



© Willy Vainqueur

theatredelacite.com

THÉÂTRE DE LA CITÉ
INTERNATIONALE

THÉÂTRE

Après Jean-Luc Godard Je me laisse envahir par le Vietnam

Eddy D'aranjo

4 → 19 AVRIL

avec Prémisses

SERVICE DE PRESSE
Théâtre de la Cité internationale
Philippe Boulet • 06 82 28 00 47
philippe.boulet@theatredelacite.com

Après Jean-Luc Godard..., tournée 2021-22

10 > 20 mars à La Commune – Centre Dramatique Nationale d'Aubervilliers

18 > 21 octobre au CDN de Tours

Rencontre

jeudi 7 et mardi 12 avril, à l'issue du spectacle,
rencontre avec l'équipe artistique.

Théâtre de la Cité internationale

17, bd Jourdan 75014 Paris / administration • 01 43 13 50 60

Billetterie

Pour réserver vos places, rendez-vous à la billetterie du théâtre,
par téléphone au 01 85 53 53 85 ou sur **theatredelacite.com**

Rejoignez-nous !



Écoutez-nous !

 /theatredelaciteinter

Le Théâtre de la Cité internationale est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication – direction régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France, la Cité internationale universitaire de Paris et la Ville de Paris. Avec le soutien du conseil régional d'Île-de-France pour les résidences d'artistes. Avec l'aide de l'Onda pour l'accueil de certains spectacles.

Après Jean-Luc Godard Je me laisse envahir par le Vietnam

Eddy D'aranjo

avec **Prémises**

THÉÂTRE

4 → 19 AVRIL

lundi, vendredi – **20h**
sauf vendredi 8 avril – 19h
mardi, jeudi, samedi – **19h**
relâche mercredi et dimanche

TARIF B | **de 7 à 20€**
SALLE | **Galerie**
DURÉE ESTIMÉE | **2h 35**

ÉCRITURE, CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE **Eddy D'aranjo**

▪ Seront cités au cours du spectacle des extraits d'Hermann Broch,
La mort de Virgile, 1945, traduction d'Albert Kohn, Gallimard. © Éditions Gallimard

MUSIQUES ADDITIONNELLES ▪ *Two or Three things (For Jlg)* de David Darling
▪ La bande originale du film *Vivre sa vie*, réalisé par Jean-Luc Godard en 1962,
composée par Michel Legrand (les 15 premières secondes en boucle).

COLLABORATION ARTISTIQUE **Volodia Piotrovitch d'Orlik**
COLLABORATION TECHNIQUE, RÉGIE GÉNÉRALE, PLATEAU ET CADRE **Édith Biscaro**
SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES **Clémence Delille** ▪ CRÉATION LUMIÈRE **Anne-Sophie Mage**
CRÉATION SON **Saoussen Tatah** ▪ CRÉATION VIDÉO **Typhaine Steiner**
ACCOMPAGNEMENT TOURNÉE LUMIÈRE ET VIDÉO **Zélie Champeau**
ACCOMPAGNEMENT TOURNÉE SON **Baudouin Rencurel**

AVEC **Majda Abdelmalek, Édith Biscaro, Clémence Delille, Nans Merieux,**
Volodia Piotrovitch d'Orlik, Bertrand de Roffignac et Léa Sery

▪ *Après Jean-Luc Godard...* a été créé au le 19 janvier 2021 à La Commune - Centre Dramatique National d'Aubervilliers puis recréé le 22 février 2022 au Théâtre National de Strasbourg

production déléguée Prémises • coproduction La Commune – Centre Dramatique National d'Aubervilliers, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre de la Cité internationale, Centre Dramatique National de Tours – Théâtre Olympia • avec la participation artistique du Jeune Théâtre National • avec le soutien du Fonds d'Insertion Professionnelle destiné au jeunes comédien.ne.s diplômé.e.s de l'ESAD – PSPBB • avec la participation du dispositif Jeune Théâtre en Région Centre-Val de Loire • avec le soutien de la Drac Île-de-France • avec le soutien de la Région Île-de-France. • Eddy d'Aranjo est le lauréat 2019 du Dispositif Cluster initié par Prémises, Office de production artistique et solidaire pour la jeune création, et est à ce titre en résidence de création et d'action artistique au Théâtre de la Cité internationale pendant trois ans. Il est associé à la Commune - Centre Dramatique National d'Aubervilliers, au Théâtre Olympia - Centre Dramatique National de Tours, et au Théâtre National de Strasbourg.
▪ remerciements Compagnie Si Vous Pouviez Lécher Mon Cœur

Après Jean-Luc Godard Je me laisse envahir par le Vietnam

* «Il ne reste plus de moi que l'homme qui a froid et cet homme appartient à tous». Jean-Luc Godard, en plus de cent films, n'a cessé d'étendre et de réinventer les possibles du cinéma, refusant la standardisation des récits et des images. Que faire de ce second xx^e siècle artistique et politique dont nous héritons? Et comment cet héritage si libre et si plein de fantômes peut-il s'inscrire au théâtre? Eddy D'aranjo invente avec son équipe une forme alliant fiction et documentaire, faisant le pari de s'émanciper de Godard sans rien en rejeter. La nécessité de perturber les représentations figées rejoint celle de rendre visible la part négative du réel, sa brutalité contemporaine et historique. Un spectacle mélancolique et délicat, attentif au soin que requièrent le passé, les souvenirs, les morts aimés et les spectres de la grande politique.



© Willy Vainqueur

★ NOTE D'INTENTION

Si ce spectacle est *après* et *d'après* Jean-Luc Godard, il n'est pas un spectacle *sur* Jean-Luc Godard. Il est plutôt à *côté* de lui – comme on veille un malade, peut-être.

Ce spectacle a en effet pris pour point de départ le cinéaste et ses films, mais il n'est en rien une adaptation, un commentaire ou une interprétation de son travail. Encore moins sa continuation. Il n'est ni une critique, ni un hommage. Plutôt une conversation. À mesure du travail de répétitions, nous nous sommes d'ailleurs progressivement éloignés des matériaux filmiques ou biographiques, et le spectacle n'est finalement rien de ce que nous avions d'abord pensé qu'il serait.

C'est un spectacle composite mais très simple, constitué de plusieurs séquences, chacune, suivant une théâtralité différente, cherchant, au fond: comment regarder ce qui est en train de disparaître. Ce territoire du deuil et de la mélancolie se découvre d'abord par une fiction familiale, empruntant au genre du mélodrame et au théâtre de parole (*Pleurer Jeannot*), mais qui, peu à peu, se défait et se rapproche d'une performance rituelle, regagnant le présent de la salle et l'adresse réelle au public. La seconde partie (*Un spectacle en train de disparaître*), plus proche du théâtre-récit et de la tradition documentaire, invite le réel historique et l'expérience moderne de la violence radicale pour examiner le pouvoir des images et de la représentation.

Si le spectacle n'est jamais loin de la méditation philosophique ou historique, il se veut surtout le cadre d'une expérience intime, émotionnelle et physique. Bien que plein de mots, il lui est demandé d'accomplir ce que le langage ne peut pas réaliser. Il a été pour moi l'occasion de commencer à apprendre, parfois contre-moi-même, ce que Godard appelle «penser avec les mains». Un théâtre de la pensée, avec les mains, sensible: voilà qui serait un beau programme. C'est-à-dire, pour commencer: regarder plutôt que parler, ou, plutôt, ne parler qu'à condition de regarder.

Eddy D'aranjo
Janvier 2022

★ ENTRETIEN AVEC EDDY D'ARANJO

● Comment t'est venu le désir de créer un spectacle où le nom de Jean-Luc Godard figure dans le titre ? Comment le situes-tu dans ton travail ?

J'ai créé il y a deux ans une compagnie, *Objet bleu et brutal – Recherches réalistes*, avec Clémence Delille et Édith Biscaro. Nous ne recherchons pas en premier lieu le « style » ou l'expressivité, mais, si je peux employer ce mot souvent galvaudé, la vérité. Nous nous sommes donné un programme : étendre le domaine du réalisme, en y incluant les dimensions mentales, fantasmatiques et imaginaires de l'expérience humaine, habituellement associées à un théâtre de poésie – quand le théâtre politique serait lui du côté de la description, de la littéralité, du document et de la reconstitution (stratégies que par ailleurs nous ne rejetons pas). Pour le moment, cette recherche se manifeste par des spectacles composites où se juxtaposent des théâtralités *a priori* antinomiques, ou du moins contradictoires. Nous espérons que ces différentes lignes tracées autour des objets dessinent, dans leur perspectivisme, leur pluralisme, une image non réduite, non simplifiée, du réel – mais accueillant ses contradictions. La fragmentation et l'éclatement sont des stratégies esthétiques qui ont souvent eu pour fonction, paradigme postmoderne oblige, de signifier l'impuissance de la représentation, la difficulté à rassembler le sens. Nous pensons qu'on peut en faire un usage inverse. À ce titre, même si sa recherche se formule en des termes très différents, le fait que Jean-Luc Godard ait multiplié, pendant plus de soixante ans, les registres, les formats et les vocabulaires, qu'il n'ait jamais cessé de chercher à étendre les possibilités techniques et formelles de son médium, était une inspiration très forte.

Dans mes précédents spectacles, créés à l'École du TNS [Groupe 44, 2016-2019], revenaient deux questions. D'abord, celle du théâtre lui-même, de sa fonction et de son pouvoir aujourd'hui. Le théâtre ne peut pas combattre les industries culturelles sur leur propre terrain. Je crois qu'on peut déclarer la mort du théâtre, du point de vue au moins de son pouvoir de prescription et d'influence. Le théâtre est nécessairement un art minoritaire et local, tout à fait décalé dans le monde contemporain globalisé. Or, Godard, qui chanta lui la mort du cinéma, n'a cessé de penser ce que le « minoritaire » pouvait, tout de même, établir comme espace contestataire, comme contre-réel, au sein d'un monde sensible et symbolique dominé par l'industrie culturelle.

Ma seconde question porte sur la « fonction-auteur » et la formation des valeurs et des catégories culturelles, sur la manière dont la culture participe au pouvoir et à la domination, même en pensant les contester. À ce titre, Jean-Luc Godard est la figure de « l'auteur », et même du génie, en même temps qu'il n'a cessé, au cours des décennies, de mettre en cause l'évidence de cette notion – de l'expérience collective de Dziga Vertov après mai 68 [Collectif cinématographique qu'il fonda avec Jean-Pierre Gorin de 1968 à 1972], jusqu'aux *Histoire(s) du cinéma* et au *Livre d'image*, des films composés par les images des autres.

« Je crois qu'on peut déclarer la mort du théâtre, du point de vue au moins de son pouvoir de prescription et d'influence. »

Godard sentait très fort que le monde n'était pas à la hauteur de son désir, que le cinéma était loin, encore, de ce qu'il pouvait être. Il disait que l'art devait être l'exception, face à la culture, qui est la règle. Or, ce qui est saisissant et bouleversant: il est devenu un fétiche culturel, un signe, et aimer ou admirer Godard – même sans avoir vu ses films – est finalement une position très conformiste. Il est un exemple de la culture qui avale ceux qui essaient de la détruire.

J'ai donc voulu revenir à son œuvre en me plaçant du point de vue de ce qui n'a pas été récupéré, à l'endroit du refus, de la lutte. En regardant Godard non comme un génie à admirer mais comme un individu humain, vulnérable, émotif, au fond un égal, un jeune homme qui s'est posé les questions que nous nous posons, on peut alors saisir la portée vitale de son désespoir. Saisir ce qui ne se situe pas uniquement du côté de l'échec et de la perte, mais du côté du désir et de la quête.

● **Peux-tu parler de la manière dont la dramaturgie du spectacle s'est élaborée ?**

Le projet a énormément évolué pendant le travail. J'étais parti de l'intuition que Godard avait formulé, au fur et à mesure des décennies, différentes hypothèses d'articulations entre l'art et la politique, entre l'art et la vérité, entre l'art et la philosophie – à chaque fois en étant attentif à ce que l'époque appelait ou permettait. Mon idée était, de façon chronologique, pour chacune des grandes « périodes » de son œuvre, de tenter de traduire au théâtre ces hypothèses. Ce que j'appelais des « transpositions analogiques ». Ce qu'il a fait avec les outils propres au cinéma dans les années 60, comment le faire avec le théâtre dans les années 2020 ? L'opération aurait été répétée, décennie après décennie. Il y avait une dimension laborantine, expérimentale. Le point de départ était donc une approche plutôt conceptuelle et théorique.

Mais je me suis rendu compte, par une longue fréquentation de ses films, que, chez Godard, les contradictions étaient finalement plus fortes que les résolutions. Il n'est pas aussi programmatique ou dogmatique que ce que j'avais d'abord voulu croire. J'avais réduit son œuvre à sa composante discursive. J'avais été peut-être un peu dupe de ses propres tentatives de théorisation. Ce qui a été passionnant, c'est de faire ce chemin pour accepter un rapport moins formulé ou moins résolu et de retrouver les vraies raisons de mon amour pour ce cinéma-là. C'est-à-dire son aspect sentimental, romantique même. Les éléments lyriques, amoureux, élégiaques ont repris progressivement le dessus. Non pas pour effacer la dimension politique et réflexive, mais, je l'espère, pour l'approfondir par l'émotion.

Dans le travail concret, nous avons rejoint, à mesure, non pas le Godard qui avait notre

âge dans les années 60 mais celui qui est notre contemporain, qui partage notre monde, celui qui a, aujourd'hui, 91 ans. La mélancolie s'est imposée. Je pourrais dire que la question centrale est devenue: comment prendre soin de ce

« **Je pourrais dire que la question centrale est devenue: comment prendre soin de ce qui est en train de disparaître ?** »

qui est en train de disparaître ? Dans le spectacle, la disparition et la mélancolie prennent différentes formes. Dans la première partie, celle d'une fiction très intime, familiale puis, dans la deuxième partie, celle d'un récit historique, politique, qui explore les dimensions du deuil et de la mémoire par l'examen de l'expérience collective du xx^e siècle et de sa violence radicale.

● **Dans la première partie, intitulée *Pleurer Jeannot, des membres d'une famille élargie se retrouvent dans le lieu d'habitation d'un vieil homme. Comment t'est venue l'envie d'écrire cette fiction familiale ?***

Au départ, je n'avais pas du tout prévu d'écrire une pièce. J'avais imaginé mêler des scènes adaptées de films de Godard à



© Willy Vainqueur

de «l'écriture de plateau» composée avec l'équipe à partir des protocoles que j'ai évoqués, et des matériaux réflexifs écrits par moi mais non-fictionnels – une sorte de documentaire du travail en train de se faire.

L'espace a joué un rôle très important dans l'apparition de cette fiction. Clémence Delille, à la fois scénographe et costumière, a conçu ce lieu hybride : à la fois un espace du quotidien, un bureau, un lieu d'archives et un atelier d'images argentiques. C'est un lieu de l'ordinaire et de la mémoire, à la fois réflexif – un atelier de travail – et élégiaque, qui possède aussi une dimension muséale. Un espace de fabrication du souvenir. La scénographie a précédé la fiction. Notre intuition était qu'il fallait déménager cet espace, le vider – partir de l'idée que quelque chose se finit. Et cela nous a amenés à penser à ces expériences simples et déchirantes qui succèdent au deuil : ce que l'on fait des vêtements, des photographies, des objets. Ce que l'on garde, ce que l'on donne, ce que l'on brûle. J'avais d'abord écrit une sorte de canevas, une fiction très minimale et hyperréaliste, avec beaucoup de silence et de *small talk* – qui est devenu un support pour faire exister des personnages.

Au fur et à mesure du travail avec les acteurs et actrices, je suis arrivé en répétitions avec

de plus en plus de textes : des choses que j'écrivais et d'autres de différentes provenances. À un moment, j'ai sauté le pas et j'ai écrit une pièce, un texte s'est construit, avec des personnages. Finalement, commencer par vraiment «faire du théâtre» avant de le «défaire» m'a semblé l'opération la plus juste. Il y a dans cette première partie une forme de naïveté, une innocence. C'est une fausse piste, mais aussi une manière de s'autoriser le chant. Dans cette fiction, des jeunes gens appartenant à la famille de Jeannot – directement ou par alliance – se retrouvent. On est dans une forme en apparence conventionnelle de fiction théâtrale : il y a des dialogues, une linéarité, les personnages viennent accomplir ou résoudre quelque chose de leur vie...

● **Tu as créé des personnages qui abordent tous les sujets sans filtre, qui s'interrogent et interrogent les autres dans ce qu'il y a de plus intime. Comment as-tu conçu leur rapport à la parole ?**

Effectivement, mon intuition a été d'écrire des personnages qui ne mentent pas, qui ne cachent rien. Dans le moment du deuil ou de l'abandon – quand quelque chose est en train de disparaître en nous – les liens qui nous ont constitués, au moment où ils s'ef-

fondrent, apparaissent dans leur vérité. Le manque nous fait sentir avec violence ce qui a été. À ce titre, le deuil est une expérience de la vérité.

Les personnages s'autorisent à la transparence des sentiments, comme s'ils étaient en capacité de tout dire. Dans cette parole, il y a à la fois un élément émotionnel très fort et un aspect définitif. Avec les acteurs et actrices, on se disait beaucoup que les personnages sont dans l'effort de nommer avec le plus de précision possible le sentiment, qui n'est en lui-même ni mystérieux ni opaque. Ce n'est pas la nature du sentiment mais le chemin pour le nommer qui est recherché par l'énonciation. Ce sont des échanges très directs et l'altérité de l'adresse, la présence du confident, est la condition pour que cette parole puisse s'exprimer. C'est d'une certaine manière ce qui est conservé du lyrisme de Godard : à la fois la proximité avec le sentiment et une forme de concision, ou plutôt de condensation violente.

« Ce sont des personnages qui ont fui quelque chose, qui ont essayé, chacun à sa manière, de construire leur marge ou leur espace de résistance – parfois politique, parfois strictement intérieur. »

L'écriture n'est donc pas la restitution du mode conversationnel, troué ou ambivalent, mais davantage une utopie de la parole : ils se parlent comme on aimerait pouvoir et savoir se parler. Le deuil crée souvent une forme de sidération, où les mots et les choses se disjoignent et ne peuvent plus se rejoindre. La convention théâtrale, par son artificialité, peut peut-être offrir un espace de compensation, une coïncidence éphémère du sentiment et de la parole. Cette coïncidence du mot et du sentiment va ensuite se distendre, et la capacité d'expression se compliquer à mesure que le spectacle se poursuit.

● **On ne sait pas tout du passé des personnages, mais la notion d'être « adapté » ou non est centrale...**

Effectivement, ce sont des personnages qui ont fui quelque chose, qui ont essayé, chacun à sa manière, de construire leur marge ou leur espace de résistance – parfois politique, parfois strictement intérieur. Ils ont chacun une manière d'être dedans et dehors, de tenir dans la contradiction.

Je lie cette idée au fait que la « famille » représentée est bizarre et dysfonctionnelle, moderne dans le sens où, même s'il existe des liens biologiques, il s'agit aussi, en partie, d'une famille « choisie », ce que connaissent bien les dissidents à la reproduction du modèle hétéropatriarcal. Les liens sont recomposés de façon libre et volontaire. Les personnages ne reconduisent pas le modèle familial hérité. C'est au fond, une autre manière d'indiquer cette tension, propre au deuil, entre la volonté et le refus des liens.

● **Qu'incarne cet oncle Jeannot pour ces jeunes gens ? À travers lui, sont-ils à la recherche d'un héritage positif du passé ?**

Je crois qu'on peut dire de l'héritage, qu'il soit familial ou historique, ce que Clémenceau disait de la Révolution française : c'est un « bloc ». Il ne peut pas y avoir de droit d'inventaire. On est fait de tout ce que nous recevons : de la douleur comme de l'amour. On ne peut pas trier le bon grain de l'ivraie, ni garder l'idéal républicain en effaçant la Terreur, ni conserver la douceur des liens en oubliant leur dureté ou leur échec. Cette famille contemporaine est donc aussi une image de notre rapport au passé et au xx^e siècle. Ma génération a grandi avec l'idée – postmoderne – que le passé ne pouvait plus être représenté que sous la forme de la citation ironique, que le lien de continuité était brisé. Mais ici, c'est l'hyper volonté de lien des personnages qui raconte le mieux leur solitude. Je n'ai pas du tout le sentiment quant à moi que nous avons cessé d'être des sujets historiques ou que l'accès au passé est empêché, bien au contraire.



© Willy Vainqueur

Dans la pièce, on sent que les liens qui unissaient les personnages à «l'oncle» Jeannot étaient très forts. La tristesse liée à sa perte est traitée de manière maximaliste; c'est presque «trop». La représentation de la mort des parents ou des enfants est un sujet majeur dans l'histoire littéraire. Celle des parents de second degré, beaucoup moins représentée, est une expérience plus opaque ou énigmatique. La narration de ces deuils-là, plus lointains, est moins claire, moins scriptée aussi.

Cet oncle revêt un caractère pour ainsi dire d'objet transitionnel. Il est un support au transfert, à la projection: chacun est face à sa perte intime et la rejoue. L'oncle représente la possibilité d'une histoire familiale positive, mais sur un mode en partie imaginaire. Il y a au fond moins un héritage tangible qu'un désir d'héritage. On comprend entre les lignes que les rapports de Camille et Adrien avec leurs parents sont très compliqués. Mais cette histoire tragique semble sinon résolue, au moins apaisée. Les personnages nomment les états extrêmes qu'ils ont traversés – de ressentiment ou de colère, de révolte et de destruction – mais depuis une forme de paix et même d'amour, qui autorise la mélancolie et l'élégie. J'ai été très marqué par le film de Kore-Eda, *Notre petite sœur*, où la

violence et le conflit attendus ne sont pas représentés. Il y a une ellipse, et le scénario développe ce qui, dans un film conventionnel, occuperait les cinq dernières minutes: la résolution, la reconnaissance, le *happy end*. C'est un film antidramatique, qui ne raconte pas le conflit mais la réconciliation, le bonheur.

● **Jeannot est l'absent dont chacune et chacun parle depuis le début. Une bascule s'opère lorsqu'il «réapparaît». On est alors dans un tout autre style de parole – qui s'efface au profit de l'exposition du corps de Jeannot, de sa faiblesse. Que représente pour toi cette séquence?**

Les premières scènes de la pièce laissent à penser que Jeannot est mort. Du point de vue de la théâtralité, il y a effectivement une rupture quand celui-ci revient. Une autre réalité surgit, dont on ne sait pas si elle est la continuité de la fiction ou son pendant fantasmatique et symbolique.

Il y a une suspension de la convention temporelle: on revient au présent de la représentation et dans le partage de l'espace de la salle avec le public. Le réalisme se retrouve aussi en effet dans l'économie de la parole. On se confronte à ce qu'elle peut ou ne peut pas,

dans une situation relativement extrême... La vieillesse, le crépuscule de la vie, dans sa nudité, dans la crudité de son réel.

La question de la prise en charge de la vulnérabilité du corps m'importe beaucoup. J'avais déjà travaillé sur ce sujet lors d'un atelier mené avec les élèves de l'ESAD à Paris, à partir des *Suppliants* de Jelinek¹. Dans mon travail sur *Les Disparitions* [de Christophe Pellet, mis en scène dans le cadre de l'École du TNS et programmé dans *L'autre saison* en 2019], il était aussi question de soins accomplis par les acteurs et actrices, que nous appelions des « rituels » – rituels strictement matérialistes. Les acteurs ne sont plus convoqués dans leur capacité d'interprétation ou d'incarnation, mais en tant que sujets qui accomplissent des gestes réels, dont ils attendent, pour eux-mêmes, une transformation intérieure. Ils utilisent la puissance de la convention et de l'artifice pour résoudre sur un plan symbolique une violence que le réel social ne peut pas résoudre. Cela s'inscrit aussi dans une histoire de la danse et de l'art contemporain, de la *task performance* ou de la « non-danse », des manières de repousser les limites de ce qui était jugé digne d'intérêt, digne d'attention – autrement que du côté de la virtuosité ou du spectaculaire. J'essaye, dans ce spectacle, d'intégrer ce régime d'actes et de gestes réels à un cadre fictionnel minimal, qui continue de fonctionner comme médiation et distance. Pour le spectateur, il s'agit de voir un acte à la fois dans sa dimension performative et comme support à l'imaginaire. Il y a un acte réel et un acte imaginaire qui coïncident. C'est le principe même du théâtre, bien sûr, nous n'inventons rien : mais on en met ici à nu le fonctionnement. C'est aussi une manière de renouer avec l'histoire de la tragédie et la dimension cathartique de la représentation théâtrale : l'accueil de la négativité et de la violence par l'artifice.

Il y a aussi, dans cette scène, ce paradoxe que « l'hyper-auteur » est l'être le plus vulnérable possible – un être radicalement dépendant des autres. On retient souvent de Godard la figure de l'artiste visionnaire,

¹ Présenté au TCi en mars 2020

exceptionnel. Alors que toute son œuvre est traversée d'une volonté de disparaître ou de se disséminer. Je crois en fait qu'il est un auteur en creux, négatif, un auteur pauvre, plutôt qu'un auteur puissant. Dans *JLG/JLG*², il dit : « *Il ne reste plus de moi que l'homme qui a froid et cet homme appartient à tous.* » Cela a été notre manière d'établir avec lui un rapport d'égalité. Le figurer du point de vue de son humanité commune plutôt que de celui de son exceptionnalité a été une clé.

« On retient souvent de Godard la figure de l'artiste visionnaire, exceptionnel. Alors que toute son œuvre est traversée d'une volonté de disparaître ou de se disséminer. »

• C'est peut-être dans l'entretien que Godard a eu avec Duras³, qu'on sent le plus cette vulnérabilité du créateur et de l'être, que tu évoques...

C'est un des seuls entretiens où il n'est pas en position de force. Duras est beaucoup plus ferme que lui et n'est pas du tout complaisante avec son ambiguïté ou ses facilités. Elle lui dit des choses assez dures et en même temps très profondes. Elle dit qu'il est trop impatient pour écrire. Cela raconte quelque chose de son cinéma, qui est impatient en effet et prend des raccourcis – mais c'est aussi parce qu'il est avide et accepte le réel, contrairement à Duras peut-être.

C'est drôle que tu parles de cette interview car je l'ai regardée de nombreuses fois. Elle me touche. En même temps, ce qui en ressort, c'est que ce sont vraiment des aristocrates ! On sent qu'ils parlent entre gens sûrs de leur intelligence – elle le dit d'ailleurs –, avec une certaine hauteur, mais

² *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, Documentaire/Drame, 1994, 58 min.

³ *Duras/Godard, dialogues*, post-éditions/Centre Pompidou, oct. 2014.

bon... Duras et Godard ont en commun une forme de dureté, une capacité à être définitifs, tranchants, être hyper déterminés dans leur refus, très radicaux. C'est une limite, car je crois que cela leur empêche d'accéder aux autres – donc à la part du réel qui est quand même la plus intéressante! – mais c'est aussi une très grande force, une forme de courage que j'admire. Ils consentent à une forme de malheur, d'aridité – ce qui est assez bouleversant. Je pense que l'un comme l'autre étaient pris dans des contradictions immenses.

À mon avis, Godard est quelqu'un qui toute sa vie a cherché la bonté et la capacité amoureuse. En fait, il les demandait tellement, avec un tel désir de pureté et d'absolu, qu'il était finalement incapable de les produire. Il a eu des rapports toxiques et violents avec presque tout le monde. Sauf sur la fin, peut-être, où il semble avoir trouvé des équilibres, des conciliations possibles entre ses contradictions. Quant à Duras, je me souviens d'un texte dans *La Vie matérielle*, «*Le steak vert*»: Yann Andréa lui ramène un steak pourri, vert, et Duras ne peut pas concevoir qu'il n'ait pas osé en réclamer un autre, mangeable. Elle raconte qu'elle le lui met cru dans son assiette. Il y a une violence, une incapacité à comprendre que quelqu'un ne se révolte pas. C'est très beau parce que cette histoire de steak ressemble à un conte un peu macabre, mais c'est un rapport politique au monde. Est-ce qu'on a le courage du refus? À quel point est-ce qu'on l'assume? Mais aussi: qu'est-ce qu'on arrive à accepter de la faiblesse des autres?

● **«Pourquoi as-tu choisi de donner au spectacle le sous-titre: *Je me laisse envahir par le Vietnam*?**

En 1967, opposé à la politique anticommuniste américaine, et en soutien au Nord-Vietnam, Chris Marker a demandé à plusieurs cinéastes – Joris Ivens, Alain Resnais, Claude Lelouch, William Klein, Agnès Varda, et, donc, Jean-Luc Godard – de composer les séquences d'un film collectif, *Loin du Vietnam*. Jean-Luc Godard tourne une séquence intitulée *Caméra-Œil*, visible sur YouTube.⁴

C'est en fait une sorte d'anti-film: plutôt que d'utiliser des images du Vietnam, dans une perspective documentaire ou militante, ou de composer une fiction qui serait l'analogie ou la méditation de la guerre réelle, Godard choisit, d'abord, de se filmer lui-même. À Paris. Et de se filmer derrière une caméra. Il se filme filmant. En voix *off*, il médite sur la position de l'intellectuel ou de l'artiste, sur le caractère ambigu de son engagement – bourgeois – au service de la révolution. Il raconte le refus du Viêt Minh de lui accorder une autorisation de tournage et convient que cette décision était juste (et il est vrai que la Nouvelle Vague était au fond un cinéma disons «anar de droite», en tout cas individualiste et petit-bourgeois).

Godard propose alors une hypothèse radicale. Il dit d'abord: *n'envahissons pas le Vietnam par nos bons sentiments*. Ce qui veut dire: méfions-nous du cinéma de gauche, de son paternalisme et de son narcissisme, ne nous croyons pas trop vite du bon côté; mais aussi: si nous voulons faire de la politique, commençons par ne pas remplacer la politique par la morale.

Puis il dit: *laissons-nous plutôt, à l'inverse, envahir par le Vietnam*. Tirons des conséquences de ce que nous dénonçons: observons ce qui, en nous d'abord, et dans la manière dont le cinéma se fait et se pense, participe et collabore à la violence impérialiste, au déni des inégalités mondiales, à la reconduction de la violence. Il reprend l'injonction de Che Guevara: «*créer deux ou trois Vietnam*», mais ajoute: «*en nous*». C'est un appel à être conséquent et à commencer par s'inquiéter de soi-même – en l'occurrence, pour Godard, à s'inquiéter de ce que «la culture» et «le cinéma» sont les outils privilégiés du maintien de l'ordre dans la nouvelle société des loisirs et de la consommation. Donc: ne pas se contenter de dire qu'on est contre alors que tout de notre être et de notre vie participe au monde, mais changer ce qu'on est et ce qu'on sent, approfondir le refus, ne pas s'en tenir à la posture ou à l'opposition verbale.

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=dzKzO9jKkgY&ab_channel=ABCDJLG



© Willy Vainqueur

Tout ça pourrait n'être qu'une posture de plus, une pirouette intellectuelle agaçante, qui plus est mâtinée de tentation totalitaire – le fantôme verbal d'un homme nouveau –, si Godard n'avait pas réellement à partir de 1967, avec une grande conséquence, changé sa manière de faire des films et de se rapporter à l'industrie. Comme Brecht en 1929, tâchant d'être rigoureux dans sa compréhension du léninisme, élabore le programme des pièces d'apprentissage (*Lehrstücke*), en rompant avec le théâtre bourgeois et en s'adressant aux chorales ouvrières et aux enfants dans les écoles.

Comme Brecht, Godard reviendra ensuite à des œuvres de facture en apparence plus identifiable, mais tout y sera désormais différent. D'une certaine manière, il échouera à rénover le cinéma, à en inventer un usage nouveau et révolutionnaire – mais il restera de ce programme d'envahissement, de cette invitation à la hantise, à la visite des spectres, quelque chose d'une fidélité qui me bouleverse, en même temps, je l'avoue, qu'elle me laisse un peu coi, interdit et sceptique.

Et puis cette phrase nous dit aussi, plus simplement et douloureusement: regarde la violence. Sois passif (laisse-toi faire), attentif, disparais («*efface tes traces*», disait Brecht), et regarde l'irregardable.

● **Peux-tu parler de la deuxième partie? Elle s'intitule *Un spectacle en train de disparaître* et tu l'as co-écrite avec Volodia Piotrovitch d'Orlik, qui joue Jeannot puis, ici, son propre rôle – du moins, il se présente avec son propre nom. On entre ici dans le discours direct. La première séquence, intitulée «*je vous raconte quand même*», évoque la façon dont vous regardez le parcours de Godard et ce qui vous a traversé durant l'élaboration du spectacle...**

Dans la seconde partie, documentaire et performative, qui commence alors, Volodia revient seul en scène. La lumière change, elle souligne la matérialité de l'architecture, la coprésence du plateau et de la salle. Volodia travaille dans une porosité sensible avec la salle. Il y a d'ailleurs étrangement un prolongement de la première partie dans ce sens d'une transparence de l'émotion. Cette seconde partie a un aspect discursif très fort, presque didactique. Dans cette configuration spécifique, nous cherchons à faire l'expérience d'une réflexivité propre au théâtre. De même que Godard dans ses films, cherche la réflexivité propre au cinéma.

Ici, il est question de la distinction que fait Godard entre l'art et la culture et du caractère oppositionnel de son travail. Cela

m'importe beaucoup: la manière dont on peut inventer des symbolisations, des formalisations qui ne reproduisent pas le monde dans son injustice et dans son malheur, qui invitent à d'autres articulations sensibles, d'autres hypothèses d'organisation sociale. En même temps, nous essayons de ne pas nous complaire dans le fantasme ou l'auto-satisfaction et de nommer ce qui est, les conditions réelles et contradictoires de la représentation, et l'inévitable écart entre le projet et l'acte.

« Dans cette configuration spécifique, nous cherchons à faire l'expérience d'une réflexivité propre au théâtre. De même que Godard dans ses films, cherche la réflexivité propre au cinéma. »

Nous nous sommes beaucoup intéressés à la période explicitement révolutionnaire de Godard, quand il a créé le Groupe Dziga Vertov. Il y aurait beaucoup à en dire mais, pour faire simple, l'idée est que le cinéma révolutionnaire doit, en même temps qu'il propose des expériences sensibles neuves, être une éducation du spectateur à la fabrication de l'image, rendre attentif aux conditions de la fabrication du film. C'est une application au cinéma des idées de Brecht sur le théâtre. Une école du matérialisme dialectique par un art qui se commente lui-même et met à nu ses contradictions et le fonctionnement de la culture – souvent avec humour. De là est né le récit, fait ici par Volodia, de versions antérieures du spectacle. Il met en partage la mémoire du spectacle lui-même, en même temps qu'il fait revenir le «vrai» Jean-Luc Godard, auquel nous n'accédions jusqu'ici que par son double lointain.

Puis, dans la deuxième séquence, «cinéma = mort», la dimension mémorielle se prolonge mais à un tout autre niveau: historique, collectif et tragique. Volodia va s'installer à

un bureau, derrière un châssis; invisible, il est filmé et son image nous parvient par la médiation de l'écran. Dans cette séquence, il dit: «*Le cinéma est mort d'avoir failli à sa mission: montrer, et dessiller nos yeux qui ne voient pas. Ou ont beau voir, ne veulent pas regarder. Et là où le cinéma lui-même a échoué à être ce qu'il aurait dû être, c'est très exactement, dit Godard, les camps d'extermination de la Deuxième Guerre mondiale.*» Puis il parle des quatre photographies prises à Auschwitz par un membre d'un *Sonderkommando*, en août 1944.

• Comment, dans le processus d'écriture, es-tu arrivé à vouloir parler de ces quatre photos prises clandestinement à Auschwitz-Birkenau?

Cette méditation sur l'image, et ici sur l'image des camps, appartient pleinement à Godard. Elle est obsessionnelle chez lui, et a aussi un statut paradigmatique: quelle est la capacité du cinéma ou de l'image à dire le réel? La question est présente dès les années 1960, mais se condense et s'explique à partir des années 1980 et se formule avec une grande force dans les *Histoire(s) du cinéma*. Il y a eu, dit-il, une possibilité historique de faire exister ensemble le projet esthétique et le projet éthique. Et cette possibilité que le cinéma offrait – par ses capacités techniques propres, et particulièrement par sa capacité d'enregistrement – a été ratée. Il y a eu un ratage éthique: l'art qui devait nous aider à voir a été aveugle. Alors, reste-t-il la possibilité de sauver quand même, malgré tout, quelque chose? Au fond, on ne sait pas si le geste de Godard a pour lui valeur de réparation, ou s'il est un constat d'échec définitif...

Ce problème de l'image des camps a donné lieu à un débat très profond entre Jean-Luc Godard et Claude Lanzmann. L'un dit qu'il faut montrer, qu'on peut montrer, l'autre que c'est impossible, indécent, illusoire. Il me semble que Godard, en refusant l'interdit de la représentation, tient au fond une position plus inconfortable que celle de Lanzmann. Selon Godard, pour penser, il faut voir. Alors que Lanzmann pense que

voir peut empêcher de concevoir, parce que l'imagination – ouverte par le récit et le langage – est forcément plus vaste que l'image. Or, pour Godard, ce « forcément plus » existe justement par la confrontation à la limitation de l'image : c'est la confrontation à cette limitation qui permet au réel d'être saisi – même dans son absence ou son impossibilité.

« Ce que nous essayons, dans la juxtaposition de ces photographies et de Volodia en position de « narrateur », c'est de faire se succéder différents états de la relation entre les images et le récit. »

C'est un débat très sérieux et complexe qui, évidemment, concerne très directement la photographie et le cinéma – du fait de l'enregistrement, de leur capacité nativement documentaire –, mais qui concerne aussi le théâtre, dans sa tension constitutive entre l'image et le récit, l'écoute et la vision.

Cette méditation est aussi née du travail et du livre de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*⁵, consacré à ces photographies. Nous nous inscrivons dans ses pas. Nous mettons en place une dialectique

très simple entre le récit et l'image. Ce que nous essayons, dans la juxtaposition de ces photographies et de Volodia en position de « narrateur », c'est de faire se succéder différents états de la relation entre les images et le récit. Il y a d'abord un récit sans images, puis des images sans récit, puis des images commentées. Ce n'est pas présenté de manière ostentatoire, mais c'est un moment où on peut faire l'expérience de ces différentes relations.

Je te raconte cela ainsi mais la proposition n'est bien sûr pas née comme une tentative de résolution théorique. Il s'agit avant tout d'un travail sensible, d'un travail de mémoire, la constitution d'un espace partagé de pensée dédié aux morts. Le spectacle fait intervenir, à plusieurs niveaux, la question de l'irreprésentable : comment est-ce qu'on représente les morts ? Il y a ce moment central du « soin » – qui se situe à la frontière entre la vie et la mort –, où il s'agit pour nous d'être au plus près du réel, mais avec des outils artificiels, théâtraux, en assumant qu'écart et réalisme sont une et même chose. Et il y a ce dernier moment, où l'on est plutôt face à l'absence, à une représentation impossible. Mais une représentation malgré tout. ♦

Entretien réalisé par Fanny Mentré, collaboratrice littéraire et artistique au TNS, le 11 mars 2021

⁵ Les Éditions de Minuit, 2004

★ LETTRE D'EDDY D'ARANJO À JEAN-LUC GODARD

Cette lettre a été envoyée le 7 avril 2020, pendant le premier confinement, à Jean-Luc Godard. Celui-ci n'a jamais répondu. Il a cependant donné son accord de principe, par l'entremise de son assistant, à qui il a sobrement déclaré: «Qu'ils fassent ce qu'ils veulent». Les droits de ses films sont par ailleurs détenus non par Godard lui-même mais par Gaumont et Canal Plus.

Cher Jean-Luc Godard,

Je vous écris avec beaucoup de joie, d'amitié, mais aussi avec cette inquiétude de ceux qui ont beaucoup admiré en silence, et puis, brisant l'écorce de la timidité, viennent et parlent en tremblant un peu.

Je m'appelle Eddy D'aranjo. J'ai vingt-sept ans. Je suis metteur en scène et je travaille à la préparation d'un spectacle de théâtre sur vous, ou plutôt à partir de vous, de votre vie et de vos œuvres.

Ce serait un portrait de vous par vos films, une étude de la multiplicité des voix et des formes qui constituent un être, la synthèse impossible du sujet, les états de soi dispersés dans le temps. Tout ce dont un individu est fait, sa mémoire et son oubli mêlés, et, ce faisant, la méditation de ce qu'a été ce monde pendant ces soixante ans où vous l'avez observé, refusé, embrassé par le cinéma.

Vos films ont exercé sur ma vie une influence profonde. Ils ont laissé en moi une empreinte, la marque d'une manière de sentir, d'organiser ensemble les perceptions de la matière et de soi, qui me constitue désormais – comme peu d'autres œuvres, celles peut-être de Hölderlin, de Robert Walser, de Rimbaud. Mais, comme les livres de ceux-là, vos films ne m'ont pas seulement transformé: ils m'ont reconnu, ont rencontré l'intimité de mon chagrin, mon aspiration aussi à l'amour, à la joie possible, et à une politique entièrement autre.

Rien de ma vie, du monde social où je suis né, ne devait m'amener à vous. Pourtant, ce sont vos films, adolescent, qui m'ont fait sentir le cinéma comme un lieu de vérité, la puissance aussi de la littérature quand elle rencontre la vie. C'est une chose difficile à nommer: l'effraction d'une exception dans le cours des choses, l'autorisation d'un sentiment de la vie jusqu'alors recouvert. Peut-être donc comprenez-vous mon émotion, ma légère crainte, mais aussi le sentiment que, vous écrivant, j'assemble quelques morceaux de moi épars, de mon enfance et de la quête aride de la beauté et de la pensée que j'ai décidé de mener, pour ma part avec le théâtre et ses moyens pauvres, symboliques, élémentaires.

Je vous dis quelques mots de ce spectacle que j'écris. Je l'imagine comme une traversée de votre filmographie, sans prétention bien sûr à l'exhaustivité, en m'arrêtant sur quelques films ou séries de films pensés comme particulièrement significatifs de «moments» de votre recherche. Ce serait donc un long spectacle, où le théâtre se déploierait, à l'exemple de votre œuvre, dans une diversité de formes, de durées et de registres. Mon intention est d'organiser ce parcours en deux parties, chacune durant environ trois heures et pouvant former un spectacle autonome.

Le premier moment, que j'ai nommé *Je me laisse envahir par le Vietnam*, serait créé en janvier prochain au théâtre de La Commune, à Aubervilliers. Le second serait lui présenté au printemps 2022 au Théâtre National de Strasbourg, dans le cadre d'une représentation intégrale, regroupant deux épisodes.

Je développe un protocole de composition un peu particulier, que je nomme, imparfaitement, écriture par transpositions analogiques, et qui se distingue légèrement de ce qu'on rassemble le plus souvent sous le terme d'adaptation. Il ne s'agit pas en effet simplement d'user de vos scénarios comme de textes dramatiques, pour en proposer une version scénique. Je m'intéresse à vos films en tant que les ensembles unitaires composés de tous les éléments du langage et de la production cinématographiques, et dont le «texte» n'est qu'une part. Je tiens donc la lumière, les techniques d'enregistrement, les procédés de montage, le son, le choix des cadres, les modalités d'énonciation, pour parts nécessaires à ce qu'est l'écriture de vos films – mais aussi je prends pour propriétés de l'œuvre ses conditions de production, ses méthodes, à la fois sa sociologie et son éthique, sa théorie pratique. Le travail de la «transposition analogique» consiste à «adapter» tout cela à mes propres conditions: mon medium, le théâtre, son économie, ses moyens techniques et symboliques, mais aussi nos conditions historiques particulières, ce que l'époque permet d'entendre ou recouvre d'œuvres passées. Il s'agit à partir de la recension des opérations proprement cinématographiques que vous proposez de trouver les équivalences formelles, narratives et intellectuelles ajustées aux conditions de mon propre travail. D'où cette revendication d'une méthode analogique, dont le jeu s'organise depuis l'écart propre à ce qui diffère: jeu des écarts entre le cinéma et le théâtre, et leurs dissemblables capacités à rencontrer ou construire le réel et le présent; et jeu aussi des écarts historiques, des émotions perdues et des manières de construire les héritages.

Le postulat de cette méthode est un peu naïf et moderniste: je pose qu'un moyen expressif, un medium, a des propriétés caractéristiques et singulières (j'hésite à écrire le mot «essentielles» du fait de ses connotations idéalistes), qui lui permettent la construction de modalités de pensée et de sensation inédites, telles que seules par lui elles se découvrent. Et je cherche quant à moi ce que peut le théâtre – si en tout cas il est porté par autre chose que le goût de la conservation de la définition légitime de la culture ou la volonté de reproduire le monde qui le produit lui-même. Je cherche le théâtre avec, je crois, la même espérance inquiète que celle par laquelle vous cherchez le cinéma. Et je suis ému de votre manière de ne pas céder à la beauté acquise, à l'image qui redouble le monde en sa misère, à la tristesse de l'époque. Alors je m'autorise de cette émotion, de cette complicité imaginaire, pour vous choisir comme allié de ma recherche.

La temporalité longue de ce travail, son ampleur, ainsi surtout que la spécificité de la méthode d'écriture que j'ai tâché de vous exposer, rendent difficile la prévision exacte de ce qui, de vos films et de vos mots, serait au bout du compte reconnaissable dans le spectacle. Se mêleraient en effet des adaptations proprement dites de vos scénarios, des textes de ma propre composition (disons, librement inspirés de vous) et ce qu'au théâtre nous nommons des «écritures de plateau», c'est-à-dire des parties composées avec les comédiens pendant le temps des répétitions.

Je joins à cette lettre, à l'attention de vos collaborateurs, un dossier qui précise les matériaux envisagés pour chacun des moments du spectacle, et établit plus précisément mes principes de travail.

En de pareilles circonstances, vous le savez, se pose la question délicate, et en bien des aspects pénible, de ce qu'on appelle les «droits d'auteur». La nature de ma proposition rend la question d'autant plus étrange et personnelle qu'il s'agit, vous l'avez compris, non de travailler

à partir d'un film particulier, mais, au moins virtuellement, de l'ensemble de votre filmographie. Il me semblait donc évident et nécessaire, avant que de rendre cette idée concrète, de vous la soumettre, et de vous demander l'autorisation de poursuivre ce travail.

Je me risque, sur ce point, à partager une intuition, que peut-être vous serez amené à contredire. Je crois que vous avez cherché depuis soixante ans à vous défaire de ce qui de l'auctorialité a partie liée à l'autorité, à l'attachement au pouvoir et à la propriété.

C'est aussi une conception du sujet humain, de l'individu, troué, paradoxal, défini par son manque (donc son désir) au moins autant que par sa plénitude expressive. C'est en tout cas à partir de cette intuition – que votre œuvre est une quête d'articulations neuves, pauvres, obscures, de la fonction-auteur – que je souhaite réaliser ce portrait de vous par vos films, et non pour reconduire la figure consolante du génie ou l'idée que l'art est affaire strictement individuelle ou susceptible d'une propriété.

Je serais bien sûr très heureux, si vous en aviez le désir et la possibilité, de poursuivre avec vous la conversation – par lettres ou tout autre moyen. Je vous remercie de tout cœur d'avoir bien voulu prêter attention à ce courrier, dont je ne sais pas bien s'il a trop dit ou trop peu de ma gratitude et de mon estime.

Je vous souhaite en toutes choses le meilleur.
Avec mon amitié la plus sincère,

Eddy D'aranjo

* CAMÉRA ŒIL

DE JEAN-LUC GODARD, EXTRAIT DE LA VOIX-OFF

JEAN-LUC GODARD – C'était une époque où je voulais aller, je me disais : il faut aller à Cuba, en Algérie, ou à la rigueur en Yougoslavie. Et puis ce refus de Hanoï m'a montré enfin que, vraiment, puisque je suis parisien, il n'y a pas de raison de ne pas faire de cinéma à Paris.

Et alors j'ai pris la décision, dans chaque film, de parler du Vietnam, à tort et à travers si on veut, mais disons à travers plutôt. (...)

Le fait qu'Hanoï ait refusé que j'aille chez eux, et que je pense qu'ils aient eu raison, parce que j'aurais pu faire des choses qui leur faisaient plus de mal que de bien, fait que toutes ces idées, j'ai pensé que c'étaient des idées, enfin, faussement... c'est des idées faussement généreuses, et puis ça me paraît difficile de faire des choses, enfin, de parler des bombes alors qu'on ne les reçoit pas sur la tête, et d'en parler dans l'abstrait. (...)

On a beau dire que notre cœur saigne, en fait il saigne, mais ce sang n'a aucun rapport avec le sang de n'importe quel blessé.

Moi je fais du cinéma – donc ce que je peux faire de mieux pour le Vietnam je crois c'est : plutôt que d'essayer d'envahir le Vietnam par une générosité qui force forcément les choses, c'est au contraire laisser le Vietnam nous envahir, et se rendre compte quelle place il occupe enfin dans notre vie de tous les jours, partout. Quand Che Gevara dit : « *créons deux ou trois autres Vietnam* », on peut l'appliquer à soi-même, créer un Vietnam en soi-même. (...)

Moi par exemple, cinéaste qui tourne en France, je suis par exemple complètement coupé d'une grande partie de la population, et de la classe ouvrière en particulier. Et ma lutte à moi, qui est la lutte contre le cinéma américain, contre l'impérialisme économique et esthétique du cinéma américain, qui a gangrené maintenant le cinéma mondial, est finalement une lutte à peu près semblable.

Or, nous ne nous parlons pas, et finalement le public ouvrier ne va pas voir mes films. Et entre moi et lui il y a disons la même coupure qu'entre moi et le Vietnam, ou bien qu'entre lui et le Vietnam.

– Extrait de la voix off de *Caméra-œil*, 1967

★ LA COMPAGNIE

Édith Biscaro, Clémence Delille et Eddy D'aranjo se sont rencontrés en 2016 à l'École du TNS et sont lauréats de Cluster #3 (mars 2019). Accompagnés par Prémises, ils sont en résidence pendant trois ans au Théâtre de la Cité internationale (Paris). Après *eddy*, performance documentaire semi-autobiographique, d'après les romans d'Édouard Louis, présenté au Théâtre National de Strasbourg en 2018, la compagnie continue de sonder les possibilités d'un théâtre politique contemporain, et les moyens d'un accueil en son sein des voix mineures et des narrations marginales. Poursuivant l'étude de la notion d'auteur, la compagnie propose cette fois un portrait au long cours de Jean-Luc Godard – et à travers lui du second vingtième siècle, et de l'histoire de la gauche artistique française. Le passé et le présent s'y regardent et s'y confrontent, mêlant fiction, documentaire et performance, cherchant par l'art la vie plus ample, ou, au moins, le paysage des mélancolies héritées.

PROGRAMME

1 – Notre compagnie pratique un art soucieux des questions politiques contemporaines, des situations ordinaires de la vie, de la visibilisation de la violence sociale et de l'inscription des voix et des corps minoritaires dans l'espace public.

2 – Nous cherchons à inventer un nouveau réalisme, fait de notre monde et sa violence, mais à distance du naturalisme mimétique et de la reconduction des catégories et des représentations disponibles.

3 – Le réel n'est ni seulement ce qui est, ni seulement ce qui a été.

4 – Nous reconnaissons dans la tradition du théâtre d'art, nous cherchons à réveiller le médium théâtral en repensant les catégories élémentaires.

5 – Nous ne croyons pas aux fausses oppositions.

5.1 • Ainsi, le théâtre, c'est de la performance.

5.2 • Ainsi, la performance est un système de règles et de conventions.

5.3 • Ainsi, notre théâtre est performatif, c'est-à-dire réel, c'est-à-dire documentaire.

6 – Ce faisant, nous cherchons un théâtre qui transforme le monde.

MÉTHODE

1 – Le travail de la compagnie se nourrit d'enquêtes et de matériaux documentaires, d'une attention particulière aux travaux scientifiques et philosophiques contemporains.

2 – Être réalistes, ce n'est pas reconduire le réel, mais en inventer de nouvelles possibilités. Nous sommes brechtiens et nous croyons à la poésie.

3 – La littérature moderne et contemporaine est notre point d'ancrage et de pensée.

4 – Nous travaillons au présent, dans une attention soutenue au contexte de production et d'énonciation de notre travail. Aucune catégorie n'a pour nous d'évidence.

5 – Nous n'accomplissons sur scène que des actions réelles.

5.1 • Chaque représentation doit comporter une nouveauté, c'est-à-dire un événement.

5.2 • Nous n'improvisons pas. Nous croyons au pouvoir de la répétition, et nous disons qu'elle ne s'oppose pas aux actions vraies.

5.3 • Nous ne mentons pas.

6 – L'acteur est celui qui est capable d'actes.

Novembre 2019



★ BIOGRAPHIES

▪ **EDDY D'ARANJO** intègre l'École normale supérieure (Ulm) en 2013, où il étudie la philosophie contemporaine et la dramaturgie. Il assiste Marie-José Malis sur *Hypérion* et développe ses propres travaux, notamment à partir des textes de Claudel, Brecht ou Schwab. Il entre ensuite à l'École du Théâtre National de Strasbourg (Groupe 44, 2016–2019). Dans le cadre de sa formation, il assiste Julien Gosselin sur 1993, puis Pascal Rambert sur *Mont Vérité*. Il crée également *Eddy*, performance documentaire et semi-autobiographique, d'après *En finir avec Eddy Bellegueule* et *Histoire de la violence* d'Édouard Louis, puis *Les Disparitions – Désormais, n'a aucune image*, d'après Christophe Pellet. En février 2020, il crée *Les Suppliants*, d'après Elfriede Jelinek, avec les élèves de l'ESAD. Sa recherche, qui mêle littérature, documentaire, anthropologie et performance, propose des formes composites, cherchant à étendre et interroger la notion de réalisme et les cadres et les outils du théâtre critique, en y incluant en particulier les dimensions mentales, symboliques et fantasmatiques de l'expérience. Eddy D'aranjo est artiste associé à La Commune, au Théâtre National de Strasbourg, et, depuis janvier 2021, au Théâtre Olympia de Tours, où il élabore un projet de co-association original avec Camille Dagen et Emma Depoid (Compagnie Animal Architecte). Il travaille également en tant que dramaturge auprès de Julien Gosselin, récemment sur *Le Passé*, créé au TNS en septembre 2021, et sur *Histoire de la littérature allemande*, qui sera créé à la Volksbühne, à Berlin, en mai 2022.

▪ **CLÉMENCE DELILLE** *Scénographie et costumes*

Après des études à l'École supérieure des arts décoratifs à Strasbourg (2013-2016) puis une formation en scénographie et costumes à l'École du Théâtre National de Strasbourg (2016-2019), elle fonde en 2015 le Théâtre des trois Parques avec sa sœur Julie, associé à Équinoxe, Scène Nationale de Châteauroux et à la Maison de la Culture de Bourges. Elle a notamment travaillé avec Pascal Rambert : *Mont vérité*, *Architecture* (2019), Gaëlle Bourges : *Le Bain* d'après *Diane au bain* et *Suzanne et les vieillards* (2018), Guillaume Vincent : *Love Me Tender* et *Callisto et Arcas* (2018), Madeleine Lelouarn : *Opérette* de Witold Gombrowicz (2020), elle assiste la costumière Marie La Rocca pour l'opéra *La Scala di Seta* mis en scène par Ludovic Lagarde (2020).

▪ **ÉDITH BISCARO** *Régie générale, régie plateau et cadre vidéo*

Elle a travaillé sur des projets de Vincent Macaigne et Blandine Savetier et a assisté récemment Kelig Le Bars sur un spectacle de Clément Poirée. Elle collabore également avec la compagnie Animal Architecte et Daphné Biiga Nwanak.

▪ **MAJDA ABDELMALEK Actrice**

Elle se forme au Théâtre National de Strasbourg, au sein du Groupe 45 en section jeu (2017-2020), durant ses études elle joue dans les travaux présentés par les élèves dramaturges; Simon-Élie Galibert: *Au Château d'Argol* de Julien Gracq (2018), Eddy D'aranjo: *Les Disparitions, Désormais n'a aucune image* de Christophe Pellet, Baudouin Woehl: *Joyeux animaux de la misère* de Pierre Guyotat (2019). Elle joue dans *Après Jean-Luc Godard, je me laisse envahir par le Vietnam* d'Eddy D'aranjo à La Commune d'Aubervilliers et dans *Dekalog* de Krzysztof Kieślowski mis en scène par Julien Gosselin.

▪ **NANS MÉRIEUX Acteur**

Après une formation de commissionnaire de transport maritime, il entre en 2015 au Conservatoire Régional d'Aix-en-Provence. La même année, Nans est admis à l'Atelier Régional de Pratique de l'Acteur (ARPA) dirigé par Éric Louis, Nadia Vonderheyden et Catherine Baugué, puis intègre l'École Régionale d'Acteur de Cannes et Marseille (ERACM) de 2016 à 2019. Tout au long de son parcours, il travaille avec Agnès Régolo, Renaud-Marie Leblanc, Richard Sammut, Jean-Jérôme Esposito, Julie Lucazeau, Annie Mercier, David Lescot, Judith Depaule, Alain Zaepffel, Emma Dante, Claude Duparfait, Clara Le Picard, Guillaume Cantillon, Catherine Germain, Jean-Christophe Meurisse, Gurshad Shaheman. En septembre 2021, Nans intègre l'ensemble artistique du CDN de Tours sous la direction de Jacques Vincey où il participe à la création de *Grammaire des Mammifères* et fait la rencontre des artistes associés Emma Depois, Camille Dagen, et Eddy D'aranjo.

▪ **VOLODIA PIOTROVITCH D'ORLIK Acteur et collaborateur artistique**

Après des études de littérature, il suit une formation à l'ESAD (École Supérieure d'Art Dramatique de la ville de Paris) auprès notamment de Julie Bérés, Guy-Pierre Couleau, Marie-José Malis, Caroline Marcadé, Eloi Recoing. C'est là qu'il rencontre Eddy D'aranjo, lors d'un atelier autour de Robert Walser puis lors de la mise en scène du spectacle *Les Suppliants* d'Elfriede Jelinek. Depuis sa sortie de l'école en 2020, il travaille avec Eddy D'aranjo en tant qu'acteur et dramaturge, pour *Après Jean-Luc Godard*, ainsi que pour *Pétrole*, seul en scène écrit à quatre mains à partir de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, qui sera présenté au Théâtre de l'Athénée en novembre 2022. Avec l'Orchestre de chambre de la Drôme, il conçoit, écrit et joue *Le concert Chopin* (mai 2022).

▪ **BERTRAND DE ROFFIGNAC Acteur**

Après des études de philosophie puis musicales au conservatoire du 11^e arrondissement de Paris, il entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (2013-2016) où il suit les enseignements de Nada Strancar, Stuart Seide, Georges Lavaudant, Daniel Mesguis... Il a joué au théâtre sous la direction d'Olivier Py: *La jeune fille, Le diable et le moulin, Le Cahier noir*; Pauline Bureau (texte et mise en scène): *Hors la loi* à la Comédie-Française; Dieudonné Niangouna: *Trust/Shakespeare/Alléluia* (2019). Il a mis en scène *Cela s'appelle la tendresse* d'Albert Camus (2016), *The Young Girl The Devil and the Mill* d'Olivier Py (2019), ses propres textes *Four Corners of A Square With Its Center Lost* (2018) et *Fils de chien, trois accès de rage* (2020). Au cinéma il a tourné avec Maxence Tasserit: *L'Original* (2017), Yann Gonzalez: *Un Couteau dans le cœur* (2018), Alexia Walther et Maxime Matray: *Bêtes blondes* (2019).

▪ **LÉA SERY Actrice**

Léa intègre le Conservatoire de Nantes en 2015 où elle se forme aux côtés d'Émilie Beauvais. En 2017, elle entre en section jeu à l'École du Théâtre National de Strasbourg (Groupe 45). Elle y travaille entre autres avec Valérie Dréville, Julien Gosselin, Stanislas Nordey, Laurent Poitrenaux, Loïc Touzé. En 2020, elle participe au *Dekalog*, d'après les récits de Krzysztof Kieślowski, adapté et mis en scène par Julien Gosselin. En 2021, elle joue dans *Lecture américaine*, écrit et mis en scène par Daphné Biiga-Nwanak et Baudouin Woehl au Théâtre de la Cité internationale à Paris. La même année, elle interprète un solo: *Romance*, de Catherine Benhamou, mis en scène par Mathilde Waeber, dans le cadre d'une tournée de théâtre en appartement avec la Comédie de Colmar. En 2022 elle est dans *Après Jean-Luc Godard - Je me laisse envahir par le Vietnam*, écrit et mis en scène par Eddy D'aranjo au Théâtre National de Strasbourg. Elle interprète également *Les Conseils Arlequins* mis en scène par Sylvain Creuzevault sur les territoires de Colmar et Reims. En 2023, elle sera dans la création *Des Femmes qui nagent*, écrit par Pauline Peyrade et mis en scène par Émilie Capliez. Léa Sery fait partie de la Jeune troupe de Colmar à Reims depuis 2021.