

Entretien avec Eddy D'aranjo

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

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 Edith 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, paradigme postmoderne oblige, pour fonction 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, 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, jusqu'aux *Histoire(s) du cinéma et au Livre d'image*, des films composés par les images des autres.

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'ex-

ception, 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 qui est en train de disparaître ?

Dans le spectacle, la disparition et de 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 XXe 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 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, 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 le rapport des personnages 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 constitué, au moment où ils s'effondrent, 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, 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.

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 vingtième 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.

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 anti-dramatique, 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 fait retour. 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 partir des *Suppliants* de Jelinek. 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, 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 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, 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*, 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.

C'est peut-être dans l'entretien que Godard a eu avec Duras, 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 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 la demandait tellement, avec un tel désir de pureté et d'absolu, qu'il était finalement incapable de la 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 comme 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.

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. A 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 Gevara : « 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.

Tout ça pourrait n'être qu'une posture de plus, une pirouette intellectuelle agaçante, qui plus est mâtinée de tentation totalitaire (le fantasme 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, disparaïs (« efface tes traces », disait Brecht), et regarde l'irregardable.

Dans *Caméra-Œil*, Godard cite d'ailleurs André Breton : « Je crois à la vertu absolue de tout ce qui s'exerce, spontanément ou non, dans le sens de l'inacceptation, et ce ne sont pas les raisons d'efficacité générale, dont s'inspire la longue patience révolutionnaire, raisons devant lesquelles je m'incline, qui me rendront sourds aux cris que peut nous arracher à chaque minute l'effroyable disproportion de ce qui est gagné à ce qui est perdu, de ce qui est accordé à ce qui est souffert. »

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 Go-

dard 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'autosatisfaction et de nommer ce qui est, les conditions réelles et contradictoires de la représentation, et l'inévitable écart entre le projet et l'acte.

Nous nous sommes beaucoup intéressés à la période explicitement révolutionnaire de Godard, quand il a créé le Groupe Dziga Vertov [de 1968 à 1972]. 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'explicité 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.

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* [Les Éditions de Minuit, 2004], 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.

Eddy D'aranjo

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