

JOYEUX ANIMAUX DE LA MISÈRE

Mercredi 11 juin 2014, 19h

Jeudi 12 juin 2014, 20h

Ircam, Espace de projection

Pierre Guyotat texte (© Éditions Gallimard)

Stanislas Nordey lecture, mise en scène

Création sonore **Olivier Pasquet**

Lumière **Stéphanie Daniel**

Joyeux animaux de la misère

Performance avec paysage électronique

CRÉATION

Durée : 50 minutes

!! Mercredi 11 juin, la soirée continue...!!

à **20h30**, Centre Pompidou, Grande salle

Ciné/concert

L'Aurore de **Friedrich W. Murnau** sur

une création musicale de **Helmut Oehring**

à **22h et 23h**, Ircam, Espace de projection

Performance

Fundamental Forces, création électronique

et vidéo de **Robert Henke** et **Tarik Barri**

Production MC2: Grenoble. Coproduction Ircam-Centre Pompidou, T2G-Théâtre de Gennevilliers.

Avec le soutien de la SACD.

En partenariat avec France Culture, Le Magazine Littéraire

Spectacle enregistré par France Culture.



JOYEUX ANIMAUX DE LA MISÈRE

Mercredi 11 juin 2014, 19h - Jeudi 12 juin 2014, 20h
Ircam, Espace de projection

« D'abord un texte, premier, central. *Joyeux animaux de la misère* de Pierre Guyotat. Un texte somme, de 400 pages. Il n'est pas question de travailler sur la totalité - on en extraira donc un fragment au préalable. Un texte que l'on dit, que l'on projette dans l'espace. Coexistant avec lui dans cet espace, une musique, à la fois paysage et réponse sonores aux questions que le texte pose.

Cette lecture/performance représente la première phase d'un travail plus vaste, une première expérience pour s'appropriier le texte: une petite forme, en guise de laboratoire, qui permettra aux artistes, au vu des réussites et des erreurs faites, d'inventer la suite du processus, pour un aboutissement en 2015... »

Stanislas Nordey

Une mégalopole intercontinentale et multiclimate constituée de sept mégapoles dont l'une au moins est en guerre. Vaisseaux spatiaux, drones occupent l'espace céleste. En bas, animaux, monstres, fous de « dieu ».

En bordure d'un district « chaud » de l'une de ces sept mégapoles, de climat chaud, à proximité de grands ports et de grands chantiers, et dans un reste d'immeuble (rez-de-chaussée, escalier, deux étages), un bordel mené par un maître jeune qui l'a hérité de son père, et qui se pique.

Trois putains y traitent un tout-venant de travailleurs - époux souvent trompés, pères prolifiques -, de fugitifs, d'échappés d'asiles, de meurtriers : deux mâles, un « père », son « fils », Rosario, une femelle en chambre à l'étage et qui ne sort jamais - un chien la garde. Les deux mâles sont renforcés, en cas d'affluence, d'un « appoint », époux abandonné avec enfants ; la femelle est le but sexuel mais il faut passer par l'un des mâles, le tarif comprend les deux prises.

Vie domestique ordinaire dedans, et au dehors immédiat : toilette, à l'étage, des putains, leur exposition, en bas, à l'entrée contre le mur (la *montre*), prises disputées, conflit « père » / « fils », saillies de putains à putains d'autres bordels pour renouvellement des cheptels.

Aventures extérieures, surtout pour Rosario dont la « mère » survit dans un abattage mi-urbain mi-rustique, climat humide, très lointain dans la mégalopole. Il la visite à intervalles réguliers : le trajet d'aller, en camionnette ou fourgon locaux d'abord puis en *bahut* intercontinental, dure plus d'une journée, de nuit à nuit, la visite, quelques heures à l'aube, où, entre autres, la mère reprend le *mowey*, court vêtement, toujours redécousu, du « fils ».

La fiction avance sous forme de comédie, crue et enjouée, de dialogues, de jactances, de « direct » sur l'action en cours.

J'ai écrit ce texte, de langue aisée, d'une seule traite et toutes affaires cessantes, comme exercice de détente dans le cours de la rédaction d'une œuvre plus longue, *Géhenne*, à paraître prochainement : son emportement, son allégresse se ressentent, je l'espère, de cette exclusive heureuse. Le monde qui s'y fait jour n'est ni à désirer ni à rejeter : il existe aussi, en morceaux séparés par la distance, dans l'humanité actuelle ; et je ne suis ni le premier ni le dernier à vouloir et savoir tirer connaissance, beauté et bonté de ce qui peut nous paraître le plus sordide, voire le plus révoltant, à nous tels que nous sommes faits.

Pierre Guyotat

(*Joyeux animaux de la misère*, quatrième de couverture,

© Éditions Gallimard)

« Il faut se dépêcher d'être drôle. »

ENTRETIEN AVEC PIERRE GUYOTAT

Frank Madlener: L'écriture de *Joyeux animaux de la misère* commence en mai 2013 suspendant la composition de *Géhenne*. Quelle est la genèse de cet « exercice de détente », de ce flot devenu irrépessible ?

Pierre Guyotat: *Géhenne*, était-ce momentanément trop dur, trop radical, trop effrayant ? Je vis depuis très longtemps avec un arrière-fond imaginaire, ancien, dont les décors et les figures évoluent avec l'âge. J'y porte l'éclairage qui me plaît. L'imagination est un don, il faut le reconnaître, mais c'est aussi un acte et une accoutumance, une pratique à risques qui requiert une lutte pour s'imposer, aux autres et à soi-même, dès les premières années, où l'on est mal vu pour oser s'y livrer. Là-dessus viennent se greffer des pulsions, des inquiétudes, la recherche de l'absolu. *Géhenne* est un monde radical où les catégories sont marquées définitivement: les humains et les non-humains, les animaux étant plus hauts que les non-humains, avec la nourriture du rat pourri. Alors que dans *Joyeux animaux*, il s'agit de figures qui sont à moitié humaines, ou qui ont été humaines.

Mon envie verbale me pousse autant vers *Géhenne* que vers ce restant d'humanité: ça commence dans les mâchoires. *Joyeux animaux de la misère* m'a posé problème: ai-je le droit de faire cela, alors que je suis dans une œuvre plus radicale, ai-je le droit de me détendre ? Je voulais pourtant, dans ce texte imprévu, trouver des figures nouvelles, issues de l'humain. Le titre provient du texte lui-même. Ce n'est pas moi qui

l'ai trouvé mais Rosario, la figure centrale, qui, dans un moment de grande confusion nocturne, évoque les animaux, les chiens, les mouches, la vermine, les figures demi-humaines, les figures humaines, et les invoque sous l'appellation de « joyeux animaux de la misère »: c'est nous tous.

F. M.: Le rythme, la vitesse, l'allégresse sont frappants dans la langue de *Joyeux animaux de la misère*, ainsi que la multiplicité des voix. Une même voix ou un ensemble de voix qui se diffractent. Cette vivacité est-elle motivée par le désir de théâtre ?

P. G.: Ce que je fais depuis longtemps procède du théâtre. Et pourquoi ? Parce que, la création étant un acte solitaire, on a besoin de figures immédiates, qui parlent, qu'on fait parler, entre elles, auxquelles on parle, aussi. On a besoin de se dédoubler dans d'autres moi que le sien. J'ai toujours été attiré par le tac au tac, par l'art du dialogue, si difficile, qui m'est toujours apparu comme le summum de l'acte poético-fictionnel. Je suis arrivé, dans ce texte-là, assez rapidement, à mes fins: échanges brefs. Car une réplique trop longue fait s'épaissir la chose en narration, ce dont je ne veux pas. Il faut que l'action avance par la réplique seule. Par le tac au tac, les figures existent, elles endossent la responsabilité de ce qu'elles font et, aussi, d'une certaine façon, cela se fait tout seul. Je les installe sur scène, ensuite elles se débrouillent.

F. M.: Dans ce dialogue on entend aussi une nature sonore, un extérieur, très particulier à cette œuvre...

P. G.: Vous voulez parler sans doute de ces moments où la figure principale traverse des cols - la montagne, comme lieu de la pureté. Je suis né dans la montagne, avec des odeurs de fleurs, de résine. Dans cette nature, les turpitudes devraient être impossibles... C'est une absurdité, naturellement: il y a autant de crime en haut qu'en bas. On monte vers les sonnaillies, avec les troupeaux, les animaux en principe innocents, les rapaces. Et sur terre, en bas, il y a des monstres et des animaux moins nobles, de la vermine, etc. Depuis l'enfance, je réfléchis au sort des animaux. L'animal et le cosmos restent aujourd'hui des questions primordiales pour moi. Je ne me suis jamais contenté de l'humain. Je vais naturellement vers ce qui est doté d'un autre langage, et j'ai assez rapidement compris que l'animal était doté d'un langage réel, autre que le nôtre.

F. M.: Joyeux animaux ressort d'une transgression qui n'est pas de l'ordre de la provocation ni de la subversion, mais plutôt de la limite sans cesse franchie. La frontière animal-homme est ainsi franchie. Tout est dicible, tout est vu et agit simultanément, n'est-ce pas là le plus transgressif ?

P. G.: C'est ma recherche depuis longtemps: arriver à une langue qui soit dégagée de la société, de tous les impératifs d'une vie normale et sociale. J'ai toujours pensé qu'écrire, c'était cela. Faire de l'art, c'est transgresser. Il ne s'agit pas de provocation mais cela ne m'étonne pas qu'on réagisse à ce que je fais. L'interdiction d'*Éden, Éden, Éden*, je l'ai vécue aussi comme étant de bonne guerre. Blanchot allait plus loin, écrivant que ce n'était pas pour le sexe que le livre avait été interdit, mais parce que c'était

« trop fort ». Puisque je cherche un langage aussi près du réel que possible, et aussi près de la pulsion sexuelle et sociale, je ne peux faire produire ce verbe que par des figures qui ont toute liberté d'agir. Des figures qui n'y perdent rien et qui n'y gagnent rien, qui ne sont pas insérées dans la société. Des figures asservies de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, je suis passé aux figures de bordel d'*Éden, Éden, Éden*, puis ici aux figures non humaines où le langage est enfin possible. Dans la comédie classique, ceux qui s'expriment avec le plus de liberté, ce sont les domestiques, les asservis, les soumis. Les autres perpétuent les usages. C'est en bas que ça y va. Là se trouve le réel parce que les corps existent avec toute leur réalité. Dans ce monde, on ne peut pas imaginer de faire passer le moindre intellectuel. Des dieux, des fous, un poète, sans doute, mais pas d'intellectuels. Car il s'agit ici de gens qui ont un contact direct avec la matière: le peuple manuel. À une époque, on a dit que j'étais un subversif, évidemment. Maintenant, le *Petit Larousse illustré* parle d'une œuvre « puissamment transgressive ». La transgression est finalement liée au comique: rien de plus drôle que de passer les bornes, de dire ce qui est interdit. Drôle et facétieux. Je n'ai pas eu à le vouloir, c'était ma pente naturelle dans la composition de l'œuvre, et ma nécessité. La façon dont j'ai travaillé à ce texte, dans cet état de grand bonheur, dont je retombe en ce moment, me fait penser à la mystique: l'imagination et l'hallucination. Les mystiques sont de grands amoureux, très audacieux. Sainte Thérèse d'Avila, Saint Jean de la Croix, Sainte Thérèse de Lisieux même. La chair dans toute sa splendeur. Il y a aussi dans tout cela un déroulé très logique, non pas des fantasmes qui voyagent. Je tiens quelque chose que je ne lâche pas.

Donatien Grau: Vous êtes toujours dans le monde où se passe l'œuvre. À chaque fois, il y a la figure d'un jeune être, ici Rosario. N'est-ce pas la figure du jeune homme que vous étiez, lorsque ce monde s'est créé en vous ?

P. G.: N'exagérons pas : de ce que j'aurais voulu être, plutôt. Complètement différent de moi, mais très proche. C'est l'expression d'une chose déterminante : la façon intense dont j'ai vécu l'apparition de la sexualité à la préadolescence. Immédiatement, un monde s'est créé, sauvagement. J'ai plus tard contrôlé tout cela, j'ai créé cet univers et cette fantasmagorie. J'ai été pris par tout cela, par cette force sidérante du désir sexuel, qui ne dure pas, une force qui s'ajoute à toutes les autres, aux orages de la nature. Une chose interne. Quand j'avais cinq ans, en 1945, on nous a expliqué ce qu'était la force dévastatrice et fatale de l'atome.

D. G.: Considérez-vous que vous concevez un monde, ou que vous entrez dans un monde ?

P. G.: Cela dépend des moments. Quand je l'écris, il est devant moi, j'en fais partie moi-même. Ce n'est pas un texte qu'on peut écrire sur un secrétaire Louis XV ! J'étais en contact avec ces figures, j'étais comme elles, mis à nu. Je précise encore une fois qu'il n'y a aucune activité sexuelle chez moi pendant la conception de tout cela : abstinence sexuelle complète depuis près de trente-cinq ans. On s'accroche encore à ce que j'ai pu déclarer il y a longtemps, sans entendre ni comprendre l'évolution. Ces scènes sont créées de toutes pièces, avec ce que j'ai pu entrevoir des bordels de femme, en Algérie et à Paris : le lieu du bordel mâle, depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, une imagination pure.

F. M.: Votre passion pour la musique, un art proche mais autonome, provoque bien des désirs chez les compositeurs. Cette question a souvent été discutée dans le cours même de l'élaboration du projet pour la scène. Par ailleurs, la musique a souvent accompagné la gestation de vos livres. Qu'en est-il pour *Joyeux animaux de la misère* ?

P. G.: J'ai peu écouté de musique ici, dans le courant de l'écriture. C'est dangereux d'écouter de la musique, on peut avoir l'impression d'écrire aussi beau que ce qu'on entend. Si c'est Wagner, le musicien-horizon par excellence, cela devient dangereux. Toute note chez Wagner est testamentaire, une note d'horizon, on a l'impression qu'il va mourir ensuite, et la musique avec.

J'ai été très sensible au *Scardanelli Zyklus* de Heinz Holliger, vu et écouté à la fin mai 2013, au moment où mon travail prenait une ampleur définitive. J'ai été touché par cette musique sur les derniers poèmes de Hölderlin - les canons, les instruments, les petites phrases dites en direct par le compositeur, et même l'espace créé. J'ai été « confirmé » par cette écoute.

Il y a eu beaucoup de tentatives pour que ma langue rencontre la scène et une musique originale. Cela ne s'est pas encore fait, au fond, précisément parce que nous avons affaire à de l'écrit avec sa temporalité propre. Sauf à ce que la musique suive le texte et sa prosodie, cela ne marcherait pas. J'ai toujours pensé que dans la mise en musique de textes populaires, par Schubert, Schumann, ou Mahler, la simplicité de l'énoncé convenait à une musique elle-même simple. C'est autre chose quand il s'agit de poèmes très élaborés : il y a comme une « fausseté » dans ce désir de fusion qui règle la question du poème en quelques minutes musicales. Ce qui me gêne, c'est que la musique ne suive pas le temps du poème.

On peut imaginer une musique qui adopterait le déroulement, le rythme de la langue écrite, un peu comme dans *Pelléas et Mélisande*, ou même dans les *Oratorios* de Schütz. Un musicien pourrait inventer une trame propre avec de temps en temps du chant. Mais mettre une musique « fermée » sur un texte aussi réglé que l'est un poème, non. D'une certaine façon, il y a un musicien de trop.

Propos recueillis par Donatien Grau
et Frank Madlener, février 2014

« *L'Ircam est un partenaire susceptible d'inquiéter ma pratique.* »

ENTRETIEN AVEC STANISLAS NORDEY

Pour un homme de théâtre comme vous, que représente l'ajout de la musique au mélange scénique ?

L'homme de théâtre que je suis est très attaché à la langue, à sa mise en valeur, à sa sonorité. La particularité de mon travail de metteur en scène est véritablement de faire apparaître les sons. Le travail sur la musique, et plus largement sur un son non produit exclusivement par l'acteur, m'intéresse, car c'est un travail complémentaire, qui complexifie les enjeux puisque j'aime travailler à voix nue : souvent, l'amplification ou l'irruption de la musique peuvent être en concurrence avec le texte et son intelligibilité.

La voix elle-même sera donc nue dans *Joyeux animaux de la misère* ? Non retraitée par les outils de l'informatique musicale ?

La voix nue apparaîtra plutôt comme un événement. La difficulté, pour quelqu'un de très curieux comme moi, c'est de faire mon choix parmi tous les outils dont Olivier Pasquet m'a fait la démonstration. Mon premier réflexe (je me connais) est de vouloir tout intégrer ou presque. Il faut toutefois faire attention à ne pas être trop gourmand, et faire des choix clairs.

Cette première phase de travail est l'occasion d'aller frôler nos limites.

Vous avez déjà collaboré par deux fois avec l'Ircam, lors de vos mises en scène des opéras de Michaël Levinas, *Les Nègres* et *La Métamorphose*, mais c'est la première fois que vous serez directement aux prises avec les outils de l'Ircam.

C'est une première. Sur les projets précédents, j'étais plus témoin qu'acteur. C'était Michaël Levinas qui avait écrit la musique pour qu'elle soit traitée par l'informatique musicale. Ici, je suis acteur, et c'est aussi ce qui m'a plu.

Qu'est-ce qui vous attire dans ce genre d'aventures ?

A priori, je suis plutôt un ennemi des nouvelles technologies dans mon théâtre et la question de l'irruption sur scène d'autre chose que le sang et la voix de l'acteur me pose problème. Mais je suis en revanche quelqu'un de très curieux. Il y a quelques années, au Théâtre Paris-Villette, Patrick Gufflet m'a proposé de travailler sur la conception d'une programmation et d'une salle de théâtre sur le web, en numérique. C'était pour moi une hérésie absolue, et, en même temps, j'ai dit oui très joyeusement : en me frottant à cette contradiction intime, cette espèce de répulsion ou d'opposition, j'avais le sentiment de pouvoir enrichir le projet. C'est toujours intéressant d'aller sur des terrains qui vous sont franchement inconnus et qui, en même temps, vous passionnent. C'est là où la qualité de l'interlocuteur est importante.

Ainsi, si vous me demandiez: «Aimez-vous travailler avec orchestre?», je vous répondrais: «Pas tellement, mais avec l'Ensemble intercontemporain: oui.» Tout dépend du partenaire. Idem à l'opéra: j'y prends du plaisir quand je travaille avec de très grands chefs ou de très grands solistes - j'ai eu cette chance. L'Ircam est un partenaire intéressant parce qu'engagé lui-même dans un travail de recherche, d'investigation et de création de nouvelles formes. Pour moi, travailler avec l'Ircam est moins un travail avec la musique qu'une collaboration qui va m'emmener sur des terrains inhabituels. L'Ircam serait comme un partenaire dangereux mais intéressant, un partenaire qui peut inquiéter ma pratique, dans le bon sens du terme. Quand je m'aventure sur des terrains qui ne sont pas les miens, j'ai besoin que ce soit avec des partenaires de haut vol, pour qu'ils m'impressionnent, me déstabilisent, que je sois à la fois démuni et outillé face à eux.

Y a-t-il des contraintes particulières à mettre en scène un opéra avec électronique? Avez-vous ressenti l'électronique comme une contrainte?

J'aime les contraintes: elles ouvrent des espaces de liberté. Sur *La Métamorphose* ou sur *Les Nègres*, avec Michaël Levinas et l'Ircam, on perdait beaucoup de temps: le temps devient autre, consacré parfois aux machines qui ne veulent pas fonctionner. Mais cette perte de temps n'en est pas une: elle amène d'autres éléments. C'est un temps traversé différemment.

Ici, le texte de Guyotat est une œuvre à part entière, qui n'a pas besoin ni d'être dite, ni d'être mise en espace ou en musique. Qu'est-ce qui vous a séduit dans ce projet?

Il se trouve que je suis un lecteur assidu de Guyotat depuis longtemps: c'est une de mes premières passions d'adolescent. C'est une langue que j'ai l'habitude de travailler, de dire, que je fais travailler en stage à des comédiens, une langue qui m'est familière. Lorsque Frank Madlener m'a appelé pour me proposer ce projet qui était alors déjà en discussion entre Pierre et l'Ircam, j'ai donc tout de suite accepté.

En quoi la langue de Guyotat se prête-t-elle à l'exercice?

C'est une langue que j'ai toujours pensée faite pour l'oralité, c'est une langue à dire - et ce n'est pas le cas de toutes les langues d'écrivains. Je ne peux traverser un texte de Guyotat que si je le lis à haute voix. Aussi bien le passage au plateau de cette langue-là m'apparaît-il immédiat et évident.

Plus spécifiquement, en quoi *Joyeux animaux de la misère* s'y prête-t-il?

Au tout début, Pierre Guyotat travaillait sur un autre texte intitulé *Géhenne* - qu'il est en train d'écrire. C'est à partir de ce texte que nous avons commencé à discuter. À un moment donné toutefois, Pierre nous a fait part de son désir d'écrire un autre texte: *Joyeux animaux de la misère* est donc né dans l'esprit de Pierre en pensant spécifiquement à cette collaboration avec l'Ircam et à son apparition scénique, sa projection musicale.

Quelle place occupe ce texte dans l'œuvre de Guyotat ?

Joyeux animaux de la misère est à mon avis un texte à part. Notamment parce que le texte s'appelait auparavant « Animaux de la misère » : Pierre n'a rajouté que tardivement le « Joyeux ». Et c'est effectivement un texte très lumineux. Je ne sais pas si le mot « burlesque » est juste mais, par rapport à la veine principale de l'écriture de Guyotat - les textes de Pierre sont toujours peuplés de bordels, tout se passe dans un monde souterrain, en huis clos, étouffant -, il m'apparaît comme ovni, un marivaudage, où l'on perçoit une espèce de lumière, de clarté inhabituelle, qu'il nous faudra d'ailleurs faire apparaître. Si l'on retrouve des océans de noirceur tout autour, cette noirceur est comme allégée par un rire intérieur.

Joyeux animaux de la misère est un texte qui ressemble totalement à du Guyotat - pour les familiers de son écriture - et, en même temps, aux antipodes de ce qu'on attend de lui. Pour ceux qui connaissent sa langue, ce sera donc une surprise, et pour ceux qui ne la connaissent pas, peut-être ce chemin ludique qu'il emprunte ici sera-t-il une bonne porte d'entrée.

Comment la musique, comme une couche signifiante supplémentaire, peut-elle nourrir cette langue ?

La langue de Guyotat est première, naturellement. C'est le noyau du projet, et c'est cette langue que, d'une manière ou d'une autre, il va falloir faire apparaître. C'est une langue à la fois d'une grande clarté et emmêlée, sinieuse, qui s'engage dans des chemins peu connus. L'enjeu est donc double : c'est là que le travail du son me semble pertinent.

Le danger serait bien sûr d'être illustratif, redondant. Tout le travail de répétition et de création pour cette première phase du travail consiste à

dégager deux pistes - comme deux pistes musicales parallèles - : la piste Guyotat, et une autre, pour laquelle je demande à Olivier Pasquet de donner des réponses aux questions que poserait le texte de Guyotat. Comme un dialogue entre la musique de Guyotat et son écho dans l'espace musical.

En allant vers ces outils électroniques de l'Ircam, n'avez-vous pas peur du gadget ?

C'est toute la question. Travailler avec l'Ircam quand on vient de l'extérieur, c'est évidemment la tentation d'utiliser tous les outils. Il faut au contraire travailler sur une forme de frustration, en éliminant tout cet aspect de séduction pour arriver à l'essentiel - mais ça ne me fait pas peur, car c'est ce que je fais dans toute création théâtrale. Même scénographiquement, en général, je commence avec une scénographie à l'opulence hollywoodienne, puis, au fur et à mesure, j'enlève éléments après éléments, jusqu'à devenir minimaliste. C'est en retranchant ainsi qu'on arrive à cerner l'essentiel. Je suis plutôt l'homme du moins que l'homme du plus et cette première étape de travail sera intéressante pour explorer des pistes très différentes, pour resserrer ensuite petit à petit. Et, bien sûr, il ne faut surtout pas se sentir obligé de faire apparaître de manière évidente les outils qu'on utilise. Mais c'est un piège que je vois, et qui est simple à déjouer.

Vous êtes trois sur le projet, Pierre Guyotat, Olivier Pasquet et vous-même : comment se passe le travail ?

Lors d'une première session de travail, Olivier nous a emmenés, Pierre et moi, à l'Ircam pour nous faire découvrir l'étendue des possibles, que ce soit les outils d'informatique musicale ou l'Espace de projection.

Ensuite, nous avons décidé que je prendrais moi-même la responsabilité d'extraire, avec l'accord de Pierre, un fragment de texte de ce matériau

dense et compact - un fragment qui ne soit pas arbitraire et qui ait un sens par lui-même.

On a entamé ensuite une phase d'exploration des outils, avec une première couche de sensations et de propositions, avant l'essentiel du travail, qui s'est fait dans la dernière ligne droite, dans les semaines qui ont précédé le festival ManiFeste.

Aucune réécriture du texte ?

Non, la règle du jeu de départ était que Pierre nous livre le texte et qu'on s'en empare. J'ai le sentiment que, pour lui aussi, il était important qu'un autre se saisisse de la matière et la transforme.

Après ce premier chantier, nous aurons sans doute l'occasion de nous remettre tous les trois ensemble autour d'une table, pour inventer la suite du processus.

Comment s'emparer d'un espace comme l'Espace de projection de l'Ircam ?

La plupart des hommes de théâtre aiment bien ce type d'espace: brut. Ils nous intéressent justement parce qu'ils ne ressemblent pas aux espaces dans lesquels on travaille habituellement. D'autres enjeux, d'autres imaginaires font immédiatement irruption.

Là encore, comme pour les outils informatiques de l'Ircam, il faut savoir déjouer le piège du gadget.

Pour cette première phase de travail, nous allons rester sur une forme relativement simple et brute. La question est ici plus de savoir ce qu'on donne à entendre - que ce qu'on donne à voir. Ne compliquons pas d'emblée les enjeux. Le travail scénographique et visuel arrivera dans un second temps.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES

Pierre Guyotat (né en 1940)

En 1967 paraît aux éditions Gallimard un livre hors-norme : *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat. Il sera suivi en 1970 de *Éden, Éden, Éden*, livre aussitôt frappé d'une triple interdiction par le ministère de l'Intérieur. En 1973, Pierre Guyotat aborde pour la première fois le théâtre avec *Bond en avant*, qui sera créé aux Rencontres internationales d'art contemporain de La Rochelle la même année. Commande du Festival d'Automne à Paris, *Bivouac* est créé au Théâtre de la Bastille en novembre 1987. Entretemps sont parus *Prostitution* (1975, Gallimard), qui inclut le texte de *Bond en avant*, et *Le Livre* (1984, Gallimard). Toujours pour le Festival d'Automne, Pierre Guyotat fait, en 1989 et 1992, des « *Improvisations publiques* ».

En 2000, il publie *Progénitures*, et en 2004 *Musiques*, recueil d'émissions pour France-Culture.

En mars 2010, faisant suite à *Coma* (2006) et à *Formation* (2007), *Arrière-fond* est le troisième récit à caractère autobiographique de Pierre Guyotat. Il répond alors à des questions de Jacques Henric (*Art Press*, n° 94, 1985) :

« La sainteté n'est pas réductible à de l'humain, de même que réduire l'art de la poésie à de la littérature est pour moi impensable. »

Stanislas Nordey, metteur en scène (né en 1966)

Stanislas Nordey a suivi les cours de Véronique Nordey avant d'intégrer le Conservatoire national supérieur d'art dramatique. En 1988, il crée avec elle la Compagnie Nordey. De 1995 à 1997, il est associé à la direction artistique du Théâtre Nanterre-Amandiers auprès de Jean-Pierre Vincent, et de janvier 1998 à 2001, devient directeur du Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis. De 2000 à 2010, il est artiste associé au Théâtre national de Bretagne, où sont créés bon nombre de ses mises en scène, et responsable pédagogique de l'École du TNB à Rennes. Il sera l'artiste associé du festival d'Avignon 2013.

Comédien, il a été notamment dirigé par Madeleine Marion dans *Shaptai* de Raphaël Sadin, Jean-Pierre Vincent dans *Combats dans l'Ouest de Vichnievski*, Jean-Christophe Saïs dans *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, Laurent Sauvage dans *Orgie* de Pier Paolo Pasolini, Christine Letailleur dans *Pasteur Ephraïm Magnus* de Hans Henny Jahnn et dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, Anatoli Vassiliev dans *Thérèse philosophe*, Céline Pouillon dans *La Ballade de la geôle de Reading* d'Oscar Wilde et Pascal Rambert dans *Clôture de l'Amour*.

En 1988, il se fait remarquer par sa mise en scène de *La Dispute* de Marivaux. Il monte ensuite des textes de Pasolini, Genet, Müller, Nazim Hikmet, Gably, Molière, Schwab, Crimp, Marivaux, Feydeau, Hofmannsthal, Camus... En 1997, il signe la mise en scène de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce, qui lui vaut le prix du Syndicat de la critique de la meilleure création. En 2007, il monte *Incendies* de

Wajdi Mouawad, pour lequel il a également joué dans *Ciels* au festival d'Avignon 2009. Trois ans plus tard, sa mise en scène des *Justes* d'Albert Camus, est récompensée du prix Georges-Lermier du Syndicat de la critique (*L'avant-scène théâtre* n° 1279). En 2011, il a monté *La Conférence* de Christophe Pellet, *My secret garden* de Falk Richter et *Sodome, ma douce* de Laurent Gaudé. Il aime également mettre en scène des opéras; en 2008, il a reçu à Londres le prestigieux Laurence Olivier Award pour *Pelléas et Mélisande* de Debussy. On peut citer par ailleurs *Saint François d'Assise* de Messiaen à l'Opéra Bastille, *Melancholia* de Georg Friedrich Haas à l'Opéra Garnier et plus récemment *Dialogues des carmelites* de Poulenc à l'Opéra national de Séoul.

Olivier Pasquet, création sonore

Producteur et compositeur de musique électronique, Olivier Pasquet s'est initié en autodidacte à l'écriture puis à l'informatique musicale. De 1996 à 1999, il poursuit des études de composition à Cambridge et travaille dans divers studios d'enregistrement. Depuis, à l'Ircam et ailleurs, il travaille seul ou collabore avec de nombreux artistes en provenance de divers mondes artistiques et esthétiques (arts numériques, musiques populaires ou contemporaine). Il est souvent impliqué dans le spectacle vivant: danse, opéra, théâtre musical, théâtre classique et contemporain. Avec 65 créations à son actif, il a notamment travaillé avec Georges Aperghis, Brice Pauset, Ludovic Lagarde, William Forsythe, Rand Steiger, Florian Hecker... Il compose principalement seul ce qu'on appelle de la musique électronique ou IDM en utilisant des concepts et algorithmes de sa propre fabrication. L'importance plastique de ses pièces permet de les matérialiser sous la forme d'installations dans divers festivals et musées autour du monde. Il mène une recherche sur l'écriture du

texte sonore ou parlé ainsi que sur «la composition paramétrique» en lien fort avec l'architecture et le design algorithmique. Il est un des instigateurs du festival alternatif ResOFFnance et organisateur du workshop européen Max/MSP/Jitter en 2006 avec Andreas Breitscheid au FNM, Stuttgart. Entre 2006 et 2009, il enseigne l'art interactif et le design computationnel aux Arts Déco. Il est lauréat Villa Médicis Hors les Murs, Arcadi, Tokyo Wonder Site et une résidence au Chili.

Stéphanie Daniel, création lumière

Diplômée de l'École du Théâtre national de Strasbourg en 1989, Stéphanie Daniel se consacre à la conception lumière et collabore avec de nombreux metteurs en scène. Depuis 1990, elle travaille régulièrement avec Denis Podalydès, Catherine Anne, Stanislas Nordey, Martine Wijckaert, Jean Dautremay, Eric Ruf. Parmi ses collaborations plus ponctuelles, citons Matthew Jocelyn, Charles Tordjman, Anne-Laure Liégeois, Philippe Delaigue, Blandine Savetier, Thierry Roisin, Benoit Lavigne.

Stéphanie Daniel s'est vu remettre en 2007 «le Molière» du meilleur créateur de lumière pour *Cyrano de Bergerac*, mis en scène par Denis Podalydès à la Comédie-Française.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux - création, recherche, transmission - au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un nouveau rendez-vous initié en juin 2012, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPE TECHNIQUE IRCAM

Sylvain Cadars, ingénieur du son

Cyril Claverie, régisseur général

Serge Lacourt, assistant son

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes

Olivier Umecker, graphisme

PROCHAIN RENDEZ-VOUS AVEC PIERRE GUYOTAT

TRANSGRESSER: HOMMAGE À MICHEL FOUCAULT (1984-2014) - LECTURE DE PIERRE GUYOTAT

Lundi 16 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Débat *Transgresser aujourd'hui ?*

avec **Judith Revel** (philosophe, université Paris-I
Panthéon Sorbonne), **Guillaume Le Blanc**

(philosophe, université Bordeaux-III),

Donatien Grau (membre de New College
à l'université d'Oxford), **Frank Madlener** (directeur
de l'Ircam)

Lecture *Éden, Éden, Éden*, par **Pierre Guyotat**

Gratuit sur réservation: 01 44 78 12 40

manifeste.ircam.fr

Transgresser : faire l'expérience d'une limite et de son effraction. Ce geste qui aiguise le festival *ManiFeste 2014* de l'Ircam n'appartient qu'à des singularités sauvages, comme en témoigne toute l'œuvre de Pierre Guyotat.

Quelles transgressions qui ne soient ni le scandale s'abîmant dans la convention, ni le subversif institutionnalisé ? Penseur du pouvoir, du savoir et de l'invention de soi, Michel Foucault reste un précieux intercesseur pour les questions esthétiques, philosophiques et politiques qui transgressent aujourd'hui le partage des disciplines.

A l'issue de ce débat marquant les trente ans de la disparition de Michel Foucault, Pierre Guyotat donnera sa lecture d'*Éden, Éden, Éden*. En 1970, la parution de ce livre, une déflagration historique, suscita tollés, interdictions et défenses admiratives, dont celle de Foucault: «*Il vous a fallu faire éclater toutes les formes et tous les corps, accélérer toute la grande machinerie de la sexualité et la laisser se répéter sur la ligne droite du temps. Vous vous promettez, je le crains bien de l'opposition... Il y aura scandale, mais c'est d'autre chose qu'il s'agit.*»

Une conjoncture exceptionnelle pour cette soirée unique au Centre Pompidou.

Durée: 1h40

cinéma × télévision × livres × musiques × spectacle vivant × expositions

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

Racontez-nous votre coup de cœur de spectateur sur :
avisdespectateur@telerama.fr

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES

Cité de la musique

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie

Futur en Seine/Cap Digital

Gaîté Lyrique

Le CENTQUATRE-PARIS

Les Cinémas, Les Spectacles vivants, Studio

13/16-Centre Pompidou

Maison des Arts et de la Culture de Créteil

T&M-Paris

T2G-Théâtre de Gennevilliers

SOUTIENS

FCM - Fonds pour la création musicale

Fonds franco-allemand pour la musique

contemporaine/Impuls neue Musik

Kunststiftung NRW

Diaphonique - Fonds franco-britannique pour

la musique contemporaine, une initiative

conjointe de l'Institut français, de la Sacem, du

British Council, du Bureau Export de la musique

française, du Trust Les Amis de l'Institut français

et du ministère de la Culture

Mairie de Paris

Mairie du 4^e

Réseau ULYSSES, subventionné par

le programme Culture de la Commission européenne

Réseau Varèse

L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau

européen pour la création et la diffusion musicales,

subventionnée par le programme Culture de

la Commission européenne.

SACD

Sacem - Société des auteurs, compositeurs

et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Charleroi Danses, Centre chorégraphique

de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Compagnie ORO-Loïc Touzé

Conservatoire national supérieur de musique

et de danse de Paris

EXAUDI

Lucerne Festival Academy

micadanses, Paris

Orchestre Philharmonique de Radio France

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture

France Musique

La Recherche

Le Magazine Littéraire

Le Monde

Télérama



ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy

Fiona Forte, Natacha Moëgne-Loccoz

DIRECTION R&D

Hugues Vinet

Sylvie Benoit, Frédéric Bevilacqua,

Nicolas Donin, Frederick Rousseau,

Norbert Schnell

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso

Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,

Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros

Julien Aléonard, Andy Armstrong,

Melina Avenati, Pascale Bondu,

Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne,

Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis,

Marie Delebarre, Agnès Fin, Anne Guyonnet,

Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena, Julien Pittet,

Clotilde Turpin.

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Kim Dibongue, Mary Delacour,

Alexandra Guzik, Leila de Lagausie,

Deborah Lopatin, Claire Marquet,

Delphine Oster, Caroline Palmier

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin

Chloé Breillot, Minh Dang, Sandra El Fakhouri,

Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre

