

centre dramatique  
national

# La Commune

## *Jean-Luc Godard (1) : je me laisse envahir par le Vietnam*

conçu par Eddy D'Aranjo

**CRÉATION À LA COMMUNE**

DU 19 AU 29 JANVIER 2021

DURÉE ESTIMÉE 2H45

HORAIRES À DÉFINIR SELON L'ÉVOLUTION DE LA SITUATION  
SANITAIRE

Contact presse La Commune **OPUS 64**  
Aurélie Mongour, a.mongour@opus64.com  
Arnaud Pain, a.pain@opus64.com  
+33 (0)1 40 26 77 94 | www.opus64.com

# Aubervilliers

# distribution

écriture, conception et mise en scène **Eddy D'aranjo**

avec **Majda Abdelmalek, Elan Ben Ali, Volodia Piotrovitch d'Orlik, Léa Sery, Bertrand de Roffignac**

scénographie et costumes **Clémence Delille**

collaboration artistique **Volodia Piotrovitch d'Orlik**

régie générale, plateau et cadre **Edith Biscaro**  
création lumières **Anne-Sophie Mage**

création sonore **Saoussen Tatah**

création vidéo **Typhaine Steiner**

# résumé

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

Le cinéma de Jean-Luc Godard peut-il être une ressource pour réinventer le théâtre ? Est-il un modèle pour nous aider à raccrocher la question de l'art à celle du politique ? Dans *Je me laisse envahir par le Vietnam* – premier volet du diptyque traçant le portrait du cinéaste – Eddy D'Arango cherche l'élan et le désir de nouveauté qui traversa les années 1960. Le champ cinématographique, sous l'impulsion de la Nouvelle Vague, fut alors vigoureusement bousculé. En forçant un dialogue entre les mots et les actes, en faisant naître une nouvelle manière de jouer, qui laissait entrer bien des affects inédits, en donnant droit à la vie jeune ou populaire, la première partie de l'œuvre de Godard a accueilli tout un pan du réel jusqu'alors ignoré. Mais cette hospitalité de l'art à de nouvelles demandes de la vie ne fut pas sans conséquences sur l'art lui-même. C'est en regardant les transformations inaugurées dans les films de Godard, que ce spectacle vient maintenant questionner le devenir de la discipline théâtrale, qu'il veut lui aussi nouer aux grandes problématiques de notre époque.

**Au moment où ce dossier de presse est rédigé, au 9 décembre 2020, le spectacle se compose ainsi. Une première partie, «Passé(e), ma solitude», où l'œuvre de Jean-Luc Godard se raconte rétrospectivement, depuis la mélancolie d'un cinéma perdu ou mort, du tourment de l'Histoire et de l'échec révolutionnaire. Sa vie et son cinéma nous réapparaissent depuis ses films des années 90, et en particulier son essai intime et cosmique JLG / JLG Autoportrait de décembre. Suit une fiction au long cours, «La famille», très librement inspirée par Godard, où se médite la relation de la jeunesse contemporaine au passé, et se dispense le soin nécessaire aux souvenirs et aux fantômes. La fiction petit à petit se défait, laisse la place à la performance, à la littéralité de la situation, aux conditions matérielles de la représentation. Enfin, dans une séquence finale Loin du Vietnam, les comédiennes et comédiens, dans un dispositif documentaire et émotif minimal, combinant théâtre et vidéo, retracent une histoire intime de la guerre du Vietnam, se laisse envahir par le réel de la politique.**

# lettre 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 oeuvres.

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 oeuvres, 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 oeuvre, 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'oeuvre 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'oeuvres 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 oeuvre 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 coeur 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**

# la compagnie

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. 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 de nos mélancolies héritées. Edith, Clémence et Eddy se sont rencontrés en 2016 à l'École du TNS et sont lauréats de Cluster #3 (mars 2019). Accompagnés par Prémisses, ils sont en résidence pendant trois ans au Théâtre de la Cité Internationale (Paris).

**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, porte notamment sur les conditions d'apparition de corps, de voix et de récits minoritaires. 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 (Animal Architecte).

**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.

# premier manifeste

## 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. 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.
5. Nous reconnaissons 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.

## 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 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.*



# réponses d'Eddy D'aranjo aux questions aux artistes

extrait brochure de saison

I  
**Est-ce que tu fais du théâtre ?**

**réponse a) Oui**

**réponse b) Non**

Oui (entre autres choses).

II  
**Si réponse a) Que veux-tu de lui ?**

J'essaie de ne pas trop penser mon travail par le concept de volonté (même s'il en faut). Et, chère Marie-José, je dois dire que, bien que j'adore ce questionnaire, j'ai regretté un peu, au fil des ans, quand je lisais les réponses des uns et des autres, que l'exercice organise le recueil des intentions (convictions, moralités) plutôt que celui des formules (pratiques, arithmétiques, sensibles). Donc, je te prends au mot, et puisque tu m'invites à « l'énergie du manifeste », je partage le mien, qui tente de conjoindre le programme et la méthode, en deux colonnes et sept points – le dernier plus particulièrement mélancolique. Je l'ai rédigé avec ma compagnie, donc à la première personne, mais du pluriel. Il ne prétend pas détenir la vérité définitive de la discipline, mais simplement ouvrir la conversation. Aussi est-il voué à être modifié et contredit. Il en reste donc en bien des points encore au stade, précisément, des (bonnes) intentions, mais c'est un début (comme le sera le spectacle que je viens présenter en janvier).

**Si réponse b) Qu'est-ce que tu ne veux plus de lui ?**

La compromission.

Le ressentiment.

Le narcissisme de la pureté.

III  
**« On traverse un tunnel – l'époque », disait Mallarmé.**

**Qu'est-ce qui bouche le désir ?**

L'habitude de la violence.

**Comment tu le débouches ?**

1. Malheureusement, je ne sais pas. Je ne « débouche » ni le tunnel de l'époque, ni celui du désir (en tout cas, pas par le théâtre). J'observe.

2. On ne débouche pas seul le tunnel de l'époque (celui du désir, je ne sais pas... tu sembles dire que c'est le même ?).

3. Je demande de l'aide aux acteurs.ice.s.

4. Avec eux j'essaie de me rendre plus

sensible. Dit autrement : nous cherchons à nous déshabituer à la violence.

4bis. Mais, bien que nous n'accomplissions que des actions réelles, nous ne « débouchons » que pour de faux, c'est-à-dire symboliquement.

5. Nous travaillons à mettre en partage par des spectacles ces nouvelles organisations symboliques, celles qui constituent notre intériorité et nos affects.

6. Mais pour que ceux-ci transforment les conditions matérielles de l'existence, il faut autre chose que le théâtre.

NB. Didier Lestrade, dans son livre sur Act Up, écrit une chose qui m'a profondément marqué. Il dit, contre-intuitivement, que les gens ne venaient pas à Act Up parce qu'ils étaient en colère, mais qu'ils étaient en colère parce qu'ils étaient à Act Up. En fait, je crois qu'on y venait parce qu'on était triste, et que s'y opérait une transmutation du sentiment d'impuissance en révolte, en joie de la transformation. Je ne sais pas si la colère est l'affect qui convient tout à fait à notre époque. Mais je pense que les affects se construisent et que la forme de leur partage et de leur orientation est en elle-même une condition de la transformation matérielle et de la lutte.

IV  
**L'Amour ? La Beauté ? Tu les cherches encore ?**

Je me méfie des grands mots, mais je me méfie aussi, et peut-être encore plus, de ceux qui se méfient des grands mots, et, faisant semblant de ne pas comprendre, humilient la sincérité. Donc, oui, je les cherche de tout mon cœur. Je dois aussi dire que, malgré le chagrin de vivre dans ce monde, j'ai trouvé de l'un et de l'autre déjà beaucoup d'exemples. Je ne crois ni que le monde est laid ni que les vivants sont détestables.

**Y a-t-il un endroit du monde où tu les accroches ?**

Ceux qui les « accrochent », si je comprends bien ce que cela veut dire, travaillent en fait à nous en séparer. Je suis inquiet parfois d'en faire partie – car je crains que l'art soit le petit peu de beauté autorisé, la compensation éphémère qui justifie le retrait quotidien du bonheur.



# extraits de textes de Jean-Luc Godard

**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 Guevara 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**