

LA COMPAGNIE



Décor de *La chinoise*, 1967

Après *eddy*, performance documentaire semi-autobiographique, d'après les romans d'Édouard Louis, présenté au Théâtre National de Strasbourg en 2018, notre 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 notre étude de la notion d'auteur, nous proposons 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. Nous nous arrêterons, chemin faisant, sur quelques films marquants, émouvants et significatifs, où se mêlent l'humour et le chagrin, le désir et l'analyse - entre autres *À bout de souffle*, *Le mépris*, *Caméra-œil*, *La chinoise*, *Sauve qui peut (la vie)*, *Histoire(s) du cinéma*... Le passé et le présent s'y regardent et s'y confrontent sans cesse, mêlant fiction, documentaire et performance, cherchant par l'art la vie plus ample, ou, au moins, le paysage de nos mélancolies héritées.

Chacun des deux épisodes constitue un spectacle autonome. Ils peuvent être joués seuls, indépendamment l'un de l'autre, ou ensemble, dans une version intégrale. Le premier, *Je me laisse envahir par le Vietnam (1930 - 1972)*, sera créé en janvier 2021, à La Commune, Centre Dramatique National d'Aubervilliers. Le second, *J'attends la mort du cinéma (1973 -)*, au Théâtre National de Strasbourg, au cours de la saison 2021-2022.

Ancien élève de l'ENS Ulm et de l'EHESS, Eddy D'aranjo a mis en scène des textes de Paul Claudel, Bertolt Brecht, Werner Schwab, Édouard Louis, Robert Walser, Christophe Pellet, Elfriede Jelinek. Il a notamment travaillé auprès de Marie-José Malis, Maxime Kurvers et Claire-Ingrid Cottanceau. Il est le collaborateur artistique de Julien Gosselin, qu'il accompagne pour ses prochaines créations.

Clémence Delille est scénographe et costumière. Elle fonde en 2015 le Théâtre des trois Parques avec sa soeur Julie, associé à Equinoxe, Scène Nationale de Chateauroux et à la Maison de la Culture de Bourges. Elle a notamment travaillé avec Pascal Rambert, Gaëlle Bourges et Guillaume Vincent et assiste la costumière Marie La Rocca.

Edith Biscaro est créatrice lumière et régisseuse générale. Elle a travaillé sur des projets de Vincent Macaigne et Blandine Savetier et assiste récemment Kelig Le Bars sur un spectacle de Clément Poirée. Elle collabore aussi actuellement avec la compagnie Animal Architecte et Daphné Biiga Nwanak.

Edith, Clémence et Eddy 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). Eddy D'aranjo est également artiste associé au Théâtre National de Strasbourg et à La Commune.

PROGRAMME

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

2. Notre temps n'est pas celui du courage solitaire. Nous pensons que les hypothèses se partagent et que la pensée demande à circuler et à se déployer dans l'amitié.

3. 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.

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

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. Nous croyons au dialogue entre les artistes, contre la juxtaposition marchande des singularités. Nous voulons des ponts, des rencontres, des alliances, au dedans et au dehors du monde de l'art.

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

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

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

6. Nous ne croyons pas aux fausses oppositions.

6.1 Ainsi, le théâtre, c'est de la performance.

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

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

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

5. 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.

6. Nous n'accomplissons sur scène que des actions réelles.

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

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

6.3. Nous ne mentons pas.

7. L'acteur est celui qui est capable d'actes.

NOTE D'INTENTION

Je découvre Jean-Luc Godard à 15 ans, sans en rien connaître - *À bout de souffle* en streaming de mauvaise qualité sur l'ordinateur du salon. Je ne ressemble pas à Belmondo, ni hélas à Jean Seberg : je suis un prolétaire picard, homosexuel, ni bien courageux ni bien méchant. Et pourtant c'est la vie qui rentre, l'émotion d'un je-ne-sais-quoi, d'une mélancolie, d'une désinvolture douce, qui me vont au coeur. C'est le premier film que je reçois comme un poème, et mon entrée en cinéphilie. Aujourd'hui, dix ans plus tard, à mon tour, je m'essaie aux premiers gestes, aux esquisses, aux tentatives, à la vie. J'ai l'âge que Godard avait quand il écrivait aux *Cahiers du cinéma*, et je partage avec lui le monde qui a fait naître *Film socialisme*, *Adieu au langage*, *Le livre d'images* - le monde de la nostalgie d'un réel plus ample qui s'est absenté, du chagrin de la révolution qui attend encore.

Et je voudrais que le théâtre accueille la vie, le présent de notre jeunesse, ses manières d'aimer et de parler, de se rêver aussi, comme la Nouvelle Vague en son temps a su le faire. Et je voudrais que ce faisant, dans ce corps-à-corps avec notre temps, il fasse de la place à la violence de notre époque, nous aide à la penser et à la combattre. Et je crois que Godard peut nous aider, lui dont l'oeuvre n'a cessé de se réinventer, dans une attention constante aux bouleversements sociaux, esthétiques et politiques.

Nous avons choisi plusieurs films, chacun significatif d'un « moment » de l'oeuvre de Godard. Il ne s'agit pas seulement d'adaptations théâtrales, en utilisant les scénarios comme des partitions, mais aussi, comme nous l'avons expérimenté dans notre précédent travail à partir d'Édouard Louis, de ce que j'appelle des « transpositions analogiques ». La méthode est la suivante : ce que l'auteur.e opère avec ses outils, et dans la spécificité de sa situation, nous en cherchons l'équivalence avec nos moyens et nos conditions de production sociale et symbolique.

Ainsi je souhaiterais qu'apparaisse, et toujours au regard de notre présent, dans la succession de ces formes en renouvellement perpétuel, une histoire du vingtième siècle, de son rapport à l'avant-garde et à la demande d'un art amoureux et inquiet de la politique révolutionnaire. Ce spectacle emprunte les chemins de la fiction, du documentaire aussi bien que de la performance. C'est un montage tantôt plastique et poétique, tantôt expérimental et théorique, toujours sensible, et toujours aux prises avec la violence, l'amour, la lutte. Il n'est pas une somme exhaustive, ou un trajet linéaire, mais un cahier d'essais, une machine étrange où chercher le théâtre, sa nécessité dans l'époque, sa capacité philosophique et critique. Voici donc, alors qu'en commence tout juste l'écriture, quelques notes, commentaires et intuitions, pour donner à rêver le territoire sensible, formel et philosophique du spectacle à venir.

Eddy D'aranjo, mars 2020



Histoire(s) du cinéma 2(A) : Seul le cinéma, 1997



JEAN-LUC GODARD

« **Cahiers.** L'époque est triste et belle, mais l'art et la pensée artistique sont attaqués aussi par la mystique technologique.

JLG. Le capitalisme prône l'individu qu'il essaye d'assommer par la pub, mais en même temps qui reste individu. Oui, c'est triste. Il faut avoir beaucoup de philosophie, ou être très enthousiaste, comme Edgar Morin, pour trouver tout merveilleux (*rires*). Il y a quelque chose qui est nuisible, c'est qu'ils ont toujours besoin d'inventer. Il suffirait de s'arrêter.

En ce moment, je lis un livre de maths que je ne comprends pas très bien, sur Georg Cantor. Il s'est mis à l'écart et est devenu un peu fou. Il s'est mis à penser à l'infini en mathématiques. Ça pose beaucoup de questions et ça devient du texte. J'aime bien suivre l'histoire des mathématiques, sans les comprendre. Russell pose la question : *"Est-ce que l'infini du tout est plus grand que l'infini de la partie ?"* Pour moi, ça n'a pas de sens, car ce n'est que du texte. Il vaut mieux regarder un tableau de Monet.

J'avais un projet sur l'histoire de Niels Henrik Abel, un mathématicien norvégien du 19^e siècle. Il avait cru découvrir l'équation du cinquième degré. Moi qui étais resté au deuxième degré, je me suis dit qu'il y avait là quelque chose à comprendre. Il est venu à Paris soumettre son théorème au mathématicien Cauchy de l'Académie des sciences, qui a trouvé que ce n'était pas très intéressant. Il est venu à pied de Norvège et est reparti à pied. Il a fini par démontrer qu'il n'y a pas de solution à l'équation du cinquième degré. Depuis, il y a un prix Abel, comme la médaille Fields. Je pensais faire un film sur ce voyage. Pendant l'aller, il continue à démontrer ce qu'il veut exposer à Paris, et au retour, il commence à démontrer l'inverse.

À l'époque où on militait, on s'était dit : "Plus un mot sans dénoncer la guerre du Vietnam." On n'allait pas encore tout à fait au bout du pinceau, mais on essayait. On avait des pinceaux et de la couleur. J'avais proposé un film aux Nord-Vietnamiens. On part du bombardement. On part d'une classe qui est en train d'étudier Bérénice. on la suit se cacher dans un souterrain et continuer le cours. Au dernier plan ils continuent à étudier Bérénice : *"Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous"...* C'est en ça que ce n'était pas bon, c'était trop tactique, trop précis. Mais ce passage dans le Racine, il est dans *Scénario*, mon prochain film. Je vois comment ça se tient, petit à petit, comment va la rivière avant les fleuves, comment vont les chemins.»

Cahiers du cinéma, n°759, octobre 2019

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE 3 X 3D À BOUT DE SOUFFLE ADIEU AU LANGAGE ADIEU AU TNS ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO SOLITUDES UN ÉTAT ET DES VARIATIONS ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE HISTOIRE DE LEMMY CAUTION ANTICIPATION, OU L'AMOUR EN L'AN 2000 DANS LE PLUS VIEUX MÉTIER DU MONDE ARMIDE (DANS ARIA) BANDES À PART BRITISH SOUNDS CAMÉRA OEIL (DANS LOIN DU VIETNAM) CHARLOTTE ET SON JULES CINÉTRACTS N° 7 8 9 10 12 13 14 15 16 23 40 1968 COMMENT ÇA VA DANS LE NOIR DU TEMPS (DANS TEN MINUTES OLDER) DATSKY DÉTECTIVE DEUX FOIS CINQUANTE ANS DE CINÉMA FRANÇAIS ECCE HOMO ÉLOGE DE L'AMOUR ESPOIR/MICRO-COSMOS FILM SOCIALISME FRANCE/TOUR/DÉTOUR/DEUX/ENFANTS FOR EVER MOZART GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DE CINÉMA HÉLAS POUR MOI HISTOIRE(S) DU CINÉMA ICI ET AILLEURS JE VOUS SALUE, MARRIE JE VOUS SALUE, SARAJEVO JLG/JLG, AUTO PORTRAIT DE DÉCEMBRE KING LEAR LA CHINOISE L'AMOUR (DANS AMORE E RABBIA) LA PARESSE (DANS LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX) LE DERNIER MOT LE GAI SAVOIR LE GRAND ESCROC (DANS LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE) LE LIVRE D'IMAGE LE MÉPRIS LE MONDE COMME IL NE VA PAS LE NOUVEAU MONDE (DANS RO.GO.PA.G.) LE PETIT SOLDAT LE RAPPORT DARTY LES CARABINIERS LES ENFANTS JOUENT À LA RUSSIE LES PONTS DE SARAJEVO LETTER TO JANE LETTRE À FREDDY BUACHE LE VENT D'EST LIBERTÉ ET PATRIE L'ORIGINE DU XXIÈME SIÈCLE LUTTES EN ITALIE MADE IN USA MASCULIN FÉMININ MEETIN' WA MONT-PARNASSE-LEVALLOIS (DANS PARIS VU PAR...) NOTRE MUSIQUE NOUVELLE VAGUE NUMÉRO DEUX ONE AMERICAN MOVIE ONE P.M. ONE PLUS ONE ON S'EST TOUS DÉFILÉS OPÉRATION BÉTON PASSION PIERROT LE FOU POUR THOMAS WAINGGAI (DANS CONTRE L'OUBLI) PRAVDA PRÉNOM CARMEN PRIÈRES POUR REFUSNIKS PUISSANCE DE LA PAROLE QUAND LA GAUCHE AURA LE POUVOIR SAUVE QUI PEUT (LA VIE) SOFT AND HARD SOIGNE TA DROITE UNE PLACE SUR LA TERRE SIX FOIS DEUX (SUR ET SOUS LA COMMUNICATION) THE OLD PLACE SMALL NOTES REGARDING THE ARTS AT FALL OF 20TH CENTURY TOUT VA BIEN TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK UNE BONNE À TOUT FAIRE UNE CATASTROPHE UNE FEMME COQUETTE UNE FEMME EST UNE FEMME UNE FEMME MARIÉE UNE HISTOIRE D'EAU UN FILM COMME LES AUTRES VIVRE SA VIE VLADIMIR ET ROSA VRAI FAUX PASSEPORT WEEK-END

ÉPISODE UN (1930-1972)

JE ME LAISSE ENVAHIR PAR LE VIETNAM

De la Nouvelle Vague aux années de plomb, ce premier volet traverse les longues années 1960, leur soif de nouveauté, d'amour, de liberté, avant l'entrée en politique, en lutte, vers la recherche d'un cinéma critique, oppositionnel et égalitaire. C'est le récit de la naissance d'un artiste, d'une voix, puis d'une conversion, d'une rencontre avec l'Histoire et l'espoir d'un monde nouveau.

L'AMOUR, LA NOUVELLE VAGUE



Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle*, 1960

1. Le nom de Jean-Luc Godard reste dans l'imaginaire collectif d'abord associé aux deux expériences fondatrices des *Cahiers du cinéma*, puis de ce qu'on a appelé la Nouvelle Vague, arrivée dans les salles au tout début des années 1960 d'une nouvelle génération de cinéastes, amoureux de l'histoire de leur médium et déterminés à chercher la manière dont celui-ci allait rencontrer leur temps, la spécificité de leur époque, que les formes sclérosées du métier recouvraient alors.

2. Nous retenons trois opérations de cette première période de l'œuvre de Godard : la manière dont l'exercice critique et spectatorial devient pratique, et cet aller-retour à la fois de la théorie au geste et de l'histoire du cinéma à son présent ; l'apparition de nouveaux acteurs, et de nouvelles modalités de jeu, rendant compte de façon inédite des affects d'une époque, d'une partie du monde oubliée de la représentation majoritaire ; un élargissement du « réel » et de sa capacité à investir et envahir le cinéma, à même la rue, à l'écoute du temps, initiation d'un long mouvement de complexification durant toute la décennie des rapports entre documentaire et fiction, d'*À bout de souffle* jusqu'à *Masculin-féminin* et *2 ou 3 choses que je sais d'elle*.

1. Notre situation n'est pas semblable à celle de cette génération, peut-être plus jouisseuse, désinvolte, plus aristocratique au fond que la nôtre. Mais nous y reconnaissons une aspiration au réel, et à ce que les images de la vie apparaissent à l'époque pour qu'elle sache s'y reconnaître et s'y rêver. Mais la Nouvelle Vague est devenue « culture », voire cliché ou carte postale pittoresque, et on peine aujourd'hui à comprendre la force de rupture qu'ont été ces nouveaux corps, ces nouvelles images de la vie. Aussi nous tâcherons de retrouver ce qu'était l'élan intérieur, l'événement de ces « analphabètes du cinéma » inventant leur langage, dans l'émotion des premiers films et des premiers gestes.

2. La première séquence du spectacle rêve à reprendre la question de l'art, et de la discipline théâtrale en particulier, depuis le début. Ce premier moment, dans un espace dépouillé, surface vierge et sensible de la pellicule à impressionner bientôt, concentre le regard sur l'acteur, sa proximité et son éloignement, son intimité dévoilée et sa distance infinie. À partir d'un abécédaire technique du cinéma, nous ouvrons en guise de prologue un premier espace analytique et contemplatif, entre jeux de mots et collages surréalistes, où se révèlent les propriétés théâtrales, activées à mesure que s'égrènent les mots de notre herbier mécanique (Acteur, Bobine, Cadre, Décor, Étalonnage...).

3. La Nouvelle Vague est un mouvement amoureux, attentif aux nouvelles configurations du plaisir et du couple, et, non sans contradictions, à des personnages féminins nouveaux, qui cherchent - même enfermées encore dans le regard des hommes - l'affirmation d'une indépendance, d'une voix propre et reconnue égale. C'est aussi un cinéma individualiste, où le destin singulier, du paria, du criminel ou du marginal, du poète peint en mauvais garçon, s'érige contre la société hostile, aliénante et grise. La scène archétypale, chez Godard, c'est le couple séparé du monde, esquif insulaire, à qui il reste le langage, le jeu cruel et infini de la conversation, pour chercher l'intelligence, l'émotion et l'égalité. Le plus souvent, cette tentation du repli se heurte à la violence du réel au-dehors qui revient, de la politique qui se rappelle, de la déception qui attend de devenir la vérité de l'amour.

3. Cette traversée des premiers films de Godard s'organise à partir d'une fiction, en cours d'écriture, recomposée à partir du montage des scenari des films « iconiques » de cette première période, et en particulier des trois célèbres scènes d'isolement : la longue séquence dans l'appartement parisien précédant la trahison, dans À bout de souffle ; le green world idyllique, insulaire et musical, de Pierrot le fou ; la lente dispute déchirante, dans l'appartement en travaux du Mépris.



Brigitte Bardot et Michel Piccoli dans le décor du *Mépris*, 1963

1. L'année 1967 marque un tournant dans l'oeuvre de Jean-Luc Godard, année de vertige juste avant que la tâche révolutionnaire ne l'incite à rompre plus radicalement encore avec l'industrie, et la notion d'auteur. S'y opère le passage à une pratique positionnée, affirmative et militante. C'est le temps d'analyse des contradictions d'un intellectuel qui désire la lutte sans savoir la mener par d'autres moyens que les siens, ceux dérisoires et essentiels tout à la fois de l'art. Le court-métrage *Caméra-oeil*, contribution de Godard au film collectif *Loin du Vietnam*, synthétise ces réflexions : le cinéaste, depuis le toit de son immeuble parisien, dit l'impossibilité de faire un film sur le Vietnam.

2. En 1967 se succèdent dans l'oeuvre de Godard trois longs-métrages importants, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, *La chinoise* et *Week-end*. À la fois distancés et sensibles, ces trois films organisent une constellation d'hypothèses quant à la possibilité d'un cinéma critique : analytique et documentaire dans le premier, où le portrait d'une mère de famille prostituée se joint avec une analyse des nouvelles politiques d'aménagement du territoire francilien ; théâtral et philosophique dans le second, où un groupe d'intellectuels maoïstes se radicalisent le temps d'un été ; oppositionnel et satirique enfin, dans *Week-end*, où l'américanisation du monde, la médiocrité consumériste et la bêtise bourgeoise sont brûlées comme des carcasses de voitures abandonnées

1. La séquence Caméra-oeil, au centre de ce premier épisode, nous rappelle à la situation contemporaine. Dans son film, Godard appelle, plutôt qu'à emprunter le chemin rassurant de la bonne conscience et de la générosité, à mettre son propre cinéma en crise. Dès lors, ce qu'il faut, dit-il, c'est "se laisser envahir par le Vietnam", conscience mise à nu et à mal. Quel est notre Vietnam ? Et par quoi décidons-nous de nous laisser envahir ? Nous nommerons ce dont il faudrait parler et que le théâtre échoue à accueillir, ce qui nous dépasse, nous défait de nos certitudes, et nous invite à la transformation intérieure.

2. Nous travaillerons de façon spécifique à partir du scénario de La chinoise, en utilisant les outils de la vidéo en direct. Nous tisserons ensemble deux récits, situés à deux époques distinctes. D'abord, une adaptation du film en 1967, dans une version condensée, centrée sur la question du passage du discours philosophique à l'action directe. Ensuite, une transposition de cette première fiction en 2021, où l'analyse du néolibéralisme se complique de l'inquiétude écologique et de la transformation des organisations productives via la cybernétique - organisation numérique de l'économie et subtilisation algorithmique des flux financiers. À nouveau, se pose la question de la possibilité et de l'efficacité de la violence, entre désespoir nihiliste et tentation de retrouver les chemins de la lutte armée.

DZIGA VERTOV

1. Suite notamment à sa rencontre avec Jean-Pierre Gorin, Godard oriente son cinéma vers un militantisme plus direct, dans un rapport plus immédiat avec l'actualité de la lutte et une volonté de servir, par les moyens fragiles du cinéma, les intérêts du prolétariat. En 1968 s'essayaient les ciné-tracts, montages dialectiques, bruts ou surréalistes, d'images d'actualité et de slogans ramassés à même la rue. Les années suivantes ne cessent d'approfondir cette dialectique du texte et de l'image, de l'apparence et de la réalité objective des rapports de production. Mais le léninisme strict de l'appareil critique godardien, tel qu'il s'exprime dans *British Sounds* ou dans *Luttes en Italie*, n'évacue pas la sensibilité. Tout au contraire, il s'agit de vérifier ce que le cinéma peut penser pour un projet d'émancipation humaine et qui sans lui échappe - vibration d'un visage, émotion d'un rapport de couleurs, réalité physique du travail humain et de l'exploitation.

2. Cette recherche d'un nouveau réalisme se caractérise en particulier par une autoréflexivité poussée jusqu'au vertige. Si, dès ses premiers films, Godard aime à mettre en abîme le tournage ou à manifester l'existence matérielle de la caméra (ainsi du générique célèbre du *Mépris*), ces procédés sont dans ces années repris et radicalisés, l'analyse des conditions de la production du film devenant elle-même un élément du film. S'essayaient en outre d'autres manières de tourner et d'écrire, horizontales, ouvertes à l'altération et à la mise en cause de l'autorité - ainsi les séances d'écriture collective de *Vent d'Est*, filmées et finalement intégrées au film lui-même.

1. Nous souhaitons conclure le premier épisode, après l'analyse des procédés formels et des possibilités politiques du medium théâtral, par une pièce d'intervention, inspirée des procédés dialectiques expérimentées par Godard et le groupe Dziga Vertov. La complexification du rapport au genre documentaire s'y exprime par la prise au sérieux du montage comme art de la pensée et du commentaire. Ce théâtre documentaire et dialectique s'appuiera sur l'actualité immédiate et la situation politique telle que vécue par l'équipe pendant la période de répétitions. Nous cherchons les voies d'un théâtre politique simple et dialectique, dépourvu de la naïveté consolatrice de la bonne conscience comme de la morgue de l'ambiguïté impuissante.

2. Ce dernier moment du spectacle récapitule ce faisant les coordonnées sociales et économiques au sein desquels ce spectacle est produit (sa situation institutionnelle, ses modes de financement, l'état de la division du travail dans son organisation...), faisant état des contradictions qui le constituent (son ambition révolutionnaire portée dans les institutions étatiques, sa tentative égalitaire dans les termes du travail d'un metteur en scène assumant la charge de la signature...). De l'autonomie formelle parfaite de ses premiers dispositifs, le spectacle s'achemine vers l'hétéronomie et la porosité au réel social.

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 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 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

LETTRE À MES AMIS POUR APPRENDRE À FAIRE DU CINÉMA ENSEMBLE

Je joue
Tu joues
Nous jouons
Au cinéma
Tu crois qu'il y a

Une règle du jeu
Parce que tu es

un enfant

Qui ne sait pas encore
Que c'est un jeu et qu'il est
Réservé aux grandes personnes
Dont tu fais déjà partie
Parce que tu as oublié
Que c'est un jeu d'enfants
En quoi consiste-t-il
Il y a plusieurs définitions
En voilà deux ou trois
Se regarder
Dans le miroir des autres
Oublier et savoir
Vite et lentement
Le monde
Et soi-même
Penser et parler
Drôle de jeu
C'est la vie.

L'Avant-Scène, cinéma n°70, mai 1967

MANIFESTES

QUE FAIRE?

1. Il faut faire des films politiques.
2. Il faut faire politiquement des films.
3. 1 et 2 sont antagonistes, et appartiennent à deux conceptions du monde opposées.
4. 1 appartient à la conception idéaliste et métaphysique du monde.
5. 2 appartient à la conception marxiste et dialectique du monde.
6. le marxisme lutte contre l'idéalisme et la dialectique contre la métaphysique.
7. Cette lutte, c'est la lutte de l'ancien contre le nouveau, la lutte des idées anciennes et des nouvelles.
8. L'existence sociale des hommes détermine leurs idées.
9. La lutte de l'ancien et du nouveau c'est la lutte des classes.
10. faire 1, c'est rester un être de classe bourgeois.
11. Faire 2, c'est prendre une position de classe prolétarienne.
12. Faire 1, c'est faire des descriptions de situations.
13. Faire 2, c'est faire une analyse concrète de situation concrète.
14. Faire 1, c'est faire British Sounds.
15. Faire 2, c'est lutter pour que British Sounds passe à la télévision anglaise.
16. Faire 1, c'est comprendre les lois du monde objectif, pour expliquer le monde.
17. Faire 1, c'est comprendre les lois du monde objectif, pour transformer objectivement le monde.
18. Faire 1, c'est décrire la misère du monde.
19. Faire 2, c'est montrer le peuple en lutte.
20. Faire 2, c'est détruire 1 avec les armes de la critique et de l'auto-critique.

Écrit à la demande de Simon Field et Peter Sainsbury,
publié en anglais dans *Afterimage*, n°1, Avril 1970

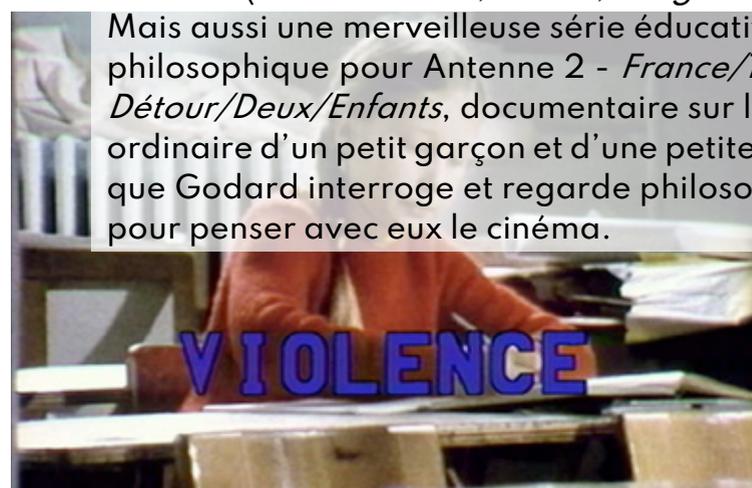
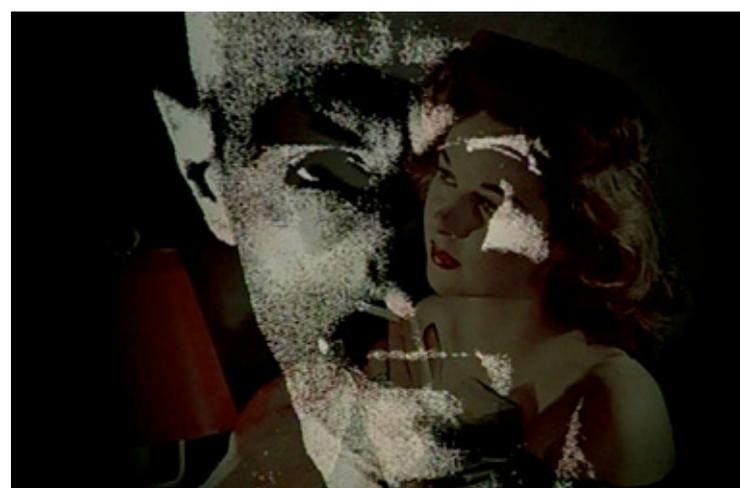
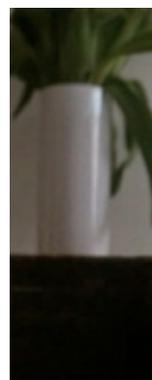
ÉPISODE DEUX

(1973 -)

J'ATTENDS LA MORT DU CINÉMA

Expérimentateur ludique et mélancolique, Godard n'a jamais cessé de réinventer les formes de son cinéma, et de réassembler les strates de nos histoires politiques et esthétiques. À son exemple, quelques morceaux ici d'un *work in progress*, premiers linéaments d'un spectacle plastique, performatif et poétique, qui cherche les termes d'un théâtre pauvre et sensible, refuge préservé du minoritaire, preuve à même l'émotion qu'il y a autre chose que ce qu'il y a.

MEDIUM / MEDIA



1. L'émotion face à l'oeuvre de Godard vient d'abord de l'énergie maintenue toujours vivante et jeune de l'expérimentation, de la curiosité formelle et philosophique, une capacité d'étonnement qui n'arrête jamais la recherche sur les beautés acquises, continue de sonder l'ombre, l'inconnu, d'attendre la nouveauté. Ainsi le travail de Godard a-t-il toujours été particulièrement attentif aux évolutions techniques, et soucieux d'en expérimenter et d'en inventer les usages : du passage de la pellicule à la vidéo à la fin des années 70 aux tentatives laboratoires de la 3D au milieu des années 2010, dans *Adieu au langage*.

2. Ce deuxième volet traverse une multiplicité d'expériences narratives et plastiques. L'oeuvre de Godard, nourrie du dialogue sensible et amoureux avec Anne-Marie Miéville, alterne en effet entre courts-métrages collagistes, où texte et peinture se mêlent aux souvenirs d'un cinéma perdu, téléfilms, poèmes contemplatifs, longs-métrages déconstruits et sublimes, où la fiction réinvente ses possibles avec une liberté de composition et d'écriture inédites (*Je vous salue, Marie, King Lear...*). Mais aussi une merveilleuse série éducative et philosophique pour Antenne 2 - *France/Tour/Détour/Deux/Enfants*, documentaire sur la vie ordinaire d'un petit garçon et d'une petite fille, que Godard interroge et regarde philosopher pour penser avec eux le cinéma.

1. Ce deuxième épisode commence par une séance ouverte de répétitions, chambre de travail ou salle de montage, laboratoire de formes qui se cherchent, dans le partage des questions avec le public - performativité du travail, indiqué comme processus en cours. Le spectacle s'installe non pas du côté de l'isolement mystérieux ou nébuleux, replié, de l'essai "expérimental", mais plutôt dans une pratique commentée et discutée de l'expérimentation : concrète, ludique, visant à réveiller le regard et à se remettre à penser les catégories de la discipline théâtrale.

2. Il s'agit d'écrire quelques protocoles pour faire advenir en direct de la philosophie, comme il en arrive aux deux enfants de *France/Tour/Détour*. Que serait une performance de la pensée, la qualité inédite et événementielle de l'advenue de l'idée à l'acteur - ou au non-acteur, au spectateur ? La séquence se structure à partir des quatre parties de *Sauve qui peut* (la vie), film qui lui-même ne cesse de se commenter, et de rendre sensible les émotions qui le fabriquent : 1. L'imaginaire, 2. La peur, 3. Le commerce, 4. La musique. Chacune est le point de départ à la fois d'une entrée dans la fiction, et d'un exercice socratique de discussion neuve, inédite, au présent du moment partagé avec la salle.

De gauche à droite - Puis de haut en bas
Les ponts de Sarajevo, 2013 / *Je vous salue, Sarajevo*, 1993 / *Film Socialisme*, 2010 / *3x3D*, 2014 / *Soigne ta droite*, 1987 / *Hélas pour moi*, 1993 / *King Lear*, 1987 / *Liberté et Patrie*, 2002 / *Liberté et Patrie*, 2002 / *France/Tour/Détour/Deux/Enfants*, 1979 / *Film Socialisme*, 2010

MÉLANCOLIE, HISTOIRE(S)



JLG/JLG, *Autoportrait de décembre*, 1994 /
Puissance de la parole, 1988 / *Histoire(s) du cinéma 2(A) : Seul le cinéma*, 1997

1. Dans le reflux de l'espoir révolutionnaire de la fin du vingtième siècle se fait entendre une mélancolie profonde, cette « mélancolie de gauche » dont Godard est peut-être la voix la plus émouvante. Et puisque le monde change, l'art doit trouver des procédés nouveaux pour continuer sa tâche, désormais nécessairement précaire et minoritaire. C'est le romantisme de Godard qui dit le mieux comment s'écrivent de pair l'espérance et l'inquiétude - et apparaît alors un cinéaste de la nature, de l'attente de la grâce, de la proximité des fantômes. Mais si ce dernier cinéma craint le présentisme et l'imédiateté Godard n'en reste pas moins attentif à ce qui dans le monde se meut, pleure et crie, à Sarajevo, ville de son chagrin ou dans le Sud Global, dont sont sondées les contradictions et les violences dans *Film socialisme*.

2. Dans cette attente anxieuse se dit aussi une crainte, celle de la mort possible du cinéma, massacré par notre temps et ses images vides. L'art de Godard se replie alors sur lui-même, jusqu'à ne faire des oeuvres que de films ré-agencés, remontés, rendus neufs pour pouvoir être à nouveau sentis - *Histoire(s) du cinéma*, films sans tournages, montages purs de souvenirs ramassés, ressuscités, perdus encore. La subjectivité la plus affirmée se dit dans un paradoxal retrait, une discrétion, une pauvreté volontaire des moyens. Préservation et liquidation tout à la fois du cinéma, pour habiter peut-être l'intervalle qui nous sépare de son abolition définitive - et de la fusion espérée du poème dans la vie, fleurs, arbres, étendues d'eau, consolation douce et clôture cosmique d'un siècle de désir et de violence.

1. Notre hypothèse est que ce cinéma du chagrin et de la perte n'est pour autant en rien homogène à la narration convenue de l'impuissance et de la désillusion cynique. Tout au contraire, Godard tient à préserver la lumière d'une autre pensée, d'une autre organisation du sensible non encore disponible au présent. Et si la première partie de son oeuvre (notre épisode un) a été une quête sauvage du présent, et de la capacité de l'art à raconter son époque, et à se risquer à l'actualité brûlante de ce qui est là, ce qui lentement se cristallise ensuite, c'est une attention au passé, à un temps moins linéaire, plié, où les temps se confondent et l'attente du futur indiscernable d'une attention à l'histoire et à ses spectres.

2. Et, à notre tour, collectionnant nos histoires du théâtre, par le jeu des réécritures imaginaires et des reeanactments, exhumant les archives de la modernité théâtrale du vingtième siècle. Invités à ouvrir les chemins d'un théâtre plus plastique, plus musical, défait peut-être des obligations à l'intelligibilité simple, nous assemblerons nos poèmes, neufs et anciens, soucieux de conserver quelques traces d'un monde disparu, de prendre avec nous un peu de l'émotion des en-allés.

CALENDRIER

- Résidence d'écriture et de recherches entre début mai et juillet 2020
- Août - début septembre 2020, cinq semaines de laboratoire : travail à la table et étude théorique et historique, écriture au plateau

Épisode Un :

- Automne 2020 ré-écriture et finalisation du texte du spectacle
- Sept semaines de répétitions en salle, de fin novembre 2020 à janvier 2021
- Création de l'Épisode Un à La Commune, Centre Dramatique National d'Aubervilliers du 16 au 29 janvier
- Douze représentations au Théâtre de la Cité Internationale du 18 mars au 2 avril

Épisode Deux :

- Création prévue au Théâtre National de Strasbourg lors de la saison 2021/2022 (calendrier en cours de construction)

GÉNÉRIQUE

Écriture, conception et mise en scène : Eddy D'aranjo

Scénographie et costumes : Clémence Delille

Régie générale, plateau et cadre : Edith Biscaro

Équipe de création : Lumières - Son - Vidéo (en cours)

Avec cinq comédien.ne.s dont Majda Abdelmalek, Elan Ben Ali et Léa Sery (en cours)

CONTACTS

Raphaël De Almeida Ferreira : raphael@premissesproduction.com | 06 70 60 72 64

Claire Dupont : claire@premissesproduction.com | 06 66 66 68 82

Responsable technique - Edith Biscaro : edith.biscaro@gmail.com | 06 95 29 14 17

PARTENAIRES

Épisode Un :

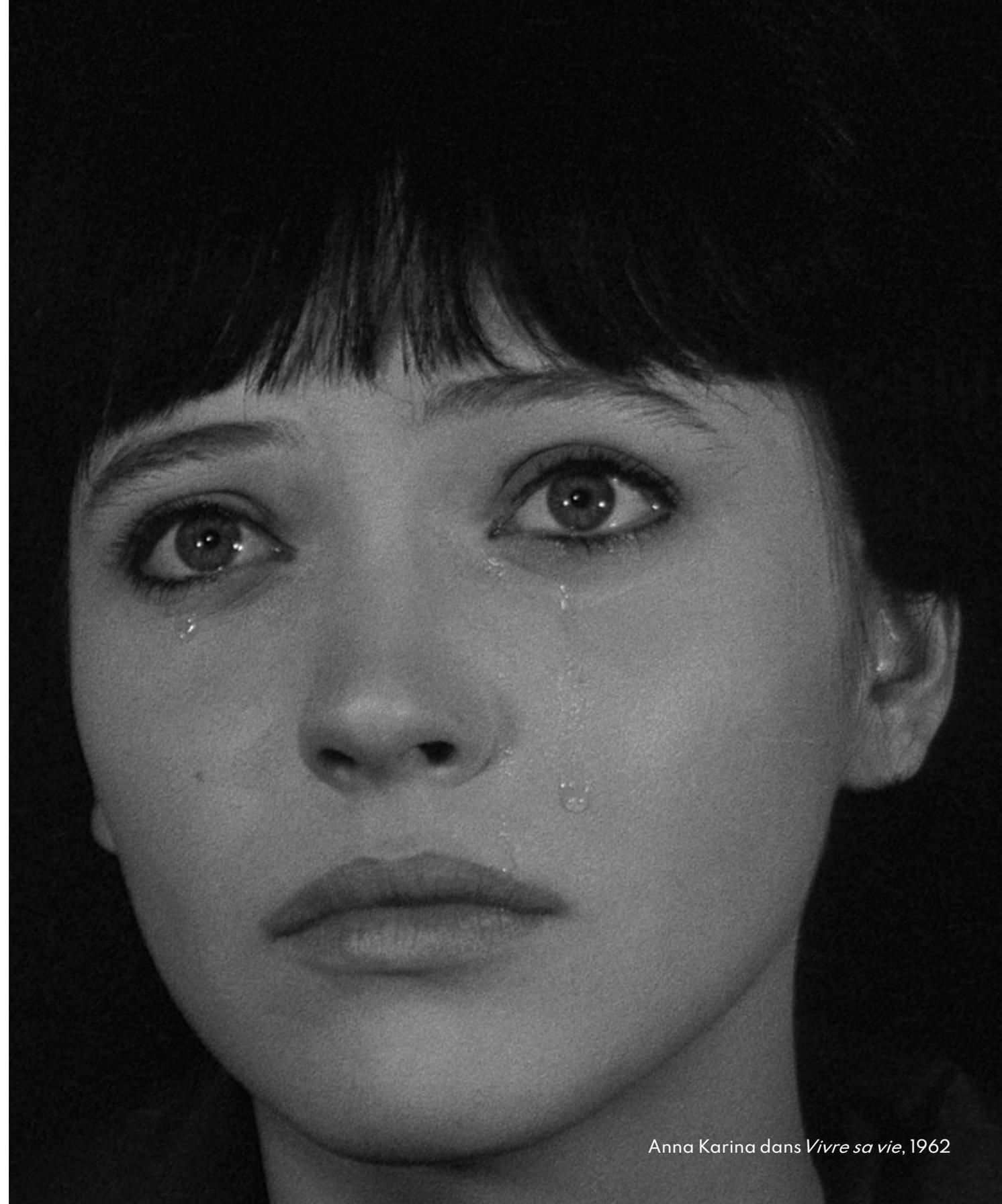
Production déléguée : Prémisses, La Commune - Centre Dramatique National d'Aubervilliers

Coproduction : Théâtre National de Strasbourg, Théâtre de la Cité Internationale

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Épisode Deux :

Coproduction : Théâtre National de Strasbourg, Théâtre de la Cité Internationale
(construction en cours)



Anna Karina dans *Vivre sa vie*, 1962