



TNS

Grand Palais

Texte

Julien Gaillard, Frédéric Vossier

Conception et mise en scène

Pascal Kirsch

Avec

Guillaume Costanza

Vincent Dissez*

Arthur Nauzyciel

Et le musicien **Richard Comte**

Dates

Du vendredi 10 au jeudi 16 mars 2023

Horaires

Tous les jours à 20h

sauf samedi 11 à 18h

Hall Grüber

Durée

1h25

*Acteur associé au TNS

Saison 22-23

Dossier de presse

© Compagnie Rosebud

Contact

TNS | Margaux Dulongcourty

03 88 24 88 40 | 07 85 74 42 10 | presse@tns.fr | m.dulongcourty@tns.fr

[#TNS2223](#) [#GrandPalais](#) [#JulienGaillard](#) [#FrédéricVossier](#)

Photos en HD bit.ly/PRESSEGrandPalais

Tournée

Saint-Michel-sur-Orge | Espace Marcel Carné | 9 nov 23

Rennes | Théâtre national de Bretagne | Du 15 au 18 nov 23

Béthune | Comédie de Béthune, Centre dramatique national des Hauts-de-France | 23 et 24 nov 23

TNS Théâtre National de Strasbourg

1 avenue de la Marseillaise 67000 Strasbourg | 03 88 24 88 00 | Tarifs de 6 € à 30 € | Billetterie 03 88 24 88 24 | tns.fr



[@TNS_TheatrStras](#)



[TNS.Theatre.National.Strasbourg](#)



[TNSStrasbourg](#)



[TNS](#)



[tns_strasbourg](#)

En octobre 1971, une grande rétrospective de l'œuvre de Francis Bacon a lieu au Grand Palais à Paris – avec, sur nombre de toiles, une figure masculine, celle de George Dyer, qui fut l'amant et modèle du peintre britannique. Le public, qui le découvre via les tableaux, ignore qu'il s'est suicidé deux jours avant l'inauguration, dans les toilettes de leur luxueuse chambre d'hôtel. *Grand Palais* est la rencontre des écritures de Julien Gaillard et Frédéric Vossier, habitant chacun les sensibilités et langages si différents de Bacon et Dyer. Pascal Kirsch met en scène, avec trois acteurs et un musicien, ces paysages mentaux peuplés de corps, de sensations, d'images indélébiles par-delà la mort.

Julien Gaillard est auteur, poète, acteur et metteur en scène. En 2017, les spectateur·rices du TNS ont pu voir, mis en scène par Simon Delétang, *Tarkovski, le corps du poète*, dont il a écrit la troisième partie. Frédéric Vossier est auteur, conseiller artistique au TNS et dirige la revue *PARAGES*. En 2021, Anne Théron a créé sa pièce *Condor*. Pascal Kirsch est metteur en scène. Il a dirigé le lieu Naxos-Bobine, situé à Paris, de 2014 à 2016.

Générique

Texte

Julien Gaillard
Frédéric Vossier

Conception, mise en scène

Pascal Kirsch

Composition musicale

Richard Comte

Avec

Guillaume Costanza

Vincent Dissez*

Arthur Nauzyciel

et le musicien **Richard Comte**

Lumière

Nicolas Ameil

Costumes

Virginie Gervaise

Dates

Du vendredi 10 au jeudi 16 mars 2023

Horaires

Tous les jours à 20h

sauf samedi 11 à 18h

Hall Grüber

Durée

1h25

Création le mercredi 1^{er} mars 2023 à la Comédie de Reims, Centre dramatique national.

Vincent Dissez est acteur associé au TNS.

Grand Palais est publié aux éditions Les Solitaires intempestifs (2019).

Le décor a été réalisé avec le soutien et dans les ateliers du T2G - Théâtre de Gennevilliers, Centre dramatique national.

Production Compagnie Rosebud

Coproduction Comédie - Centre dramatique national de Reims, Comédie de Béthune - Centre dramatique national Hauts-de-France, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre national de Bretagne, Espace Marcel Carné à St Michel-sur-Orge.

Avec le soutien du Fonds SACD Musique de Scène

Avec l'aide de la SPEDIDAM

Accueils en résidence Théâtre de la Cité Internationale, CNDC-Théâtre Ouvert, T2G-Théâtre de Gennevilliers, Les Tréteaux de France.

La Compagnie Rosebud est conventionnée par la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France

Régie son

Julien Podolak

Vidéo

Thomas Guiral

Construction

Théo Jouffroy

Regard chorégraphique

Thierry Thieù Niang

Conseil vocal

Pauline Leroy

Régisseur général

Clément Séclin

*Acteur associé au TNS

Présentation

Le 26 octobre 1971, lors d'un repas au Train Bleu, Gare de Lyon, Francis Bacon retrouve le tout Paris de l'art venu le féliciter pour son exposition au Grand Palais. C'est l'événement qui consacre internationalement son œuvre. Au même moment, se joue pour lui un drame intime qu'il choisit de garder secret pour préserver l'exposition. A peine deux jours avant, son modèle et amant, George Dyer, s'est donné la mort dans leur chambre d'hôtel, d'une overdose d'alcool et de médicaments. Alors que les proches essaient d'atténuer le choc, pour Francis il n'y a pas de doute : « Il s'est donné la mort et rien ne le fera revenir. Si j'étais resté auprès de lui au lieu d'aller à l'exposition, il serait encore là. Mais je suis parti et il est mort. » Le tapis rouge à l'entrée de la brasserie ouvre le chemin de la grande victoire de son œuvre et de la plus grande défaite de sa vie.

De l'aube de cette nuit où George meurt, lorsque Francis retrouve son corps inanimé, naîtra un cycle de tableaux parmi les plus bouleversants de Bacon, les "trptyques noirs" : In Memory of George Dyer, 1971, seulement un mois après les faits, Triptych August 1972 et Triptych May-June 1973. Bacon y reconstitue en trois volets les circonstances de la mort de Dyer et notamment son corps assis sur les toilettes, tête baissée.

George est aussi seul et nu dans la chambre d'hôtel où il meurt que Francis est entouré dans la brasserie, où l'on n'attend que lui, et apprêté pour l'occasion. L'asymétrie entre eux est vertigineuse. Dans ce moment, comme durant leurs 7 années de vie commune. George vient d'un monde où l'art n'existe pas, où l'argent est le salaire de quelque larcin. Il passe sa courte vie, il est mort à 36 ans, entre la prison et les préparatifs de vols qu'il bricole. Francis, lui, est aussi à l'aise dans le monde de l'art que dans un bar de Soho où il a fait la rencontre de George...

Tel est le contexte de la pièce de Julien Gaillard et Frédéric Vossier.

Comme un nouvel «Orphée et Eurydice», Francis et Georg dialoguent outre-tombe, sans

se répondre. D'un côté l'homme de la vie augmentée, de l'autre l'homme en état de survie. La vitalité et la puissance créative de Bacon donnent à son existence une intensité exceptionnelle, celle d'un héros de tragédie. Rien à voir avec la vie simple et nue de George qui ne résiste pas à la mort mais se fait dévorer, happer par elle.

Si Orphée ne s'était pas retourné dans son voyage aux enfers pour regarder ce qu'il n'avait pas le droit de voir, Eurydice dans sa forme d'ombre, sans cet impatience d'Orphée, il n'y aurait pas de poème. De l'ombre et du remord, Francis ramène l'image immortelle de George devenu toile.

Les grandes figures de la peinture de Bacon sont toujours seules dans la toile. De l'aveux du peintre, il n'avait pas trouvé le moyen d'en réunir deux dans un même tableau. Gaillard et Vossier ont pactisé pour occuper un même espace littéraire, une même pièce. « Un peu pour la même raison qu'il n'existe qu'une planète dans telle orbite déterminée, il ne peut y avoir qu'un personnage original pour une œuvre d'imagination : deux personnages entreraient en contradiction jusqu'au chaos. » (Hermann Melville). Ce chaos, cette possibilité que la peinture s'effondre comme un amas de couleur où tout devient gris, c'est le risque qu'encourent les deux auteurs à faire coexister les deux figures originales de la pièce. C'est la beauté singulière et la réussite de Grand Palais. Pour que jaillisse ce bouleversant chant d'amour et de remords, il s'agit de faire tenir en scène, au bord du chaos, Francis, le Famous et George, l'Infâme.

En général, lorsque je travaille sur une pièce, je m'attelle avec les acteurs à apprendre à parler couramment une langue. Celles de Hans Henny Jahnn, de Maurice Maeterlinck, de Stanislas Lem par exemple. Et le sens, la direction et la signification de leurs livres tendent généralement vers une seule issue, une seule direction, aussi ténue ou mystérieuse soit-elle.

Le sens de *Grand Palais*, lui, fluctue. Il change au fur et à mesure qu'avance la pièce. Selon que c'est l'un ou l'autre auteur qui occupe l'espace de la parole. Selon que c'est Francis ou Georg qui parle. Gaillard ou Vossier. Ici, la vérité ne se dissimule pas, elle remue.

Grand Palais est une pièce bilingue et il faut bien abandonner toute tentation de traduire : on ne peut pas traduire du Vossier en Gaillard,

ni du Gaillard en Vossier. Mais en acceptant cet inconfort, ce sol ondoyant, j'espère "faire apparaître" - c'est bien tout le sens de la mise en scène à mon avis - un objet théâtral inouï et unique, né du geste manifeste de deux auteurs qui disparaissent dans une pièce qui n'est ni à l'un, ni à l'autre.

Pascal Kirsch
Décembre 2022



Arthur Nauzyciel, répétitions, déc 22 © Compagnie Rosebud



Guillaume Constanza, répétitions, déc 22 © Compagnie Rosebud

Entretien avec Julien Gaillard et Frédéric Vossier

Écrire un texte à deux est peu fréquent. Quel a été le point de départ du projet ? Est-ce l'envie d'écrire un texte en commun qui vous a fait chercher un sujet ou est-ce le sujet qui vous a donné envie d'écrire ensemble ?

Frédéric Vossier : Ni l'un ni l'autre. À l'origine, j'avais le projet d'écrire un texte sur la relation entre Francis Bacon et George Dyer. Bacon, en tant que peintre, est un monument. Aborder une figure de la peinture est compliqué sur un plan théâtral et c'était un défi intéressant. Mais ce qui me passionnait, c'est vraiment la relation entre les deux. D'un côté, on a une figure artistique célébriissime - non seulement du point de vue de l'histoire de l'art mais aussi sur un plan médiatique : Bacon est un des rares peintres que presque tout le monde connaît - et, d'un autre côté, il y a Dyer, un homme de la pénombre, qui est plutôt la figure de l'infâme. Or, dans l'histoire de leur vie, il y a ce moment d'octobre 1971. Bacon vit la consécration, l'exposition de ses œuvres au Grand Palais - avec Picasso, qui l'a précédé en 67, il est le seul artiste à avoir eu une rétrospective de son vivant. Mais deux jours avant l'inauguration, son amant et modèle George Dyer se suicide dans la chambre d'hôtel qu'ils partageaient.

J'étais convaincu qu'on pouvait mettre en œuvre cette histoire au théâtre. Et je pensais fondamentalement qu'il me fallait le faire avec quelqu'un. Dès le début, je voulais écrire la partition de George Dyer et il me fallait trouver un alter ego qui puisse assumer la figure surplombante de Bacon. Je ne connaissais pas Julien personnellement, mais j'avais lu *La Maison* [texte créé à La Colline - Théâtre National par Simon Delétang en 2018 et publié par Les Solitaires Intempestifs en 2022] et ce texte m'avait frappé : j'y trouvais un univers semblable au mien, quelque chose qui m'était très familier. C'était un des plus beaux textes lus ses dernières années - et *Sommeil du fils*, qu'il a écrit par la suite, a été comme une seconde révélation, une confirmation. Sans le connaître, je me sentais lié à lui. Donc, je lui ai proposé ce projet.

Peux-tu parler de la rencontre entre Francis Bacon et George Dyer et de ce qui t'intéressait dans la relation entre ces deux personnalités ?

Frédéric Vossier : En ce qui concerne leur rencontre, il existe deux versions. L'une est qu'elle a eu lieu dans un bar à Soho. L'autre - certainement légendaire - est que Dyer serait rentré par effraction dans l'atelier de Bacon pour le cambrioler et que cette situation aurait énormément plu à Bacon... En tout cas, c'était en 1966. Et Dyer s'est tué en 1971. Dyer a été l'amant et le modèle de Bacon pendant ces années - il a même continué à le peindre après sa mort.

En 1966, Bacon est déjà célèbre, Dyer n'est pas cultivé, n'a pas de métier, il est même mauvais en tant que délinquant - adulte, il aurait passé plus de temps en prison qu'en liberté, il est réduit à une « vie nue », une vie pauvre. Le point d'origine du projet est cette dramaturgie terrible : la consécration d'une part et, de l'autre, cet homme de la pénombre qui va se tuer dans la pénombre. C'est cette dissymétrie qui me bouleverse. Il y a d'un côté un homme qui crée et, de l'autre, un homme qui crève. [...]

Julien, avant cette proposition, t'étais-tu intéressé à la peinture de Bacon et connaissais-tu son histoire avec George Dyer ?

Julien Gaillard : Oui, je connaissais cette histoire et Bacon était pour moi une figure importante puisque c'est la découverte de son œuvre qui, à l'adolescence, m'a poussé à peindre moi-même. Par la suite, j'ai tenté le concours des Beaux-Arts et j'ai été pris. Je faisais, en parallèle, une licence d'études théâtrales à Censier-Paris III [Université Sorbonne-Nouvelle]. Bacon a été essentiel dans ma relation à la peinture contemporaine. À 15/16 ans, découvrir ses tableaux m'avait bouleversé. Il y a, dans sa peinture, une force d'appel magnétique, qui parle de manière directe. J'ai d'ailleurs beaucoup imité Bacon dans mes premières toiles ! Je peignais des femmes aux yeux crevés, je m'inspirais comme lui de photogrammes du *Cuirassé Potemkine* [film soviétique muet, réalisé par Sergueï Eisenstein, sorti en 1925] -, je m'étais plongé dans sa documentation, dans les images présentes dans son atelier. Il est donc une figure majeure pour moi, même si j'ai arrêté de peindre depuis.

Comment as-tu réagi à la proposition de Frédéric ?

Julien Gaillard : J'ai aimé sa proposition parce qu'elle était brutale - dans le sens où il m'a dit : tu fais Bacon, je fais Dyer. Nous n'avons pas fait de réunions préparatoires, il n'y a pas eu de grands dialogues pendant des semaines ou même des heures. Je trouve que ça correspond très bien à Bacon, qui parlait, je crois, de la « brutalité du fait » [Michel Leiris - écrivain, poète, ethnologue et critique d'art né en 1901 et mort en 1990 - a écrit plusieurs livres sur Bacon dont *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, publié aux éditions du Seuil en 1996]. Il ne s'agit pas d'une brutalité dans le sens d'une violence ou une démonstration de violence, c'est une brutalité de la présence. Pour moi, la proposition de Fred correspondait à cela, cette brutalité et cette simplicité de dire : voilà, tu fais cette figure et je fais l'autre.

Je connaissais et aimais ses textes. Comme le disait Fred, il y a, dans l'univers de nos écritures, dans ce qui est travaillé, des passerelles évidentes - c'est même étonnant, à ce point ! - mais, dans la syntaxe, dans le rapport à la phrase, nous sommes très différents. Je me suis dit : nous n'avons pas besoin de définir ce qui doit être singulier chez chacun, puisque cette différence est là - je pourrais dire une « altérité syntaxique ». À partir de là, parler de dramaturgie était inutile ; on a foncé dans l'écriture. Le dialogue s'est créé par le geste même d'écrire - beaucoup plus qu'en nous voyant, même si c'est toujours agréable de se retrouver autour d'une table et parler. J'ai aimé ça, c'était simple et direct.

Comment avez-vous écrit ensemble ? Avez-vous, au départ, défini un processus et des éléments narratifs ? Échangez-vous des fragments de textes, l'un répondant à l'autre ?

Frédéric Vossier : Le jour où j'ai rencontré Julien pour lui parler du projet, j'avais un protocole en tête, que je voulais lui soumettre. Mais d'abord, je ne savais pas s'il serait partant pour ce projet. Or, ce jour-là, j'ai découvert son rapport à Bacon, à la peinture - ce dont il vient de parler. J'ignorais qu'il avait fait les Beaux-Arts, j'ignorais qu'il était à ce point lié à Bacon, j'étais très surpris, heureux. Avant, ma proposition était une sorte de pari et, en l'entendant m'en parler, je me suis dit que c'était gagné.

En ce qui concerne le protocole, je voulais qu'on explore la relation Bacon/Dyer en partant du point de vue élégiaque de Bacon. C'était déjà un parti pris dramaturgique risqué : comment écrire une

élégie pour le théâtre ? Le point de départ, c'est la parole d'un homme - Bacon -, qui se situe après la catastrophe. Et dans cette parole, il y a bien évidemment la hantise, le phénomène spectral de la présence de George Dyer.

Bacon est la figure centrale, il est dans son espace - c'est du moins comme ça que nous l'avons pensé puis écrit, et nous verrons si Pascal Kirsch fait ce choix aussi dans sa mise en scène. [...]

On s'était donné comme structure la forme de l'alternance dans les monologues, à savoir : Julien écrit le premier, moi j'enchaîne et on voit comment cela se développe... Et nous avons défini une autre contrainte : qu'il y ait, au milieu du texte, un dialogue. C'est l'endroit où l'on peut les voir se répondre - ou ne pas savoir se répondre.

[...]

Il existe de nombreux entretiens écrits ou filmés de Bacon, ainsi que des biographies, etc. Mais qu'en est-il de Dyer ? J'imagine, Fred, que tu as aussi fait des recherches. Qu'as-tu relevé qui a influencé ton travail ?

Frédéric Vossier : En matière de recherches, il y avait peu à trouver. Dyer est une figure très secrète, qui n'apparaît qu'à travers Bacon. De par son statut social, il n'a pas d'étoffe biographique ou historique. Il était dans un *no man's land* social. C'est un fils de délinquant, lui-même délinquant peu doué, qui a fait beaucoup de prison. C'est intéressant d'aller chercher une personnalité réelle, quelqu'un qui a existé, qui a été absorbé par le champ magnétique de Bacon, et de voir le peu d'éléments biographiques qui restent. Il fallait construire une parole à partir de ce presque-rien.

Le fait qu'il ne reste presque rien est dû à son statut social évidemment, et au fait qu'il est mort jeune - à 37 ans. Sa relation avec Bacon a duré cinq ans. C'est donc une brève période, dont il ne reste presque rien en consistance, en contenu, du point de vue affectif comme événementiel.

[...]

Je voudrais revenir sur la manière dont Bacon se décompose et Dyer se recompose dans le texte. Je pense que le processus de recomposition dont tu parles, Julien, est lié au fait qu'au fur et à mesure qu'on s'avance vers la fin, Dyer est davantage dans un mode d'interpellation. Dans ce principe élégiaque et spectral dont nous avons parlé, les monologues de Dyer sont de plus en plus adressés à Bacon. D'une certaine manière, il devient ainsi

de plus en plus vivant et sanguin dans ce geste de le visiter, le hanter et lui demander ce qu'il ressent. Alors que dans la première partie - je veux dire, avant le dialogue central -, il est plutôt dans la description, le sensitif - je pourrais dire « dans la perception » mais, pour l'espace mental de George Dyer, c'est presque trop élaboré : c'est un homme de l'affect plutôt que du percept. Le percept est plutôt du côté de Bacon.

Est-ce tu es entré dans des questionnements tels que : pourquoi s'est-il suicidé ? Et pourquoi à ce moment-là ?

Bien sûr, j'ai essayé de comprendre ce quelqu'un, sa vie et son achèvement. Tout en sachant que c'est impossible. Ce qui est sûr, c'est qu'il est arrivé à un endroit de solitude, d'isolement, de désolation... Hannah Arendt parle de la désolation comme une expérience absolue de non appartenance au monde. Quand on n'arrive pas à trouver sa place, le suicide peut-être une forme d'aboutissement face à ce néant.

Durant vos échanges de fragments de textes, avez-vous décidé d'être perméables à ce que qu'écrivait l'autre ou, au contraire, de garder chacun votre ligne ? Quand on écrit à deux, comment jongle-t-on avec le désir de créer un ensemble cohérent et la nécessité, peut-être, de ne pas trop être influencé par la ligne de l'autre ?

Frédéric Vossier : [...] Julien et moi avons abordé différentes problématiques, chacun à notre manière. Je dirais que nous avons réussi, sans trop y réfléchir d'ailleurs, à mêler à la fois le tracé de quelque chose de très personnel dans l'écriture et une écoute, voire une porosité à l'autre.

Julien Gaillard : Je suis complètement d'accord avec ce que dit Fred.

Frédéric Vossier : Même dans le dialogue, les propos ne se répondent pas, donc on pourrait dire que c'est un « dialogue de sourds », mais il y a, en même temps, une mécanique qui fonctionne. Le dysfonctionnement fonctionne ! Il y a, dans l'écriture, un phénomène de décalage, de rupture qui opère. Pour arriver à cela, nous avons forcément été poreux à l'écriture de l'autre. Sinon, ça aurait été impossible.

Julien Gaillard : Oui, il y a forcément eu de la porosité, mais sans que l'on s'en soucie. Nous n'avons pas « bricolé » de la porosité, on l'a laissée venir, y compris dans le dialogue. J'ai l'impression que les écritures glissent l'une sur l'autre, qu'elles

ne se pénètrent pas - alors que le texte parle de ça : la pénétration des corps, la pénétration psychique.

J'aime l'idée de ces deux écritures qui se glissent l'une sur l'autre. C'est presque la notion de ce qui est imperméable : cela ne refuse pas l'eau, ça la fait simplement glisser, donc, ça la reçoit d'une certaine manière. [...]

Est-ce que vous avez écrit chacun en pensant à des acteurs précis et au metteur en scène Pascal Kirsch ?

Julien Gaillard : Non, ce n'était pas mon cas ; je n'ai pas écrit pour un acteur en particulier.

Toutefois, après avoir achevé la première version du texte, j'ai pensé à un acteur que j'aime beaucoup et avec qui j'ai eu la chance de travailler, Frédéric Leidgens. J'ai pensé à lui, comme à un possible interprète. Je l'ai imaginé dire ce texte. Ça n'est donc pas directement écrit pour lui. Sa présence, disons, m'a inspiré. Elle m'a aidé, je crois, à m'éloigner un peu du Bacon « historique » et à vérifier, dans un second temps, l'allure de mes phrases.

Frédéric Vossier : Depuis un certain temps, j'écris tous mes textes en pensant précisément à des acteurs et actrices. Et je dois dire qu'il s'est avéré plus efficace d'écrire pour des acteur-rices qu'en pensant à des metteurs en scène. Ensuite, le projet s'est construit de fil en aiguille. Je donne toujours mes textes à lire à Stanislas [Nordey] ; il a trouvé *Grand Palais* plutôt passionnant et a proposé d'en faire une lecture à Théâtre Ouvert - à cette occasion, il lisait George Dyer et Laurent Poitrenaux lisait Francis Bacon. Pascal Kirsch était dans la salle et force est de constater qu'il a eu un coup de foudre pour le texte.

Julien Gaillard : Il se trouve que je connais le travail de metteur en scène de Pascal Kirsch depuis longtemps. J'avais vu les premiers spectacles qu'il a montés à Paris, quand il travaillait avec Bénédicte Le Lamer [ils ont dirigé ensemble la compagnie pEqUOd, fondée en 2003 au Mans, et Pascal Kirsch a dirigé ensuite Naxos-Bobine, à Paris] et j'ai suivi son travail depuis. Avec Fred, nous nous étions interrogés : qui pourrait mettre en scène la pièce ? J'avais envoyé le texte à Pascal Kirsch qui l'avait lu et apprécié, je l'avais donc invité à la lecture à Théâtre Ouvert...

Frédéric Vossier : Tu as raison, il avait lu le texte avant la lecture publique. Ensuite, je lui ai dit avoir écrit George Dyer pour Vincent Dissez. Puis Pascal Kirsch a choisi Arthur Nauzyciel et Dominique

Constanza pour Francis Bacon. Récemment, il nous a proposé de rencontrer l'équipe artistique. Durant cette séance de travail, Vincent, Arthur et Guillaume ont lu le texte et nous avons eu un moment d'échange : nous leur avons raconté l'origine du projet d'écriture et ils pouvaient nous poser des questions s'ils le désiraient.

La parole de Bacon sera donc portée par deux acteurs, Arthur Nauzyciel et Dominique Constanza. Julien, avais-tu pensé à cette possibilité en écrivant ?

Julien Gaillard : Dans la partition de Bacon, il y a, comme nous l'avons dit, des images, mais il y a aussi beaucoup de citations, notamment en anglais - je tenais vraiment à ce que la langue de Bacon soit présente. Il était un grand lecteur de Shakespeare, de poésie. Il lisait beaucoup Eschyle aussi - il y a donc des phrases du grand tragique grec - traduites par T.S. Eliot. Je me suis amusé à créer des emboitements de citations : Bacon cite T.S. Eliot qui cite Eschyle... Je voulais créer différents plans, même dans la citation. J'essayais de correspondre à la parole de Bacon : il y a de nombreux entretiens filmés et on voit que c'est un homme de parole. J'aime aussi cela chez lui : il boit beaucoup, il parle beaucoup, il a un côté histrion, il sait très bien se mettre en scène et se montrer dans une forme de déchéance très étudiée - une déchéance presque au sens baroque, très fine, élaborée. Même quand il se montre ivre, dans son atelier, il a cette parole à la fois très délicate, sophistiquée, cultivée et parfois, dans les ruptures, une forme de brutalité. C'est ce que je voulais trouver : une parole très raffinée, avec une syntaxe complexe et, tout à coup, briser ce mouvement par quelque chose de très trivial, direct. Dès le début, quand Fred m'a parlé du projet, je savais que je pouvais écrire avec un personnage tel que Bacon - pour moi, c'est une machine à langage. Je n'avais pas besoin d'inventer un personnage, de construire une figure : le langage était déjà présent.

Alors, en ce qui concerne le fait qu'il y ait deux acteurs, j'ai l'impression que Pascal veut contextualiser certaines citations, les développer. Par exemple, à un moment, je cite quelques vers de Macbeth, et je pense qu'il voudra faire entendre un peu plus de la pièce de Shakespeare et que le comédien Guillaume Constanza prendra en charge ces développements, fera entendre les résonances un peu plus dans la durée - comme pour amener les citations, les sources, à un autre plan. C'est ce que j'ai cru comprendre, mais il faudrait bien sûr interroger Pascal à ce sujet.

En écrivant, je voulais que ces phrases n'existent

pas seulement comme citations mais soient prises à l'intérieur de la parole. Évidemment, à partir du moment où j'utilise l'anglais, on va entendre qu'il s'agit de citations. Mais je me suis amusé à en truffer sa parole : certaines citations sont entre guillemets, d'autres non ; j'en ai même inventé de fausses, pseudo-shakespeariennes. Il y a tout un jeu baroque, comme l'est le personnage de Bacon - dont la peinture est, je trouve, plus baroque qu'expressionniste, à proprement parler.

[...]

Quand tu as intégré des citations d'œuvres picturales à la parole de Bacon - tableaux ou photos -, pensais-tu à un dispositif scénique, des projections par exemple ?

Julien Gaillard : Je me suis interdit de réfléchir à ces questions techniques en écrivant. J'ai intégré ces œuvres dans la pensée de Bacon, sans penser à la transcription scénique. J'aime écrire des textes sans anticiper une solution au plateau. Je viens de cette école - ou en tout cas de ce temps - où, comme Heiner Müller [auteur et metteur en scène allemand, 1929-1995], on peut écrire des choses impossibles à monter. Cela ne va plus si loin car au théâtre, aujourd'hui, on peut facilement faire apparaître des images. Ce n'est plus comme il y a cinquante ans : la technique est simple et peut, de fait, être sophistiquée et intégrée à l'esthétique du spectacle.

À un moment, Pascal nous a parlé d'une très belle idée qu'il a eue : recréer les détails de tableaux en vidéo. Un peu comme un travail du vidéaste Bill Viola [américain, né en 1951], il s'agirait de composer des tableaux qui bougent légèrement. Je pense aussi à *La ricotta* de Pasolini [dans le film *Ragopag*, sorti en 1963, composé de quatre sketches - les autres étant réalisés par Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard et Ugo Gregoretti], où il reconstitue un tableau maniériste italien. J'aime beaucoup cette idée.

[...]

Frédéric, dans ton théâtre, tu as plus souvent écrit à partir de figures célèbres. Voulais-tu explorer l'autre pôle ?

Frédéric Vossier : Effectivement, j'ai toujours été intéressé par le phénomène de la célébrité. C'est passionnant : arriver à un tel niveau d'amour venant des autres, d'adoration, d'adulation... certains psychiatres disent que c'est impossible de tenir psychiquement, avec autour de soi cette surcharge libidinale, médiatique, une telle reconnaissance

affective, professionnelle, artistique...

Ici, y a deux extrémités avec la sur-reconnaissance d'un côté et l'absence d'amour de l'autre. Car, au bout du compte, il s'agit de cela : du manque d'amour. On pourrait dire que je fantasme en disant ça, mais j'ai lu que la propre mère de Dyer le dévalisait de l'argent qu'il avait volé ! Dyer se faisait voler par sa mère et Bacon, lui, avait été répudié par son père, qui ne l'a plus considéré comme son fils à partir du moment où il a découvert son homosexualité...

Mon écriture porte toujours sur le traumatisme et ici, les deux partitions allaient forcément dans ce sens : chez Dyer parce qu'il en est arrivé au suicide et chez Bacon car ce suicide l'a hanté - ses tableaux en témoignent.

J'ai lu que Bacon et Dyer n'étaient plus ensemble au moment où ils sont venus à Paris...

Frédéric Vossier : Non, effectivement, Bacon l'emmène avec lui parce qu'il voit que Dyer est en déréliction, de plus en plus désespéré, isolé. Il l'emmène avec lui à Paris pour le sauver, en quelque sorte. Dyer lui lance des appels au secours depuis un certain temps, il a envie de l'accompagner. Mais à Paris, Bacon s'occupe de son exposition, Dyer se retrouve seul, dans un pays qu'il ne connaît pas, une langue qu'il ne connaît pas... C'est ce qui est terriblement paradoxal : avec cette tentative de sauvetage, la désolation s'accroît, s'intensifie... Il finira par prendre des cachets mélangés à une forte dose d'alcool.

Julien Gaillard et Frédéric Vossier

Entretien réalisé par Fanny Mentré
le 5 avril 2022 à Strasbourg

Extrait

George. - Tu l'és approché.
Tu m'as regardé.
Tu m'as regardé avec des yeux...
Comment dire ?
Je ne sais pas...
Qu'est-ce que j'avais fait ?
Je venais peut-être de me laver les mains ?
J'ai une façon de me laver les mains...
Je ne sais pas...
Pourquoi je me lave les mains comme ça ?
Je me lave les mains.
Comme ça.
Pas autrement.
Je me lave la peau.
Je veux que la peau soit propre.
Tu n'aimes pas les mains propres ?
Les mains blanches ?
Les mains lisses ?
Les mains qui glissent ?
Les mains qui glissent sur la peau...
Je m'étais lavé les mains ?
Qu'est-ce que j'avais fait ?
Pourquoi tes yeux étaient comme ça ?
J'avais bricolé quelque chose ?
Temps.
Tu as baissé les yeux sur mes mains.
Tu les as regardées.
Longtemps.
Je ne bougeais plus.
Tu m'as crié dessus.
Tu m'as crié de ne pas bouger.
J'ai tendu mes mains.
Comme ça.
Tu les as prises.
Serrées.
Tu les as serrées si fort.
Longtemps.
Le silence.
J'avais mal.

Tu serrais.
Pourquoi serrer si fort ?
Combien de temps ç'a-t-il duré ?
Le silence.
Tu souriais.
Serrer et sourire.
Serrer le plus fort possible.
Temps.
Tu as dit que j'étais très habile.
Temps.
Tu me l'as dit en me regardant droit dans les yeux.
Temps.
Tu m'as dit que j'avais des mains propres et habiles.
Temps.
Travailler avec ses mains.
Trouver du travail.
Travailler chez un encadreur.
Travailler dans les dorures.
Un métier.
Un métier qui paie bien.
Se lever tous les matins.
Partir travailler.
Travailler toute la journée.
Avec ses mains.
Rentrer.
La pluie.
Les autres.
Le soir.
Tous les soirs.
Rentrer et manger.
Dormir.
Baiser.
La nuit.
Soudain.
Tes mains, elles sont sales et elles collent.
Elles glissent dans la saleté.
Entre la saleté et la peinture.
La poussière.
Tes mains...
Tes yeux dans les miens.

Grand Palais

Julien Gaillard et Frédéric Vossier
Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 12-14



Vincent Dissez, acteur associé au TNS, répétitions, déc 22 © Compagnie Rosebud

Question à Pascal Kirsch

Quelles ont été vos impressions à la découverte du texte *Grand Palais* ? Avant cela, connaissiez-vous l'histoire de la relation entre Francis Bacon et George Dyer ?

J'ai découvert la pièce lorsque les auteurs me l'ont adressée en octobre 2018. Il n'y avait aucune indication sur le sujet de la pièce, aucune explication. Le texte avait sa forme définitive mais sans préambule. Je ne savais donc pas qui étaient ce Francis et ce George. Mais j'ai tout de suite été saisi par la beauté de la langue. Des langues. Car on sent très bien à la lecture que George et Francis sont des langues distinctes. Je comprenais qu'il y avait un drame qui venait de se jouer et qui induisait la parole de Francis. J'étais bousculé par cette avalanche de citations visuelles et littéraires dans la parole de Francis. Je retrouvais ces phrases « à l'os » qui distinguent l'écriture de Frédéric Vossier. C'est très lentement qu'ont surgi Bacon, d'abord... Dyer, ensuite. En fait, les citations m'ont d'abord rappelé Sarah Kane. C'est par elle que j'avais lu T.S. Eliot. Par elle et par lui, je me suis retrouvé outre-Manche pendant ma lecture. L'insistance picturale m'a ensuite fait penser à un peintre. Et puis tout s'est mis en place : le tableau m'est apparu.

En 1996, je suis un jeune homme à l'appétit artistique vorace. Avec ma carte chômeur je peux aller autant de fois que je veux voir les expositions de Beaubourg. Je découvre pour la première fois les œuvres de Francis Bacon. C'est une sensation violente. La première toile, dans mon souvenir, c'est le triptyque : Crucifixion. Sur un fond rouge sang, une poule déplumée sur un trépied des débuts de la photographie, au bout du cou, un visage aux yeux bandés (je viens de découvrir je crois la poésie de García Lorca l'année d'avant et je pense à un fusillé) la bouche rongée de douleur. Avec cette bouche me revient quelque chose que j'avais dit à Marc François après avoir vu sa pièce, *Les Mutilés* d'après Herman Ungar : on ne sait pas s'il rit ou s'il pleure. Marc, qui y jouait un homme qu'on découpait en morceaux au long de la pièce, avait ce même genre de rictus effroyable dans la petite salle de Nanterre où j'avais été presque terrorisé par sa pièce [spectacle créé à Nanterre-Amandiers en 1990]. Mais poursuivons sur le premier triptyque de Bacon : à gauche il y a cette femme, aux bras comme fondus, suppliant

me semble-t-il. Ses épaules sont sans bras. Un peu comme dans les images qui ont traversé nos écrans quelques années auparavant pour nous montrer les conséquences de la catastrophe de Tchernobyl. Cette femme, la tête penchée, détourne son visage, ou le tourne vers le fusillé, je ne sais pas. Je me dis : pour une crucifixion, ça doit être Madeleine. Parce que j'ai lu aussi *Woyzeck* [de Georg Büchner], une pièce qui dès la lecture m'a électrocuté. Et dans l'une des dernières scènes (enfin, un des derniers feuillets des fragments), Marie voudrait comme Madeleine laver les pieds du sauveur avec ses cheveux. C'est à ça que je pense je crois en voyant le tableau de gauche. Et à droite, il y a cet autre animal humain. Un monstre comme on dit pour les foires, un être mal formé, difforme mais pourtant humain par la nudité de sa peau, qui ouvre une gueule-bouche béante. *Elephant Man* [film de David Lynch, 1980] m'a poursuivi longtemps dans mon sommeil d'enfant après avoir vu le film. *Eraserhead* [David Lynch, 1977] : adolescent je suis passé longtemps devant, au vidéoclub de mon village, avant d'oser le louer.

Je ne sais pas combien de fois je suis retourné à l'exposition Bacon. Assez souvent pour apprivoiser cette sensation violente de la première fois : toute cette chair, toutes ces déformations, tout ce sexe et puis cette façon de désirer les hommes si flagrante dans la peinture de Bacon. Je suis une caricature d'un jeune provincial naïf quand j'arrive à Paris. Mon identité sexuelle n'est pas bien définie à ce moment mais je n'ai jamais envisagé l'homosexualité ailleurs que dans les toilettes publiques. J'imaginai des pères de familles efféminées qui se retrouvaient là pour « faire des cochonneries » comme on le disait autour de moi. C'est pathétique et imbécile comme vision, mais c'est bien celle que j'avais à 20 ans.

Avec la peinture de Bacon, le monde devient plus complexe, les limites explosent, les frontières stables, rassurantes, disparaissent : le désir est sans rives, le genre une illusion, la jouissance jouxte la brutalité, l'intime est retourné comme un gant, écorché comme de la peau... Humain, jusqu'où ? C'est un peu tout ça qui remonte en moi à la lecture de *Grand Palais*. Un piège, alors, se met en place : entre ma mémoire, les images de Bacon et deux langues précises, ciselées, apposées jusqu'à peut-être dissoner. Car il y a une sorte de danger, de

vacillement périlleux à écrire comme l'ont fait Julien Gaillard et Frédéric Vossier, « à quatre mains » : que toutes les couleurs s'effondrent les unes sur les autres pour ne plus former qu'un « grand gris », que le sens ne s'évapore, se désintègre... J'aime ce risque.

Qu'est-ce qui vous a donné envie de mettre en scène la pièce ?

La langue, c'est la sève.

Je ne peux pas continuer à décrire tout ce que *Grand Palais* a réveillé de mémoire en moi. Mais je peux dire que j'y ai retrouvé « les terrains de jeux du diable » comme dit Nan Goldin [photographe américain, née en 1953]. J'y ai retrouvé ceux qui m'ont donné envie de ne faire que ça, du théâtre. La voracité des grands artistes, leur énergie qui vous épuise à leur contact parce qu'il y a bien quelque chose du vampire chez ces êtres. Cette sauvagerie de l'acte créatif. Un monde de ferveur sans lois. Avec tout ça, on est au bord, au bout de la planche. Au bord de la vie, au bord de la société. Parfois évidemment ça déborde. Il y a l'alcool ou d'autres drogues, les rapports sont parfois passionnels, jusqu'au crime, s'y joue du pouvoir. J'ai cru un moment en voulant faire ce métier qu'il me faudrait signer un pacte avec un diable, vraiment. Avec mon sang, mon corps. C'est mal placé, inapproprié. Mais c'était ce que je ressentais. Aujourd'hui, je n'ai pas envie de glorifier cette mythologie artistique. J'essaie de travailler en paix et avec bonne humeur même si les pièces légères ne sont pas ma spécialité. J'essaie (mais il y a un fond hystérique en moi que j'apprivoise comme je peux). Quoi qu'il en soit, je suis heureux de raconter cette histoire. Cet amour. Ce manque d'amour. Cet amour qui se découvre trop tard. Après le suicide. Car la mort n'est jamais très loin. Je me souviens très bien avoir pensé dans ces années où je découvrais Bacon que ces grands artistes, j'en côtoyais quelques-uns que j'admirais, étaient incapables d'aimer. Trop occupés par l'œuvre, à l'œuvre. Et quelque chose en moi se révoltait contre ça, et m'attirait comme un gouffre. Je n'avais pas si tort. Ma révolte avait sa justesse. Alors en lisant *Grand Palais*, je suis à la fois George et Francis. Tendre comme l'un. Saillant comme l'autre. C'est une ambivalence que je comprends bien je crois. Et une déchirure que je porte.

Comment avez-vous conçu la distribution ? Pouvez-vous parler de votre volonté de distribuer à deux acteurs la partition de Francis Bacon ?

Je n'ai pas distribué Francis à deux acteurs. Mais j'y reviendrai.

Pour Francis, chaque fois que j'imaginai un acteur (j'en aime tant) je me disais que j'allais le mettre dans le pétrin. Les gens se demanderaient : est-ce qu'il fait bien Bacon ? plutôt que d'écouter la langue, ce qu'elle dit, mais surtout, ce qu'elle fait. J'ai alors imaginé qu'un autre artiste pourrait faire ça. Non pas qu'un acteur n'en soit pas un mais un artiste d'autre chose, quelque paire, un parent d'art. Seulement comment en trouver un capable de tenir une si importante partition sur un plateau de théâtre ? Parce que c'est quelque chose de tenir un plateau. Ce n'est pas à la portée de tout le monde. Et là, j'ai pensé à Arthur [Naucyiel]. Je ne le connaissais pas personnellement. Je connaissais son travail et je savais qu'il jouait. La première pièce que j'ai vue de lui - j'en avais beaucoup entendu parlé par un ami scénographe qui travaillait avec lui mais sans avoir rien vu -, c'est *La Mouette* [spectacle créé au Festival d'Avignon en 2012]. Je remue un peu la vase mais à l'époque il y avait eu un peu un tollé à Avignon avec *La Mouette*. J'ai découvert depuis l'hystérie critique d'Avignon à mes dépens. Mais bref. On me disait : ce n'est pas cette pièce que tu devrais voir de lui. Mais bon j'y suis allé. On m'avait déjà fait le coup avec Grüber. J'ai adoré *Le Pôle* [de Vladimir Nabokov, créé en France en 1996 à la MC93 - maison de la culture de Seine-Saint-Denis à Bobigny] et on me disait : c'est quand même dommage que tu n'aies pas vu *Bérénice* [de Racine, créé à la Comédie-Française en 1984], *Danton* [*La Mort de Danton*, de Georg Büchner, créé en 1989 aux Théâtre des Amandiers à Nanterre]... Qu'est-ce que j'en avais à faire ? Ganz était un martien : je suis resté suspendu à ses lèvres, au bord du souffle, pendant toute la représentation. Wilms, lui, était au bord du rouleau comme dit Sivadier, nerveux comme un gars qui va se faire arracher un bras dans l'heure et, en même temps, il avait quelque chose de Gregor Samsa dans son agitation intérieure [personnage de *La Métamorphose* de Franz Kafka]. Kurtag avait fait la musique et reste mon compositeur préféré depuis ce jour. Mais je reviens à *La Mouette*. L'acteur qui jouait Treplev, passait une partie de la pièce, j'exagère, mais quelques minutes quand même, à nous jeter ses larmes. Est-ce qu'il ne faut pas avoir une croyance absolue en l'acte théâtral pour faire une chose pareille ? On touche à la folie, à la déraison. Et sans cette déraison j'ai bien peur qu'il n'y ait pas une œuvre d'art qui tienne le coup. La subversion sous n'importe quelle forme est dans l'ADN de l'art. Dans cette *Mouette*, c'était une

subversion amoureuse et une déclaration d'amour sans fin et face public. Du moins c'est ce qu'il m'en reste. J'ai eu de la chance parce que Arthur est aussi acteur mais, comme il me l'a dit d'abord, essentiellement pour les amis et dans ses pièces... Le texte lui a suffisamment plu pour m'accorder sa présence (pour la confiance, il faudra attendre la première...).

Pour George, c'est venu tout de suite. Il y a très longtemps que je voulais travailler avec Vincent Dissez. Petit signe supplémentaire : je l'ai vu pour la première fois dans *Manque*, de Sarah Kane [spectacle mis en scène par Bernard Sobel, créé au Théâtre de Gennevilliers en 2000], qui pourrait être le sous-titre de *Grand Palais*. Je ne me lancerai pas dans un long descriptif de toutes les qualités, les talents de Vincent... Par contre je peux dire une chose précise : j'ai toujours été très impressionné par sa bouche. Et si je reviens un instant sur le premier triptyque de Bacon que j'ai vu, mais qui est aussi son premier diptyque (Crucifixion), je pourrais facilement imaginer que Bacon a utilisé sa bouche, un rictus de douleur ou de rire de Vincent pour modèle. Tout ça au sommet d'un grand corps dont j'ai toujours un peu peur qu'il ne se casse d'un instant à l'autre. J'avais là la distribution idéale pourrais-je dire.

Mais j'avais une crainte. Lorsque j'ai lu la pièce elle ne comportait pas à ce moment-là de préambule, de légère introduction, telle qu'elle le sera lors de la publication de la pièce aux Solitaires Intempestifs pour notre première. J'ai donc mis un certain temps à comprendre, à tisser, à jouer avec ce que je savais ou croyais savoir de Francis Bacon et George Dyer. À la lecture, cela ne me dérange pas. Lire de la poésie implique nécessairement ce temps de familiarisation, d'approfondissement. Mais au théâtre, c'est différent. Le temps de la représentation est le temps que nous avons en commun pour entrer dans l'intimité de l'œuvre. Et imaginer qu'on ne profitera pas de ce temps dès les premiers instants m'inquiétait. J'ai donc imaginé un court prologue, qui j'espère, permettra d'entrer immédiatement dans la confiance de cette douche écossaise qui s'abat sur Francis : à l'heure de la gloire absolue - l'inauguration de son exposition au Grand Palais -, il retrouve son amant et modèle mort sur le WC de leur chambre d'hôtel : « Arrivé au sommet, on y trouve une flaque de vomi et de merde. » [citation du texte].

J'avais aussi une question à propos des citations littéraires. Elles sont nombreuses dans le texte de Francis. Et elles s'entendent comme des

citations, donc elles invitent à se faire reconnaître. Comment ? J'ai voulu faciliter leur accès en les développant pendant des intermèdes qui laisseront respirer les séquences de la pièce. Ce qui permettra de reconnaître les citations, de les jouer (car elles sont souvent théâtrales), de nous aider à les faire résonner avec ce qui se passe dans la tête de Francis. Enfin, dans la partition de Francis, certaines voix sont explicitement, graphiquement notées par un grand tiret. Parfois quelqu'un lui parle pendant que se déroule sa pensée intérieure (un serveur, un ami, le barman...). J'ai trouvé judicieux de donner une autre voix, un autre corps à ces voix du grand tiret. Ces parties mises ensemble ont créé une partition pour un acteur ou une actrice. Mais après réflexion j'ai pensé qu'il fallait rester dans un univers masculin. Un cliché sans doute. Mais les clichés existent et je m'en sers.

J'ai rencontré Guillaume Costanza à l'école de l'École nationale supérieure d'arts dramatiques de Montpellier lorsqu'il y était élève. Nous avons envie de travailler ensemble et il aurait été mon autre choix si Vincent Dissez n'avait pas pu faire George. Il y a la même différence d'âge entre lui et Arthur qu'entre George et Francis. Disons que Guillaume pourrait évoquer sans rien faire d'autres amours, d'autres relations qu'aura Francis après George.

Vous travaillez sur ce projet avec le compositeur et musicien Richard Comte. Quelle place la musique occupe-t-elle ?

J'envisage de plus en plus Richard comme un alter-ego musical qui donne corps à la musique qui se dégage de la langue, du plateau, des acteurs. Richard est à la fois compositeur et performer. Donc en composant, il pense la musique, qui sera l'écrin de la pièce, et en même temps il est la plaque sensible qui vibre et réagit à tous les phénomènes qui se passent en plateau. Richard a une très grande pratique de l'improvisation. Les improvisateurs sont des êtres qui développent une perception assez saisissante, de l'autre, du temps. Ils n'écoutent pas que la musique de l'autre, ils absorbent ses gestes, la lumière, l'écoute du public et jouent avec ça. Ils ne jouent pas ça, car parfois ils amènent une dissonance, un contrepoint, un élément inattendu qui manque à la composition de l'instant. Richard est très fort à ce « jeu ». Je pense, depuis que nous travaillons ensemble, qu'il accorde notre plateau, nos représentations. Il y mêle, en amont, son activité solitaire et méditative de composition. Et cette fois, plus que toutes les autres, par un long travail d'écriture de la partition à la table. Il est l'architecte du temps de la

représentation. Car même s'il ne joue pas pendant certains longs moments, le silence est encore musique (x mesures à vides...).

Pouvez-vous parler du dispositif scénique : scénographique et vidéo ? S'agit-il d'un lieu figuratif ou plutôt d'un espace mental ?

La présence de la vidéo est induite par le texte, elle y est inscrite. Nous interprétons littéralement la didascalie : « Un peuple d'images. Qui semble sourdre des murs ». Mais l'ensemble scénographie, vidéo, lumière, musique doit former un seul espace, protéiforme, sensible et accordé pour y recevoir la parole de George et de Francis. Cet espace n'est pas

vraiment figuratif mais pas non plus abstrait. Disons qu'en cela nous nous inspirons de Bacon qui avait une certaine suspicion envers l'abstraction pure où tout devient vrai, ou faux, subjectif... selon lui. Nous avons besoin d'éléments narratifs, donc figuratifs, pour savoir à peu près où nous sommes, qui parle, à quel propos. Cette part figurative ancre la situation et permet au spectateur de voyager à sa guise, mais guidé, dans ce Grand Palais. Par contre, nous sommes sur des matériaux organiques, lumineux, vibratoires. Il s'agit de reconstituer littéralement une peau, une écorce à la langue.

Mai 2022

Extrait

2. UN MORCEAU DE MERDE

Bar.

Francis. - Il faut annuler. - Tu n'es pas en état. Je crois que ce qu'on aime le plus chez quelqu'un, ce sont ces gestes, sa manière de bouger. C'est une évidence. - Tu veux que nous annulions ? - Tu dois te reposer. Jamais je ne pourrai aimer quelqu'un dont je ne supporte pas les gestes. - Tu veux boire quelque chose ? La tension nerveuse du geste. Vous comprenez ? - Assieds-toi. C'est une sorte de dessin dans l'air. - Assieds-toi. On voit des gens aux corps magnifiques, à la plastique merveilleuse, presque parfaite, marcher comme des canards. Cette femme, par exemple. Élégante. La manière dont ses pieds touchent le sol, y prennent appui, s'en détachent - c'est d'une vulgarité sans nom. Dégoûtant. Vous comprenez ? Dégoûtant ! Comment dites-vous ? *Ça me lève le cœur, c'est cela ?* On nous prédit depuis des années la mort de la peinture. C'est idiot. Cela reviendrait à dire : bientôt, le sexe disparaîtra. La peinture est l'art le plus ancien. Son origine n'est même pas fixée. On la voudrait morte alors qu'on ne sait même pas quand elle est née. Et moi, maintenant, je tutoie les présidents. C'est drôle. Arrivé au sommet, on y trouve une flaque de vomi et de merde. [Photographie de Georges Pompidou, 1971.] Un morceau de merde. [*A piece of shit.*] Qui a bon goût, néanmoins. - Il faut annuler la soirée de demain. - Tu ne peux pas te rendre... - Moi, je me rendrai où je veux, quand je veux. Santé. Peut-être que les peintres mourront, oui. Mais la peinture, non. Jamais. Sexes coupés, orifices cousus, nous nous accouplerons avec nos mains, nos langues, nos yeux. Santé. [Muybridge, « Man walking downstairs » (*The Human figure in motion*, plate 15)].

Grand Palais

Julien Gaillard et Frédéric Vossier
Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 15, 16

Julien Gaillard

Parcours

Julien Gaillard est auteur dramatique, poète, acteur et metteur en scène. Après un bref passage à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, il devient acteur et travaille, entre autres, sous la direction de Christian Boltanski, d'Éloi Recoing et du compositeur Franck Krawczyk.

Après avoir réalisé plusieurs maquettes de spectacles (sur Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé et Sarah Kane), il décide en 2010 de se consacrer exclusivement à l'écriture. Ses textes se situent à la croisée du théâtre et de la poésie, dans cette zone indéterminée où le récit, la prose et les vers ne cessent d'être en quête d'un dialogue possible avec la temporalité propre du théâtre.

En 2011, son premier texte théâtral, *Transits / Lacunes* est créé par Anne Sicco (compagnie L'œil du silence) à l'Espace Appia (Cahors). Puis, repris et transformé lors d'une École pratique des auteur-rices de théâtre, il est mis en espace à Théâtre Ouvert par Simon Delétang en 2012.

En 2013, ce texte, sous un nouveau titre *Seule(s)*, est mis en ondes sur France Culture par Laure Egoroff dans le cadre leur partenariat avec Théâtre Ouvert, « La radio sur un plateau ». Il est publié la même année aux Éditions Quartett sous le titre *Nita*.

En 2015, il est auteur intervenant à Théâtre Ouvert ainsi qu'à l'Institut international de la marionnette de Charleville. Dans le cadre des enseignements de cet institut, il écrit *Noces* (théâtre d'ombres) pour la dixième promotion des élèves marionnettistes. En décembre 2015, *Noces* est mis en scène par les élèves sous la direction de Fabrizio Montecchi (compagnie Teatro Gioco Vita).

Au mois de juin 2016, il est l'un des auteur-rices invité-es par le Théâtre l'Échangeur de Bagnolet lors des États singuliers de l'écriture dramatique et y présente une version oratorio de *Loin du naufrage*, texte publié en 2015.

Depuis 2016, il est auteur en compagnonnage auprès de la compagnie Kiss my Kunst dirigée par Simon Delétang. Il écrit pour lui la dernière partie de son spectacle *Tarkovski, le corps du poète* créé en septembre 2017 au Théâtre National de Strasbourg.

En 2016 paraît un recueil de poésie, *Été 15* aux Éditions Hochroth, mis en ondes sur France Culture par Laure Egoroff avec son texte *La Maison*. Ses textes théâtraux sont publiés aux Éditions Quartett.

Frédéric Vossier

Parcours

Frédéric Vossier est docteur en philosophie politique; son sujet de thèse porte sur le concept de totalitarisme chez Hannah Arendt. Il enseigne la dramaturgie au Conservatoire national de région à Poitiers, le français et la philosophie dans un lycée et assure les fonctions de dramaturge auprès de Jean-Pierre Berthomier, directeur artistique du Théâtre des Agités (compagnie conventionnée avec la Direction des affaires régionales culturelles de Poitou-Charentes). Il écrit pour la philosophie (Hannah Arendt, Michel Foucault, Karl Marx) et l'art contemporain (catalogues d'exposition, ouvrages d'art, revues). Il est auteur de plusieurs textes de théâtre : *Bedroom Eyes* (Éditions Espaces 34, 2006), repéré et lu en public par Philippe Minyana au Théâtre Dijon-Bourgogne Centre dramatique national de Dijon en 2002, *Jours de France - Hidden House* (Les Solitaires intempestifs, 2005), lu en public au Théâtre des Célestins de Lyon et au Théâtre des 2 Rives en 2005, *C'est ma maison* (Théâtre Ouvert, 2005), qui a fait l'objet d'une mise en chantier par Robert Cantarella à Théâtre Ouvert en 2006, *Mannekijn* (Éditions Quartett, 2008), *La Trilogie des ombres* composée de *La forêt où nous pleurons* (Éditions Quartett, 2008), *Bois sacré* suivi de *Passer par les hauteurs* (Éditions Quartett, 2009).

Ils ont été créés entre autres par Sébastien Derrey, Jean-François Auguste, Cyril Teste, Jacques Vincey. Tommy Milliot a remporté le Prix Impatience 2016 avec le texte *Lotissement* (Éditions Quartett, 2011). Madeleine Louarn a créé dans le cadre du Festival d'Avignon *Ludwig, un roi sur la lune* (Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2016).

En janvier 2019, Maëlle Dequiedt a créé au Théâtre de la Cité Internationale *Pupilla* avec l'actrice Laure Werckmann. Il est également l'auteur de postfaces accompagnant les œuvres de Christophe Pellet : *Erich von Stroheim* (L'Arche Éditeur, 2005) et de Michaël Glück : *Oranges* (Éditions Espaces 34, 2006).

Au Théâtre National de Strasbourg, sous la direction de Stanislas Nordey, il enseigne à l'École du TNS auprès des sections Mise en scène / Dramaturgie principalement; conseiller artistique et littéraire il collabore à la réalisation de la revue *PARAGES* et coordonne le Prix Bernard-Marie Koltès.

Son texte *Condor* est mis en scène par Anne Théron en 2021 (création au TNS, puis en tournée).

Pascal Kirsch

Parcours

Formé comme acteur au conservatoire de Tours puis à l'école Parenthèses de Lucien Marchal, Pascal Kirsch joue d'abord sous la direction de Marc François.

Très vite, il se place de l'autre côté du plateau et assiste les metteurs en scène Bruno Bayen, Thierry Bedard et Claude Régy. Il monte son premier spectacle, en 2001, *Le Chant de la Meute* à partir de textes de Georg Büchner et de Paul Celan. En 2003, il fonde au Mans, avec Bénédicte Le Lamer, la compagnie pEqUOd qu'il dirige jusqu'en 2010, créant entre autres *Tombée du jour*, *Mensch* et *Et hommes et pas*.

Pascal Kirsch dirige ensuite Naxos-Bobine, un lieu pluridisciplinaire à Paris. De 2014 à 2016, il fait partie du Collectif des quatre chemins, terrain d'expérimentation et de laboratoire hors production initié par Théâtre La Commune - Centre dramatique national.

En 2015, il met en scène le poème dramatique de Hans Henny Jahnn *Pauvreté, Richesse, Homme et Bête*. Il intervient dans des écoles - Théâtre national de Bretagne à Rennes, la Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national, École supérieure d'art dramatique de Montpellier, École du Théâtre du Nord et l'École supérieure d'art dramatique de Paris dont il a signé la mise en scène de sortie de promotion en 2016 - *Gratte-Ciel* de Sonia Chiambretto. Il met en scène en juillet 2017 dans le cadre de la 71^e édition du Festival d'Avignon *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck. En 2020, il crée *Solaris* adapté du roman de Stanislas Lem au Théâtre des Quartiers d'Ivry - Centre dramatique national du Val-de-Marne puis à la MC2: Grenoble - Maison de la Culture, Scène nationale. En septembre 2021, il crée *THE RIME* d'après *Le dit du vieux marin* de Samuel Taylor Coleridge dans le cadre de "l'été culturel" organisé par la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France.

DANS LE MÊME TEMPS

UN PAS DE CHAT SAUVAGE

CRÉATION AU TNS

Texte Marie NDiaye*

Mise en scène Blandine Savetier*

Adaptation Waddah Saab, Blandine Savetier*

2 | 10 mars

Salle Gignoux

SPECTACLES SUIVANTS

MINEUR NON ACCOMPAGNÉ

(EN REMPLACEMENT DE ÎLOTS)

Textes, conception et mise en scène

Sonia Chiambretto, Yoann Thommerel

17 | 25 mars

Salle Gignoux

MON ABSENTE

Texte, mise en scène et installation

Pascal Rambert*

28 mars | 6 avril

Salle Koltès

TOUT MON AMOUR

Texte Laurent Mauvignier

Mise en scène Arnaud Meunier

11 | 15 avril

Salle Koltès

L'ESTHÉTIQUE DE LA RESISTANCE

CRÉATION AU TNS

Texte Peter Weiss

Adaptation et mise en scène Sylvain Creuzevault

Avec les artistes du Groupe 47 de l'École du TNS

23 | 27 mai

Hall Grüber

*Artistes associé-es au TNS

DANS L'AUTRE SAISON

Entrée libre

Réservation obligatoire

au 03 88 24 88 00 ou sur tns.fr

(ouverture des réservations 1 mois avant l'événement)

RENCONTRE AVEC BLANDINE SAVETIER, NATALIE DESSAY ET NANCY NKUSI AUTOUR D'UN PAS DE CHAT SAUVAGE

Animée par Thomas Flagel, journaliste

Sam 4 mars | 14h30 | Librairie Kléber

ÉCOLE DU TNS | BERETTA 68

CARTE BLANCHE

Spectacle conçu par 8 élèves
du Groupe 47 de l'École du TNS

Mer 29, Jeu 30 mars à 20h30,

Ven 31 à 15h et 20h30

Sam 1^{er} avril à 15h et 20h30.

TNS, Salle Jean Laurent

ÉCOLE DU TNS

INTUITION, FRICTION, PAPILLON

PRÉSENTATION D'UN ATELIER DE JEU

Marc Proulx | Avec les élèves du Groupe 47

28 et 29 mars

Espace Grüber

IMMERSIONS THÉÂTRALES 16-25 ANS

SPECTACLE DE LA TROUPE AVENIR #7

Iannis Haillet et Florence Albaret

Ven 21 avril | 20 h

Sam 22 avril | 15 h et 20 h

Espace Grüber