupule à « traduire » les textes de Gertrude Stein – qui sont intraduisibles au sens strict. Seul un écrivain qui s'interroge vraiment sur les enjeux de cette langue peut s'en emparer. Mais il a l'impression que le texte y perd trop, soit du côté de la musicalité, soit du côté du sens. Il essaie de trouver des accents, des reliefs. D'ailleurs, le plus souvent il ne publie pas ses adaptations ou traductions de Gertrude Stein.

***D'après vous, Oui dit le très jeune homme est une « une comédie musicale sans musique ». Outre les chansons, qu'est-ce qui rend évident le passage à la forme musicale pour Doctor Faustus ?***

**RB :** Évident, je ne sais pas. Il me semble que la pièce pourrait se passer de musique.

**LL :** Oui, en même temps, Stein l'a écrite pour ça. C'est ce qui fait que l'œuvre de Stein est curieuse. Elle avait envie de créer des formes musicales. *Oui dit le très jeune homme* n'en est pas une. C'est presque une pièce « académique » dans son œuvre. Il y a des scènes, des personnages, des ellipses de temps. Même si le style conserve son mode répétitif, sa fantaisie, sa construction est assez classique. Alors que *Doctor Faustus* est vraiment un mini-opéra.

**RB** : Justement, c'est peut-être parce que l'écriture de *Doctor Faustus* est à ce point musicale que l'on pourrait se passer de musique.

***Comment aborde-t-on la composition d'une musique pour une pièce-opéra tellement musicale qu'elle pourrait se passer de musique ? C'est un pari assez intéressant en soi... Est-ce que cela implique de ne pas forcément aller dans le sens de la musique du texte ?***

**RB** : Dès le départ, il faut penser « opéra », ce qui veut dire : distribution de rôles. Penser à des acteurs qui peuvent chanter. Mais surtout, il faut que ce soient des chansons que je puisse chanter moi-même – il faut que ça en passe par une expérience intuitive. Je ne suis pas compositeur – au sens classique du compositeur qui écrit à la table et distribue les voix comme on distribuerait des instruments. Même si j'essaie de projeter la « chantabilité » par d'autres, il faut que je puisse me l'approprier. Lorsque nous avons travaillé avec Olivier, nous avons essayé de fabriquer des chansons comme nous les fabriquons habituellement. Surtout, nous avons essayé de nous extraire d'une approche très formaliste – c'est à dire minimaliste, répétitive – du traitement des textes de Stein. Nous avons plutôt essayé de la tirer vers un univers « country-folk », « roots », très américain. Le sillon minimaliste a déjà été creusé, je trouve intéressant d'apporter une autre approche. Je me suis même posé la question de savoir si Stein n'aurait pas eu la possibilité de connaître, ou de travailler avec Woody Guthrie, ou avec Bob Dylan...

***Olivier Cadiot et Rodolphe Burger reprenant les chansons de Gertrude Stein, c'est un peu comme Rick Rubin faisant interpréter Redemption song de Bob Marley par Johnny Cash et Joe Strummer... Vous avez essayé de mélanger des couches de genres, d'influences différentes ? D'en donner une nouvelle lecture ?***

**RB** : Oui, et en même temps, ce n'est pas totalement aberrant de penser que dans ces années-là, une jonction aurait vraiment pu se faire.

**LL** : Oui, c'est le côté « pop » de Stein – au bon sens du terme. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle a été davantage reconnue dans le milieu des arts plastiques et de la poésie. Le théâtre l'a plutôt ignorée. C'est une réflexion que l'on s'est faite avec Olivier, en travaillant sur *Oui dit le très jeune homme*. Si les répétitions – permanentes dans ses textes – sont dites de manière formaliste, comme un effet de répétition, ça reste assez plat. Mais dès qu'on traite ces répétitions en pensant au mec dans un bistrot qui répète : « il fait beau aujourd'hui », en variant les tons, on met en lumière le fondement de ces répétitions : la restitution d'un langage parlé. L'entrée dans l'œuvre de Stein devient plus prosaïque, mais aussi plus concrète.

**RB** : C'est un aspect que l'on découvre quand on entend Gertrude Stein lire ses propres textes. Sa diction n'est pas du tout désincarnée ou formaliste.

**LL** : Oui, c'est le paradoxe de Gertrude Stein. Olivier Cadiot pourrait en parler mieux que moi. En travaillant sur elle, nous avons regardé beaucoup de photos : on voit une mamie anglaise, très respectable. Son intérieur est un mélange de napperons et de Braque accrochés aux murs ! C'est l'art moderne en plein cœur du XIX<sup>e</sup> siècle ! Olivier m'a appris à regarder ce paradoxe : l'art moderne, le côté ancien – et l'œuvre qui a pu influencer John Cage ou Steve Reich.

***La voix qui dérape, qui répète – la voix à côté du sujet, en lutte avec le corps – est un fil que l'on retrouve dans beaucoup de vos mises en scène. Comment la voix sera-t-elle mise en jeu dans Doctor Faustus ?***

**LL :** C'est encore difficile à dire. En discutant avec Olivier, nous avons commencé à réfléchir à des procédés de « samples », de collages, à l'utilisation de différentes interprétations de Faust. Nous voudrions faire naître une multiplicité d'écoutes et de lectures.

**RB :** C'est quelque chose qui est présent dans les disques que nous avons fait avec Olivier : l'usage du sampler comme une manière de « ventriloquer » les voix. Pour *Doctor Faustus*, il faut d'abord mettre le chantier en route, voir ce qui en ressort.

**LL :** Oui, quel type d'objet nous voulons fabriquer ? Une forme musicale, avec un véritable orchestre, des musiciens en fosse ? Ou un objet purement expérimental ? Je pense que la première proposition sera plutôt du côté du concert. *Doctor Faustus* sera présenté en deuxième partie de soirée, après *Oui dit le très jeune homme* ; du coup, *Oui* sera une vraie pièce de théâtre, et *Doctor Faustus* un « chantier Stein » – centré sur la musique. Mais ça pourrait prendre une forme « music-hall » – ce qui, au fond, était le rêve de Stein : faire un music-hall à la manière de Broadway. Comme l'un des ressorts du texte est la lumière, il y a énormément de ressources scéniques à exploiter. Et de sources dramaturgiques d'ailleurs. On peut y lire un Faust lesbien. Lire des pistes qui annoncent la « Beat generation »... Analyser la manière dont elle relit, déforme, détourne le mythe de Faust. Toutes ces dimensions sont présentes – l'écriture de Stein ne joue pas uniquement du hors-sens.

***Ce flottement entre sens et hors-sens, on le retrouve dans les didascalies, qui forment à la fois des greffes extérieures, et des excroissances du texte. Le passage constant entre le « in » et le « off » du texte est également une construction récurrente des textes de Olivier Cadiot – tout particulièrement dans Futur, ancien, fugitif. Comment comptez-vous traiter ces didascalies ?***

**LL :** Olivier Cadiot a tout de suite insisté pour que ces didascalies soient lues. Pour lui elles font partie du corps du texte. D'autant plus qu'on a souvent l'impression que Gertrude Stein écrit au fil de la plume, sans se soucier des raccords. Elle commence en écrivant « Acte 1 scène 1 », avec de vraies didascalies, et puis très vite, tout se fond, les scènes disparaissent, on se retrouve à l'acte 3 sans avoir compris comment...

***L'écriture de Gertrude Stein tient une place à part dans le travail d'Olivier Cadiot. On a l'impression qu'elle constitue un dehors, une ligne de fuite. Est-ce qu'il y aurait une forme de miroir inversé entre le ressassement immobile des Ida-Ida, des Marguerite Ida et Helena Annabel, et la course sur place de Robinson – seul avec toutes ses voix ?***

**LL :** S'il était là, je ne sais pas s'il le dirait... mais Olivier entretient une relation à Stein qui est à la fois d'attirance et de rejet. Je crois qu'il y a une grande proximité entre eux, dans la volonté de travailler avec la parole de tout un chacun. Ce n'est pas une langue poétique à part, isolée, seule au monde. Mais une langue poétique qui, en utilisant cette parole, cherche aussi à la redonner. C'est ce qu'a fait Stein toute sa vie.

***En aparté : L'écriture de Stein nous adresse une question : de quelle manière une écriture travaillée par la lettre peut rendre compte de l'Histoire ? Ne serait-ce pas à travers une distorsion de la fabrique du discours – c'est à dire de la réalité ? Comment abordez-vous cette problématique dans votre propre écriture ?***

**Olivier Cadiot :** Stein est surtout connue pour son côté répétitif, *A rose is a rose*, etc. Elle a bien correspondu à la volonté moderne de retrait ou de minimalisme, à la musique répétitive ou à la poésie post-objectiviste. Elle a été fêtée par Cage, mise en scène par Bob Wilson ou le Wooster

group, et c'est grâce à cette tradition que je l'ai découverte. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'on peut en voir aujourd'hui un autre aspect en même temps, observer de la différence dans sa répétition. Son écriture varie à l'infini, elle se développe en une longue rhapsodie, c'est une écriture en lasso, très précise, mais qui n'est pas formelle, parce qu'elle manie de la langue de bois, des proverbes, des syntagmes figés, des mots d'ordre, des slogans, des calembours, des injonctions. Ça finit par faire masse. C'est une écriture en volume, pas plate comme on l'imagine souvent. Par excès de précision, par vertige du sens, ça donne *Making of Americans* ou *Autobiographie de tout le monde* et donc oui, au sens strict, une fabrication de la réalité, une usine, un atelier de réalité. Du formalisme réaliste. Dans *Yes is for a very young man*, sa dernière pièce, on va très loin dans ce paradoxe, on a l'impression que toute cette exploration des langues atterrit brusquement dans le réel. Quant à ma propre écriture, je dirais prudemment, qu'à une époque très différente, je serais heureux de poursuivre à ma manière ce bizarre ballet entre formes et paroles.

***Il y a un paradoxe assez fécond dans le fait que cette langue, très formalisée, s'attaque, avec Oui dit le très jeune homme à un projet historique, politique...***

**LL :** Deux choses me viennent en tête à propos de *Oui dit le très jeune homme*. D'abord un petit opéra de Brecht, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, une pièce didactique dont Weill avait fait la musique, et qui doit dater de la fin des années 20. Dans les années 70, on trouve *Pour un oui, pour un non* de Nathalie Sarraute – un jeu très raffiné, très psychologique sur la langue, tout l'inverse de la pièce didactique de Brecht. Et historiquement au milieu – en 1945 – on trouve cette pièce de Gertrude Stein. Je crois qu'elle se situe entre les deux, également sur cette question du rapport entre langue formaliste et projet historique. Avec *Oui dit le très jeune homme*, Stein met au service d'un sujet historique toute son expérience formaliste sur la langue. C'est ce qui donne à cette pièce une place très particulière.

***D'autant plus que peu d'auteurs français ont écrit sur l'occupation...***

**LL :** Tout à fait. D'ailleurs, j'y repense beaucoup en ce moment. Je vais reprendre les répétitions en février, et je pense que je vais récupérer les discours de Nicolas Sarkozy et d'Éric Besson – et je vais m'en servir ! La pièce démarre le jour de la capitulation. Pour la création, j'avais utilisé le discours de Pétain : « Français, Françaises, etc. » Et je pense que cette version va se terminer sur un discours politique contemporain. C'est une pièce intéressante à remonter en ce moment, on peut réactiver des questions très actuelles... En travaillant dessus, je me suis rendu compte d'un fait dont on parle peu en France, à savoir que la Révolution Nationale – c'est-à-dire le fascisme à la française – a vraiment existé. Toute cette période est mise sous la responsabilité de l'occupation, de la faiblesse de la France – on préfère ne pas trop creuser le véritable projet de Pétain. C'est une manière de ne jamais faire le deuil de cette période. Cette idéologie n'a jamais été détruite, parce que l'on n'a pas reconnu qu'elle avait existé.

***Est-ce que la place de Gertrude Stein – immigrée juive américaine en France – n'a pas son importance dans le traitement de cette période ?***

**LL :** En même temps, il ne faut pas oublier que Stein a une position très étrange dans la France occupée. Politiquement elle n'est pas claire. Elle va d'ailleurs se brouiller avec Picasso en 1936 à propos de la guerre d'Espagne. Et elle décide de rester en France, grâce à la protection de Bernard Fay, son traducteur et ami, qui s'engage pour Vichy. En même temps, elle est juive et lesbienne – elle est complètement inconsciente... D'ailleurs elle ne parlera jamais de la Shoah. Mais dans cette pièce, elle a une grande lucidité, une grande objectivité par rapport à ce qui se passe – une vision

sans jugement, sans héros. Ce qu'elle décrit très bien – et dont elle parle également dans *Les guerres que j'ai vues* – c'est le leurre de la Résistance. Pour elle pendant 4 ans, la Résistance n'existe quasiment pas. Pour les Français, les résistants sont d'abord des voyous. Elle décrit des gens qui prennent les armes, à la fin, pour se donner l'illusion de s'être libérés eux-mêmes. Et elle décrit les purges qui suivent.

Entretien réalisé par Gilles Amalvi, janvier 2010

## *Oui dit le très jeune homme*

Gertrude Stein et Alice Toklas avaient passé la guerre 14-18 sur les routes de l'Est de la France à bord d'un véhicule Ford siglé « Croix-Rouge », à soigner les blessés de l'armée française.

En 1939, les deux femmes s'installent à la campagne dans un village de Savoie et y passent toute la guerre. À son retour à Paris en 1945, Gertrude Stein écrit ce qui sera son avant-dernière pièce de théâtre *Oui dit le très jeune homme*.

Cette pièce se situe précisément dans un village de France, à la campagne. Elle commence le jour de l'Armistice de 1940 qui annonce la capitulation et le gouvernement de Vichy, et se termine le jour de la libération en 1944.

Dans cette France occupée, d'abord majoritairement pétainiste et de ce fait collaborationniste, émerge petit à petit la possibilité d'un courage né de la honte de la défaite, et de l'humiliation d'avoir perdu sans combattre, de l'engagement de l'Amérique et de la résistance soviétique ; un courage qui dans les derniers jours de l'Occupation a pu donner aux Français l'illusion de s'être libérés eux-mêmes. Cette pièce met en jeu d'une façon redoutablement objective l'attitude des Français de quelque bord que ce soit durant cette période noire de l'Histoire de France.

## **Extrait**

— CONSTANCE

Oui

Ferdinand

quel âge as-tu

Ferdinand tu es au stade où ta carte de rationnement te donne le droit d'avoir cigarettes et chocolat

Réfléchis

si tu n'as pas vingt et un ans tu peux manger du chocolat

et si tu as plus de dix-huit tu peux fumer des cigarettes

tu es pile dans ces années idiotes où tu peux à la fois manger du chocolat et fumer des cigarettes

Mais tu ne peux pas à la fois fumer des cigarettes manger du chocolat et être amoureux et à la fois être un homme et me faire dire oui et non à la fois

Tu en veux trop Ferdinand Ferdinand

tu en veux trop

Reste un petit garçon

reste un petit garçon

*Silence*

*plus bas les tanks grondent*

*Oui dit le très jeune homme* de Gertrude Stein. Adaptation Olivier Cadiot

## Oui cette pièce de Gertrude Stein est une pièce de Gertrude Stein

Il y a dans *Yes is for a very young man*, une drôlerie, au sens d'étrange, d'incroyable. Drôle de duo, les bonnes Olympe et Clotilde. Drôle de couple, Denise et Henri. Denise, la France collaborationniste qui dit *terroristes* pour parler des maquisards. Henri, la France résistante qui dit *crétin* pour parler du Maréchal. Denise et Henri sont mariés. Ils ont un enfant. *Henri aime sa femme et adore sa petite fille*. Ils sont les contradictions de la France. *Tout cela est bien réel pour nous au cœur de cette petite ville française où tout le monde se dispute*. Cette petite ville, c'est celle où Gertrude Stein a trouvé refuge pendant toute la période de la guerre (Bilignin, puis Culloz dans le Bugey), c'est son entourage, son voisinage qu'elle décrit dans le journal *Les Guerres que j'ai vues* et qui constitue le monde des personnages de *Yes is for a very young man*. Des personnages bien réels (on peut tous les retrouver dans le journal) pour du théâtre qui ressemble à du théâtre. Drôles et réels. Et en même temps, drôles et irréels : *cette guerre cette drôle de guerre cette guerre atroce rend les choses irréelles réellement irréelles*. Drôles et tragiques : *dans les petites villes comme celle où nous habitons, les haines sont plus intenses que dans les grandes villes, où on ne se croise pas tous les jours, et les rancœurs sont si vives que les anti-allemands disent aux pro-allemands : Je prie pour que votre fils, votre mari, votre frère ne reviennent jamais de cette Allemagne que vous aimez tant. Je déteste l'Allemagne, répondent les autres, et je vous déteste. Ils détestent aussi le maquis, parce que, lorsque le maquis passe, les allemands reviennent, incendient, fusillent, détruisent. Tout le monde se déteste, tout le monde se dénonce. Les maquisards pillent tout et emmènent parfois ceux qui ont appartenu à la milice. Les gens sont exaspérés et souvent fanatiques*.

Et il y a le très jeune homme (*very young man*). Ferdinand. Comment faut-il entendre le titre de la pièce *Yes is for a very young man* ? Une pièce pour lui, une pièce de guerre exprès pour lui, pour un très jeune homme ? Une pièce qui ressemble à du théâtre réaliste pour raconter l'irréalité de la guerre et qui serait pour un très jeune homme ? Quel rapport privilégié y aurait-il entre le réel irréel de cette guerre et l'âge d'un très jeune homme ? Une obsession traverse le journal de Stein : l'intrication de l'adolescence et de la guerre de 1939-1945. L'intrication de cette guerre et du Moyen Âge (à la lettre l'âge intermédiaire, l'adolescence de l'histoire), de cette guerre et de l'âge des pionniers : *à quinze ans, on mesure ce qu'était la vie au Moyen Âge, ou ce qu'était la vie d'un pionnier. C'est très proche. Et en 1943, c'est cela*. Il y a aussi cette très jeune fille qui revient dans le journal : *Papa, tu ne peux pas comprendre, cette guerre est notre guerre, ce n'est pas la vôtre. [...] Tu vois que nous avons raison. Bien sûr, les gens de ma génération sont plus naïfs que ceux de la tienne, mais pour une fois nous avons eu raison de rester naïfs. Tu n'as qu'à voir les résultats. [...] Tu comprends, a-t-elle ajouté, ce n'était pas un travail pour des anciens combattants*. La seule chose qui est vraiment réelle pendant cette guerre, c'est peut-être la décision que doit prendre chaque très jeune homme, la décision qu'il doit prendre seul, par lui-même, dans cette guerre nouvelle, quand *le dix-neuvième siècle est mort, mort et enterré en ce mois de Novembre 1943*, quand il ne peut plus compter sur les modèles démodés du XIX<sup>ème</sup> siècle, sur les modèles des anciens combattants des guerres *romanesques simples et réalistes*, sur les modèles de la littérature *qui donne le frisson*. Ce qui est réel c'est la solitude de ce très jeune homme, c'est la décision qu'il doit prendre seul : *Quand on a dix-neuf ou vingt ans, c'est triste d'être obligé de décider seul si on prendra le maquis, si on courra le risque de rester chez soi, si on partira pour l'Allemagne, que l'on déteste, si on subira des bombardements en travaillant pour l'ennemi, et que peut-on faire, que décider, c'est dur, à dix-huit ou dix-neuf ans, d'être obligé de choisir tout seul chacun pour soi. En temps de guerre c'est plus facile, on est enrôlé, on part avec tous les autres, tous à peu près du même âge, la guerre fait mal mais ça n'est pas si terrible. Aujourd'hui au contraire, chacun de ces jeunes français doit se décider seul, se demander s'il a l'endurance nécessaire, il doit savoir à l'avance si les gens le recevront, s'il pourra y arriver, s'il aura de quoi se nourrir, et l'hiver, et les montagnes, trouvera-t-il de l'aide, qu'advient-il s'il ne part pas. C'est dur à dix-neuf ou vingt ans de décider par soi-même. Très dur*.

Pierre Kuentz

## *Doctor Faustus lights the light*

Un opéra électrique de Stein, auteur des avant-gardes américaines. Des chansons s'intercalent dans cette pièce aux accents de conte, des personnages non annoncés apparaissent au gré des scènes, la structure classique esquissée se détraque – pas le rythme.

Ici au commencement, Faust a déjà pactisé avec Mephisto, un diable de pacotille : Faust seul dispose de la lumière, la lumière *électrique*.

De son côté Marguerite Ida et Helena Annabel, oui Marguerite a ici quatre prénoms, en promenade dans les bois, se fait mordre par une vipère. Et c'est Faust qui la sauve, l'air de rien.

Passé le temps, pas la mélancolie ; dans ce monde artificiel, Faust est exclu de la commune nature – maître et possesseur de la lumière, il n'y a plus pour lui de jour, il n'y a plus pour lui de nuit. Solitaire déçu.

Sur l'autre bord, la vipère est apprivoisée, Marguerite Ida et Helena Annabel, comme une apparition parmi ses chandelles, a rencontré Mr Overseas Man, c'est l'amour. Il paraît qu'elle aussi possède désormais la lumière.

Mais alors, si une autre dispose de la lumière, le pacte diabolique se défait. Libéré, Faust veut juste être lui-même et, désir retrouvé, il aspire étrangement plus que tout à aller en Enfer avec Marguerite.

Il convoque Mephisto, second pacte déroutant, et s'entend dire qu'il lui suffit de commettre un péché, de tuer ses deux compagnons, le chien qui dit merci et le petit garçon.

En route pour l'Enfer, le diable lui accorde en sus l'éternelle jeunesse.

Mais non, l'Enfer, ce sera sans Marguerite : elle ne le reconnaît pas, jeune il n'est plus Faust, et puis de toute manière elle en aime un autre.

De son côté Faust chante toujours seul : Leave me alone / Let me be alone.

Marion Stoufflet

## Extrait

*Dr Faustus*

Qu'est-ce que j'ai fait, je savais, je savais qu'il  
pouvait y avoir de la lumière, pas celle de la lune  
pas celle des étoiles, pas celle du jour, ni celle des  
bougies, je savais je savais, j'ai vu la lumière de  
l'éclair, je l'ai vu éclairer, j'ai dit, moi moi je dois  
avoir cette lumière et qu'est-ce que j'ai fait, oh  
qu'est j'ai fait, j'ai dit que je voulais vendre mon  
âme intégralement, mais je savais je savais que la  
lumière électrique c'est la vérité, vraiment la vérité,  
oh oui c'est vrai qu'ils ont aussi compris que c'était  
vrai que je leur avais vendu mon âme, et donc que  
jamais jamais je pourrais aller en enfer, jamais  
jamais moi.

Barrez-vous Dog and Boy  
barrez-vous Marguerite Ida and Helena Annabel  
barrez-vous tous ceux qui peuvent mourir et aller  
au paradis ou en enfer  
barrez-vous  
oh barrez-vous, oh barrez-vous  
laissez-moi tout seul, oh laissez-moi tout seul.

Je l'ai dit  
Je l'ai dit que c'était la lumière  
j'ai dit que j'ai donné la lumière  
j'ai dit les lumières sont vraies  
et le jour est lumineux  
oh Boy and Dog foutez-moi la paix  
oh laissez-moi tout seul

*La paysanne avec sa faucille regarde par la fenêtre et chante*

## Repères biographiques

### Gertrude Stein auteur

Gertrude Stein naît le 3 février 1874 en Pennsylvanie dans une famille d'origine juive-allemande. Elle passe sa petite enfance à Vienne et à Paris avant de suivre sa famille aux Etats-Unis. Elle étudie la philosophie et la psychologie au Radcliffe College tout en voyageant chaque été en Europe avec son frère Léo. Elle commence en 1897 des études de médecine qui resteront inachevées.

En 1903, elle s'installe définitivement en France au 27, rue de Fleurus avec son frère Léo. Elle partage avec ce dernier le goût pour l'art moderne et dès 1905 commence à acheter des œuvres de Picasso, Matisse et d'autres peintres avant-gardistes de l'époque (Picasso fera d'ailleurs d'elle un portrait célèbre). Le 27 rue de Fleurus devient alors sous la houlette de Gertrude Stein une sorte de salon où tous les artistes - peintres et écrivains, français ou étrangers - se croisent. Elle rencontre en 1907 Alice Babette Toklas qui restera sa compagne tout au long de sa vie.

En 1909, Gertrude Stein publie son premier roman : *Three Lives*. Jusqu'au début de la guerre elle travaille à différents ouvrages dont une série de portraits et un recueil poétique, *Tender Buttons* qui sera publié en 1914. La guerre éclate et les deux femmes s'engagent dans l'American Fund for the French Wounded, parcourant la France à bord de leur camion Ford pour venir en aide aux populations civiles. En 1922, elle publie une anthologie de son œuvre, *Geography and Plays*, ainsi que des extraits de *The Making of Americans*, roman fleuve dont l'intégralité ne sera publiée qu'en 1925. En 1931, elle crée sa propre maison d'édition pour pouvoir publier ses œuvres. Mais le succès de *The Authobiography of Alice B. Toklas* (1933) lui assure désormais la reconnaissance du public et des milieux littéraires. Lorsque la deuxième guerre mondiale éclate, les deux femmes décident de rester en France et s'installent à la campagne. À la fin de la guerre elles rentrent à Paris et Gertrude Stein reprend son rôle dans le monde des lettres et de la peinture, avant de mourir d'un cancer en 1946, à l'âge de 72 ans.

Elle laisse derrière elle une œuvre imposante et extrêmement variée, survolant la plupart des genres littéraires (du roman à l'autobiographie, en passant par la poésie, le portrait, le théâtre...) et même musicaux (opéra, ballet). Elle reste dans l'histoire comme la « papesse de l'avant-garde », fondatrice de la littérature moderne américaine. Et dès les années cinquante, ses textes nourrissent le travail de nombreux artistes tels que Robert Wilson, Richard Foreman, le Living Theatre... dont les propositions ont renouvelé les formes théâtrales et lyriques.

### **Ludovic Lagarde (1962)**, mise en scène

C'est à La Comédie de Reims, puis au Théâtre Granit de Belfort que Ludovic Lagarde réalise ses premières mises en scène. En 1996, il crée sa propre 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. Ne cessant jamais ses activités de pédagogue, il collabore aussi régulièrement avec le directeur musical Christophe Rousset pour mettre en scène les opéras *Cadmus et Hermione* de Lully en 2001, *Actéon de Charpentier* en 2004 et *Vénus et Adonis* de Desmarests en 2006. 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*, *Retour définitif et durable de l'être aimé* et *Fairy queen*. Il est, depuis 2009, directeur de La Comédie de Reims.

### **Olivier Cadiot (1956)**, adaptation

Poète et romancier, Olivier Cadiot est avant tout un inventeur de littérature qui manie avec une virtuosité toute musicale les mots comme les situations et fait valser les genres à coups d'accélération. C'est au fil des pages que son écriture foisonnante et jubilatoire se donne en partage, mais aussi sur les scènes, qu'elles soient de théâtre, d'opéra ou même de rock. En 1988, Olivier Cadiot publie chez P.O.L un premier livre de poésie, *L'Art poétique*. Il écrit ensuite pour Pascal Dusapin plusieurs pièces courtes, puis le livret de l'opéra *Roméo et Juliette* (1989). En 1993 paraît le premier tome d'une série d'ouvrages à la limite du roman. *Futur, ancien, fugitif* bientôt suivi du *Colonel des Zouaves* (1997), de *Retour définitif et durable de l'être aimé* et de *Fairy Queen* (2002). Avec Pierre Alferi, il fonde la *Revue générale de littérature*, dernier grand atelier littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour le théâtre et son complice comparse Ludovic Lagarde, il écrit une première pièce, *Sœurs et Frères*. Mais ce seront ses livres que le metteur en scène adaptera par la suite, avec lui, du monologue du *Colonel des Zouaves* à son dernier roman *Un nid pour quoi faire ?* sorti en 2007. Olivier Cadiot poursuit par ailleurs sa collaboration avec des musiciens tels que Georges Aperghis, Benoît Delbecq et surtout Rodolphe Burger, avec lequel il conçoit des disques et des lectures-concerts. 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 prochaine édition du Festival d'Avignon avec le metteur en scène Christoph Marthaler.

### **Rodolphe Burger (1957)**, musique

Rodolphe Burger devient professeur de philosophie au début des années 1980 tout en exerçant ses talents musicaux au sein du collectif Dernière Bande, qui donne ensuite naissance à Kat Onoma, dont Rodolphe est le maître d'œuvre, au chant et à la guitare. De 1986 à sa séparation dix-huit ans plus tard, ce gang strasbourgeois demeure l'un des fleurons du rock français. Dès 1993, parallèlement à cette aventure, Rodolphe se lance dans une carrière solo et les grandes embardées deviennent son quotidien artistique. Depuis le milieu des années 1990, les collaborations avec d'autres artistes se multiplient à un rythme effréné : Françoise Hardy, Iggy Pop, Alain Bashung, Olivier Cadiot, Jacques Higelin, Jeanne Balibar... Fondant en 2002 son propre label Dernière Bande, il en profite pour publier de nombreux projets discographiques. Entre créations radiophoniques, performances multimédias, ciné-concerts (notamment sur *L'Inconnu* de Tod Browning), sonorisation du tramway de Strasbourg, musiques de films, sonorisation du Pavillon français à l'Expo universelle d'Aichi, cinépoèmes en compagnie de Pierre Alferi, résidence au Conservatoire National de Musique de Strasbourg (2006-2007), participation à de multiples festivals tant en France qu'à l'étranger, Rodolphe Burger poursuit ses excursions sans avoir peur de se perdre dans des paysages aux contours sans cesse mouvants. « Se perdre » ne signifie pas « s'égarer », les grands voyageurs le savent bien... Rodolphe Burger est artiste associé à La Comédie de Reims.

Anthony Boile