

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.

- Frédéric Vossier -

Grand Palais

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 22-23

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 célébrissime – 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 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 ces 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. Je me souviens, il y a plusieurs années, d'une émission diffusée sur France Culture, énonçant cette idée que pendant que l'un crée l'autre crève; elle portait sur trois couples : les Fitzgerald, les Bataille et les McCullers. J'avais été saisi par ce type de relations.

Là, il y a Dyer, un homme qui vient de la délinquance, un homme en perdition et Bacon, qui vit la consécration.

Julien, avant cette proposition, l'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 quelques 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? Échangiez-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. Il y a une forme d'espace sacré de la parole, qui pourrait être celle d'une réparation et d'un pardon – en tout cas d'une élégie, des larmes de la disparition. Ou de la difficulté d'avoir des larmes pour cette disparition. La parole de Bacon est entrecoupée par celle de George Dyer, qui vient le hanter, qui vient bousculer cette parole.

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.

Vous avez donc écrit dans l'ordre du texte tel qu'il existe aujourd'hui, et en découvrant au fur et à mesure ce que l'autre avait écrit ?

Julien Gaillard. Fred m'avait demandé, lors de notre rencontre, d'ébaucher une structure. En ce sens, j'ai proposé une salve : j'ai envoyé quatre ou cinq textes de Bacon, qui structuraient les différentes parties du texte. En réponse, Fred m'a envoyé une salve

« 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. »

de paroles de Dyer, chacune faisant écho à chaque partie de Bacon déjà posée. C'est ainsi que nous avons composé la première séquence. Puis, j'ai envoyé une seconde séquence, une nouvelle salve de paroles de Bacon, auxquelles Fred a répondu, etc. Je crois me souvenir qu'il y a eu trois grandes salves.

Frédéric Vossier. Julien a créé un découpage avec quatre titrages : Le Jardin, Un morceau de merde, Drapés et Cérébral. En tout, il y a douze séquences numérotées, chaque titre revenant trois fois.

Julien Gaillard. Pour Bacon, je voulais proposer une structure d'épuisement : quand il commence, il est plein de paroles – j'avais vraiment l'image d'un sac de grain, accroché dans une grange, que l'on perce et qui se vide. J'avais envie de ce que j'appelle une « structure antirhétorique » : au lieu de faire en sorte que la parole se développe, partie après partie, je retourne la proposition. Au début, la parole est pleine, déployée puis, progressivement, elle s'épuise. Même dans la construction des phrases : au départ, elles sont nombreuses, riches, elles se déploient, la parole est fournie, chargée puis, progressivement, elle s'amenuise, les phrases se rétrécissent, se simplifient dans la syntaxe. Les parties aussi deviennent de plus en plus courtes, jusqu'à laisser toutes les images convoquées dans le texte de Bacon prendre seules la place.

Au final, ce que l'on voit est : au début, Bacon est plein alors que Dyer, lui, se constitue progressivement dans le texte. J'aime beaucoup ça. C'est comme s'il y avait une forme de croisement. Bacon s'épuise, ralentit sans cesse, jusqu'au silence. Il se décompose – alors qu'il est le vivant. À l'inverse, Dyer, qui est mort, se compose ou se recompose dans la parole. On ne s'en était pas parlé de manière si nette et définie, mais c'est ce qui est apparu en écrivant – et j'en étais ravi.

Tu viens d'évoquer la présence d'images qui apparaissent au sein des mots de Bacon. Peux-tu en parler ?

Julien Gaillard. Mon idée était de convoquer des images dans la parole-pensée de Bacon, parce qu'il est évident qu'un peintre pense aussi – et peut-être même avant tout – par images. Voilà pourquoi il y a, dans le texte, des tableaux ou photos ou dessins cités entre crochets. Je me souvenais aussi de Bacon disant que sa pensée est comme une sorte de cinéma, avec un carambolage d'images dans son psychisme.

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 reste. 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, concernant l'aspect affectif comme l'événementiel. Dyer était un homme qui menait une existence de survivant, au jour le jour, incapable d'envisager le lendemain... Même si, grâce à Bacon, à partir de 1966, son mode de vie devient bien plus confortable : il peut s'habiller élégamment, bien manger. Il fréquente une faune qu'il ne connaissait pas avant, le milieu de l'art. On sait qu'il boit

énormément – tout comme Bacon. Mais il semble qu'il n'ait pas de désir – je veux dire le désir de former, remplir, construire une vie. Son existence la plus marquante se situe dans les tableaux de Bacon. De la même façon que, dans la pièce, sa parole existe au travers de la pensée et de la parole élégiaque de Bacon...

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 que 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. Je crois que l'on est arrivés à articuler les deux. Il y a un système d'écho entre les deux couloirs – la parole de Bacon et celle de Dyer –, il y a des thèmes, des motifs qui reviennent et font dialogue de façon indirecte. Et puis il y a nos syntaxes qui, comme le dit Julien, sont plutôt dissemblables. Elles renvoient à des espaces mentaux qui sont, pour le coup, très opposés, comme l'étaient ceux de Bacon et Dyer. À mon sens, ce qui pouvait les rassembler, c'était un

rapport au sexe, au corps. Le sentiment est une des problématiques du texte : est-ce qu'il y en avait ? 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, ç'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.

« 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. »

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. Nous n'avons pas eu à nous occuper de la porosité, elle a opéré d'elle-même. C'est important de dire que c'est une histoire d'écriture, pas une histoire de copains, d'amis. Ce sont nos syntaxes qui ont dialogué entre elles et se sont chargées de résoudre beaucoup de choses dont nous n'avons pas eu à parler.

Pouvez-vous parler chacun de ce qui a été votre principal angle de recherche ?

Julien Gaillard. Outre la structure en décomposition dont j'ai parlé, je me souviens avoir travaillé sur l'entrée de la nouvelle de la mort. Combien de temps cette nouvelle met-elle à entrer dans une tête – celle de Bacon ? Ce n'est pas seulement de la psychologie, une chose nébuleuse, c'est très concret : quelque chose entre dans le crâne, il y a un « indice de pénétration », une sorte de coefficient comme on peut le mesurer en balistique pour une arme à feu. J'ai ralenti ce mouvement, je l'ai décomposé – comme sur les photos de Muybridge [Eadweard Muybridge, photographe britannique né en 1830 et mort en 1904], j'ai décomposé

le mouvement image par image. La montée de l'escalier de Bacon jusqu'à la chambre où Dyer est mort s'effectue vraiment marche par marche – j'ai d'ailleurs beaucoup regardé ses peintures où l'escalier figure –, il y a cette progression...

J'évoquais auparavant les différences de syntaxe dans l'écriture de Fred et la mienne. Évidemment, une syntaxe, ce ne sont pas que des mots ! Comme l'a dit Fred, Bacon est dans le percept. Il est en permanence en train d'élaborer, rien n'est nu dans sa parole, tout est en train d'être habillé, avec des images, il est déjà dans la représentation. Le fait d'être tout le temps dans un mouvement de représentation, c'est ce que j'imagine d'un peintre – d'un artiste. Ce rapport à la représentation est superposé à tout, il vient tout caramboler, il y a porosité constante entre la vie et l'art. Les choses s'interpénètrent chez Bacon. Alors que Dyer est davantage, il me semble, dans un rapport d'affect, tout est moins élaboré – ce qui ne veut pas dire que c'est moins intéressant ! Mais Dyer n'élabore rien en direct.

Frédéric Vossier. Ce que je visais pour Dyer, c'était une parole presque nue. Effectivement, il ne parvient pas au statut d'une forme de représentation – qu'elle soit sociale, conjugale, professionnelle ou même affective. Il est réduit à une forme de vie nue. Mon

enjeu, donc, était de trouver une syntaxe qui ramène Dyer à la dignité de ses affects. Il y a une phrase de Jean-Christophe Bailly dans le texte *La Beauté de Marion*, issu du *Paradis du sens* [Christian Bourgois éditeur, 1988] qui, pour moi, résume le rapport à ce que je cherchais. Bailly parle du personnage de Marion dans *La Mort de Danton* [pièce de l'écrivain allemand Georg Büchner, écrite en 1835], il décrit l'écriture de Büchner comme étant « La langue des yeux qui voient et qui n'ont rien appris d'autre que l'animalité attentive et craintive de cela : voir, voir et ne pas comprendre, ou comprendre, mais si loin des mots des pères, regarder, raconter ce qu'on a vu, ce dont on a souffert. » Je voulais vraiment trouver la crête de cette syntaxe, qui ramène Dyer à son étoffe affective dans son rapport au monde.

Et je dois ajouter que je l'ai écrit en ayant un acteur en tête : Vincent Dissez, qui va l'interpréter. Pour moi, Vincent est un acteur qui peut redonner à cet être humain à la fois sa pénombre et sa dignité – la dignité des affects dans une vie très malheureuse. Vincent a l'étoffe pour raconter cette « animalité attentive et craintive ». Il a ce corps très sec, fin, longiligne, il peut être très menaçant dans le regard. Il arrive à être puissant en en faisant peu. Il y a une forme d'âpreté dans son jeu qui est ramassé, condensé, minimaliste et, en même temps, il déploie des choses monumentales.

Et toi Julien, as-tu écrit en pensant à des acteurs précis et qui a pensé 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 comédien 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 comédiennes et comédiens 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 Guillaume Costanza 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 Guillaume Costanza. 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 Costanza 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.

Dans la version éditée du texte, une note existe en exergue, disant que Bacon et Dyer ont été amants

et que ce dernier s'est suicidé deux jours avant l'inauguration de l'exposition au Grand Palais. Mais elle n'est pas, semble-t-il, destinée à exister sur scène. Cela signifie-t-il que vous considérez qu'il faut entrer dans le spectacle sans savoir qui sont les personnages ni ce qu'il s'est passé ?

Frédéric Vossier. Pour l'édition, nous avons ajouté ce petit texte d'introduction dont tu parles, qui fait 4 ou 5 lignes. Sans doute parce que la question s'est posée.

Julien Gaillard. Effectivement, nous n'y avons jamais pensé en écrivant. La question s'est posée plus tard, au moment de la lecture à Théâtre Ouvert et en vue de l'édition. On s'est dit alors qu'il serait bien, au départ, de donner l'argument de manière très directe et en-dehors du texte.

Ce qui est intéressant, c'est que je n'avais rien dit à Pascal Kirsch en lui envoyant le texte. Il n'avait aucun élément et a dû découvrir petit à petit qu'il s'agissait de Bacon et Dyer. J'aimais cette idée d'une « lecture test » avec quelqu'un comme Pascal, qui est un grand lecteur et qui connaît très bien la poésie – ce qui n'est pas si courant parmi les gens de théâtre.

Je fais confiance au paratexte : il y a forcément, dans les théâtres, un texte de présentation qui circule, un programme... Et l'argumentaire est suffisamment

« Ce sont nos syntaxes
qui ont dialogué
entre elles et se sont
chargées de résoudre
beaucoup de choses
dont nous n'avons
pas eu à parler. »

simple, la situation se résume en quelques mots, comme nous l'avons fait pour l'édition.

Frédéric Vossier. On aurait pu l'intégrer au texte, en faire une sorte de première didascalie, mais la question s'étant posée *a posteriori*, nous n'avons pas voulu l'ajouter artificiellement. Cet argumentaire a une position à part.

Même si ce n'est pas un choix de départ conscient, cela correspond à la manière dont j'écris : rien n'est donné d'entrée de jeu. C'était pareil pour *Condor* [texte de Frédéric Vossier créé au TNS en 2021, mis en scène par Anne Théron], on ne savait pas qui étaient les personnages ni ce qu'ils avaient vécu, on découvrait les choses au fil du temps. Pour la spectatrice ou le spectateur qui va au théâtre sans savoir le sujet de la pièce, ça peut être déroutant, mais ce n'est pas inaccessible ; au final, tout peut se découvrir et se comprendre. En l'occurrence, Bacon est hyper connu, c'est évidemment moins le cas de George Dyer. Il y avait aussi, pour nous, cet enjeu : que l'on se rappelle de cette histoire, ou la découvre. Dyer appartient à l'histoire de l'art, il a été une muse, il apparaît sur de très nombreux tableaux de Bacon. Il y a donc cet aspect de la démarche : faire découvrir, au fil des monologues, de quel homme il s'agit. À mon avis, cela apparaît, que l'on connaisse ou non l'histoire.

Julien Gaillard. Mon hypothèse est que dans le théâtre public français, personne n'arrive jamais pour voir un spectacle au hasard, sans rien en savoir.

Frédéric Vossier. Je te rejoins complètement.

Julien Gaillard. J'aimerais beaucoup faire l'expérience d'un spectateur ou une spectatrice qui ne saurait absolument rien, mais ça n'existe pas ; la réalité du théâtre public en France aujourd'hui fait que c'est quasiment impossible. Ce serait pourtant une belle expérience : que perçoit-on de ce texte – à la lecture et *a fortiori* en spectacle – si l'on ignore tout de l'histoire, de l'argument ? Je pense qu'on comprend assez vite qu'il s'agit d'un peintre, un artiste...

C'est une question vraiment intéressante, sachant que je n'ai jamais utilisé de citations de Bacon lui-même, je me suis interdit d'aller chercher ses paroles pour les intégrer directement. J'ai tout transcrit, transformé. Par moments, dans la pièce, il tient des propos sur la peinture qui sont très directs, mais ce n'est pas du tout du Bacon. C'est tout le travail de fiction : cela ressemble peut-être à sa parole, mais n'en est pas, littéralement. Donc, on comprendrait qu'il s'agit d'un peintre et verrait bien qu'il y a ou qu'il y a eu une histoire d'amour entre les deux personnes qui parlent... Et quoi d'autre ?

En fait, je serais très curieux de savoir ce qu'un spectateur ou une spectatrice, une personne totalement innocente – de cette innocence fantasmée – pourrait comprendre du texte.

Frédéric Vossier. Je viens pondérer cette prise de position que je partage : j'ai pu voir, à certaines représentations de spectacles, des conjoints ou conjointes qui ont accompagné la personne avec qui elles sont sans savoir du tout ce qui allait se jouer ! C'est toujours intéressant d'ailleurs, quand on leur parle après la représentation. Donc, ces personnes sont rares, mais elles existent !

Julien Gaillard. Je pense aussi que si on ne s'est pas posé cette question de la contextualisation, c'est parce que ça aurait forcément influencé l'écriture. Si on avait dû faire entrer le propos, l'argument, à l'intérieur de la parole, on n'aurait écrit autrement et autre chose. Il aurait fallu « expliquer ». Je suis heureux qu'on ne l'ait pas fait. Mais, évidemment, la question se pose pour Pascal : comment va-t-il faire ? Faut-il inventer un prologue ? Situer l'argument dans la fiction ou en-dehors de la fiction ? Ce pourrait être simplement un carton projeté – le livre, l'écrit, est un endroit de fiction qui me passionne dans son rapport au théâtre. Mais c'est lui qui décidera.

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 *Rogopag*, 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.

Et j'ai quand même envie d'ajouter : avant tout, ces citations font partie du texte. J'aurais adoré qu'il puisse y avoir, dans la version éditée, des reproductions des œuvres, qu'il y ait une trace de l'image... J'aurais aimé pouvoir aller jusque-là parce qu'écrire, c'est aussi convoquer des images, cela fait partie du mouvement de l'écriture. Ici, j'ai travaillé avec celles retrouvées dans l'atelier de Bacon. Il y a un côté archéologique : le sol était jonché de mille choses – dont des images abimées, cornées, avec des traces de peinture, d'empreintes de semelles... J'ai beaucoup pensé à ces images sur lesquelles il marchait.

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,
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 5 avril 2022 à Strasbourg

« Écrire, c'est aussi
convoquer des images,
cela fait partie
du mouvement
de l'écriture. »

Questions 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 : *Trois études de figures au pied d'une 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 juxta 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 américaine, 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 dé-borde. 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 [Nauzyciel]. Je ne le connaissais pas personnellement. Je connaissais son travail de metteur en scène 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*

« La langue,
c'est la sève. »

[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 qu'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, tous 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 (*Trois études de figures au pied d'une 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 sa publication 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 tîret. 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 tîret.

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 nationale supérieure d'art dramatique (ENSAD) 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.















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 de Saint-Michel-sur-Orge

La compagnie Rosebud est conventionnée par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) d'Île-de-France

Avec le soutien du Fonds SACD Musique de Scène

Avec l'aide de la Spedidam

Administration et production Réjane Michel

Accueils en résidence : Théâtre de la Cité Internationale, Centre national des dramaturgies contemporaines (CNDC) – Théâtre Ouvert, T2G – Théâtre de Gennevilliers, Les Tréteaux de France – Centre dramatique national

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

Spectacle créé le 1^{er} mars 2023 à La Comédie – Centre dramatique national de Reims.

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré
Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Chantal Regairaz
Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Géraldine Aresteanu

Licences N° : L-R-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, mars 2023



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Grand Palais* sur les réseaux sociaux :

#GrandPalais

Grand Palais

10 | 16 mars

Hall Grüber

Texte

Julien Gaillard
Frédéric Vossier

Conception, mise en scène

Pascal Kirsch

Composition musicale

Richard Comte

Avec

Guillaume Costanza – Sibyllin

Vincent Dissez – George Dyer

Arthur Nauzyciel – Francis Bacon

et le musicien

Richard Comte – musique live

Lumière

Nicolas Ameil

Costumes

Virginie Gervaise

Son

Julien Podolak

Vidéo

Thomas Guiral

Construction

Théo Jouffroy

Regard chorégraphique

Thierry Thieû Niang

Conseil vocal

Pauline Leroy

Le texte *Grand Palais* est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs, 2019.

Équipe technique de la compagnie : Régie générale Clément Séclin

Équipe technique du TNS : Régie générale Stéphane Descombes | Régie lumière Thibault d'Aubert, Alexandre Rätz | Régie son Sébastien Lefèvre | Régie plateau Karim Rochdi | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Anne Richert

l'autre **saison**

Beretta 68

CARTE BLANCHE DE L'ÉCOLE DU TNS

Spectacle conçu par huit artistes du Groupe 47

.....

29 mars | 1^{er} avril | TNS

Intuition, friction, papillon

PRÉSENTATION D'UN ATELIER DE JEU

Marc Proulx | Avec les élèves du Groupe 47 de l'École du TNS

.....

28 et 29 mars | Espace Grüber, Studio Jean-Pierre Vincent

spectacles **à venir**

Mineur non accompagné en remplacement de **Îlots**

De et avec Sonia Chiambretto et Yoann Thommerel

.....

17 | 25 mars | Salle Gignoux

Mon absente

Pascal Rambert *

.....

28 mars | 6 avril | Salle Koltès

Tout mon amour

Laurent Mauvignier | Arnaud Meunier

.....

11 | 15 avril | Salle Koltès

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | tns.fr | [#tns2223](https://twitter.com/tns2223)