



LIB- ERTÉ À BRÊ- ME

R.W. FASSBINDER

_MISE EN SCÈNE
Thissa
d'Avila Bensalah

COMPAGNIE
DES AMORCES

DOSSIER
ARTISTIQUE

LIB- ERTÉ À BRÊ- MIE

R.W. FASSBINDER

_MISE EN SCÈNE

Thissa

d'Avila Bensalah

COMPAGNIE
DES AMORCES

DOSSIER
ARTISTIQUE

Gottfried à Geesche :

« **LE COURS
DU MONDE
N'EST PAS RÉGLÉ
PAR L'AMOUR.
SUR CE POINT
LA TÊTE
DE LA FEMME
EST LÉGÈREMENT
DÉRANGÉE.** »

Miltenberger :

« **LA FEMME A
UN ACCÈS
DE FAIBLESSE
GEESCHE!
SCHNAPS!** »

EXTRAIT DE **LIBERTÉ À BRÊME**

SOMMAIRE

LE PROJET

P.5
RÉSUMÉ
DE LA PIÈCE
ET BIOGRAPHIE
DE L'AUTEUR

P.6
NOTE
D'INTENTION

P.13
NOTE
DE MISE
EN SCÈNE

P.13
JEU DES ACTEURS
ET CHANGEMENT DE
GENRE

a/Intervention de
l'identité sexuelle
des interprètes ou
«travestissement»

b/style de jeu

P.13
COSTUMES

P.14
SCÉNOGRAPHIE

P.18
MUSIQUE ET
UNIVERS SONORE

a/Le lac des cygnes
de Tchaïkovsky,
thème musical

b/Buto et musique
contemporaine

P.23
ÉCHOS
1813-2013

P.26
ÉQUIPE ET
PARTENAIRES
DE CRÉATION

P.26
ÉQUIPE

P.29
PARTENAIRES
DE CRÉATION

LA
COMPAGNIE
DE(S)AMORCE(S)

P.33
LA
COMPAGNIE

P.36
LES
CRÉATIONS

Geesche :

« ADIEU Ô
MONDE -
LASSE DE TOI
JE VEUX
MONTER
AU CIEL
ENFIN LA VRAIE
PAIX
RÉGNERA. »

EXTRAIT DE **LIBERTÉ À BRÊME**

RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

**LE 21
AVRIL 1831,
GEESCHE
GOTTFRIED
EST DÉCAPITÉE**

publiquement à Brême pour avoir empoisonné à l'arsenic quinze personnes de son entourage (mari, mère, amant, enfants...), pendant plus d'une décennie (de 1813 à 1827), sans jamais se faire démasquer tant elle savait jouer de son image de femme pieuse et honorable.

Seule image acceptée par son époque, image qui de par son hypocrisie et son poids intenable, lui a garanti (ironiquement) une longue impunité mais aussi une longue liberté. En effet, lorsque finalement elle est arrêtée, Geesche ne nie pas ses crimes ; elle ne s'en repent pas non plus.

En 1971, partant de cette histoire vraie qui en son temps défraya la chronique, Fassbinder tire de dossiers des Archives de Brême, une «tragédie bourgeoise», une fable acide, rendant le fait divers à sa véritable dimension politique un siècle et demi plus tard, et éclairant pourtant ses contemporains. Geesche devient une figure de la lutte pour l'émancipation féminine, (émancipation des femmes souvent à l'œuvre chez Fassbinder malgré ses contradictions). Un corps jeté dans la bataille et dans le meurtre pour survivre, chercher un axe et une dignité, pour résister au réel par la sagesse destructrice de la folie.

LE PROJET

BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR

**NÉ UN MOIS
APRÈS LA
FIN DE LA
SECONDE
GUERRE
MONDIALE**

le 31 mai 1945, Rainer Werner Fassbinder est mort le 10 juin 1982, quelques jours après avoir achevé sa 37^{ème} année. Pendant cette courte période, il construit une œuvre exceptionnelle tant par son caractère prolifique que par son esthétique politique provocatrice, qui marquèrent le paysage cinématographique allemand, européen et international de l'après-guerre, et notamment des années 70.

Il réalise plus de quarante films et téléfilms et plus d'une vingtaine de mises en scène de théâtre.

Fassbinder naît dans une famille bourgeoise de Munich. Son père est médecin et sa mère traductrice. Peu après sa naissance, il est laissé dans la famille de son oncle paternel. Ses parents le récupèrent vers la fin de sa première année, et il grandit jusqu'à 5-6 ans dans un grand appartement munichois avec d'autres membres de sa famille maternelle. Mais à partir de 1950, sa mère commence un très long cycle de séjours à l'hôpital ou dans des sanatoriums pour tuberculose, son père divorce et quitte la maison.

À partir de ce moment-là, Fassbinder est livré à lui-même. Il se réfugie dans les salles

de cinéma dès l'âge de 10 ans, cinéma dont il dira qu'il était la famille qu'il n'a jamais eue.

Vers 16 ans, il interrompt ses études avant le baccalauréat, et vit chez son père pendant 2 ans à Cologne, où il découvre le monde des travailleurs immigrés, des homosexuels, des prostitués... C'est à ce moment-là qu'il commence à écrire.

Peu après son retour à Munich, son chemin croise celui d'Hanna Schygulla et du théâtre. Il intègre le groupe munichois de l'Action-Theatre qui deviendra très rapidement (sous son influence et sa direction) l'Antiteater et durera de 1967 à 1971. À cette époque, il sera refusé deux fois à l'École supérieure de cinéma de Berlin et une fois au Conservatoire d'art dramatique. Cependant, au sein de cette troupe (tous futurs membres-clés de son œuvre cinématographique), il commence à mettre en scène ses propres pièces, qui connaîtront un succès grandissant et qu'il adaptera par la suite, dès 1969, au cinéma (*Le Bouc*, *Les larmes amères de Petra Von Kant*, *Liberté à Brême...*).

Son succès international au cinéma se fera dès 1973 avec notamment *Tous les autres s'appellent Ali*, même si il fut, avant cela, souvent malmené par les critiques de son pays qui lui réservaient régulièrement un accueil très mitigé. S'en suivront des rétrospectives de son œuvre à Paris, New-York, Los Angeles...

Il connut également, deux ans plus tard, l'immense et injuste polémique autour de sa pièce *Les ordures, la ville et la mort*, pour laquelle on le taxera d'antisémitisme, et à la suite de quoi plu-

sieurs productions seront abandonnées. Mais il poursuit en affirmant de plus en plus sa maîtrise artistique au cinéma, en se rapprochant même d'une esthétique hollywoodienne pourtant toujours au service d'une critique de la société allemande. Il adapte alors la saga d'Alfred Döblin : *Berlin Alexanderplatz* en 13 épisodes pour la télévision, réalise sa «trilogie RFA» : *Le mariage de Maria Braun*, *Lola une femme allemande* et *Le secret de Veronika Voss*, dernier film de la trilogie qui obtiendra l'Ours d'or au Festival de Berlin en 1982. Il meurt quelques mois plus tard, d'un mode de vie destructeur aussi bien pour lui-même que pour son entourage (alcool, drogue, relations violentes au travail comme dans la vie privée...)

Comme l'écrit Thomas Elsaesser : «Si sa vie turbulente, ses relations sado-masochistes avec ses collaborateurs et ses fréquentes provocations ont fait de lui un mythe vivant et lui ont valu une réputation de monstre, son talent a été de faire résonner ces affirmations du moi violent dans la sphère publique, où elles ont poursuivi leur propre vie politique, au-delà même de la mort.»

Geesche à La Mère :

« JE L'AIME, MÈRE, ET CE QUE DIT LE MONDE M'EST ÉGAL. JE VEUX ÊTRE MONTÉE PAR CET HOMME (...) JE VEUX L'HOMME DANS MON LIT... »

EXTRAIT DE LIBERTÉ À BRÊME

NOTE D'INTENTION

TRAGÉDIE BOURGEOISE : FOLIE INTIME OU FOLIE DU SYSTEME ?

Ce qui m'intéresse profondément chez Fassbinder, et ce qui m'obsède en tant que metteuse en scène à travers les recherches que j'ai pu mener jusqu'ici, en 8 ans de parcours de compagnie (âge de raison ?), ce qui explique aussi le fait que l'on choisisse de poursuivre l'exploration de son œuvre (après nos recherches autour d'*Anarchie en Bavière* pour la création d'*Avez-vous eu le temps de vous organiser* depuis la dernière fois qu'on vous a vus ?), c'est la courroie de transmission constante qu'il établit (et qu'il dénonce) entre les rapports de force politiques d'une époque, d'une société, et les rapports de force qui se jouent dans la sphère «intime».

S'il est parfois admis, depuis quelques décennies à peine (depuis l'époque où Fassbinder écrivait justement cette pièce), que «l'intime est (bien souvent) politique», la quête du comment cela se joue, comment cela s'installe insidieusement (malgré nous parfois), et du comment nous pouvons donc l'éclairer et nous en émanciper, est une autre question. Et celle-ci semble d'une brûlante, sinon constante, actualité. Notamment en matière de libertés des femmes. Comment les rapports de force se contaminent les uns les autres, est

LE PROJET

l'objet d'une danse parfois macabre, souvent désastreuse et encore trop naturalisée.

Liberté à Brême traduit très bien ce mouvement en le poussant jusqu'à son extrémité. Extrémité sans doute encore nécessaire aujourd'hui pour prendre le temps de regarder et d'entendre l'état de nos rapports d'humains à humains, d'hommes à femmes. Extrémité robotique, *Liberté à Brême* est un magnifique plateau de jeu.

Il s'agira de faire ressortir les deux vrais acteurs de cette pièce :

-l'oppression spécifique que subissent les femmes dans une logique implacable d'ordre économique, éducatif, religieux, physique, politique et social.

-la folie, le trouble du comportement, la cruauté destructrice, produite par cette oppression, et qui va, à son tour «menacer», déstabiliser un tout petit peu ce même ordre établi, et donc l'interroger.

En effet, dans cette pièce, à un moment donné, le mouvement d'émancipation devient monstrueux. La machine déraile avec emballement. Notre héroïne, acculée à une situation impossible (accepter une existence qui nierait ses désirs les plus profonds et ses libertés fondamentales) de laquelle il est également impossible de sortir (décider seule de sa vie, travailler et gagner son autonomie, vivre non-mariée...), est placée face à deux injonctions paradoxales, deux contraintes qui s'opposent, l'obligation de chacune contenant l'interdiction de l'autre, ce qui rend la situation à priori insoluble, et qui provoque le déraillement et le passage au meurtre. Rien d'autre finalement

que cette double contrainte¹ enfin mise à jour en 1956 pour expliquer l'une des causes de la schizophrénie, mais dont on n'a pas fini de mesurer les nombreuses niches et dégâts.

IL Y A D'EX-PRIMÉ DANS CETTE PIÈCE COMME UN REFUS, UN MÉCANISME DE DÉFENSE OU UNE FORCLUSION de l'hypothèse que les rapports entre hommes et femmes, les valeurs bourgeoises et leurs imprégnations dans les échanges humains, pourraient être différents. Or c'est exactement cela qui fait sa modernité.

Aujourd'hui encore c'est le refoulement généralisé de ce désir et de ce besoin d'égalité, de liberté, qui plonge parfois les personnes dans la folie, ou - dans le meilleur des cas - dans la résignation et la tristesse de vivre... dans une ritournelle de sauveur-victime-bourreau qui se joue en boucle, et dont le schéma est l'axe même de la pièce qui nous occupe. Trente ans presque jour pour jour après la mort de Fassbinder, l'efficacité toujours aussi actuelle des ressorts de cette pièce, est le symptôme de ce que, malgré quelques avancées de-ci de-là, nous n'avons toujours pas trouvé d'alternative historique pérenne et efficace contre ces oppressions spécifiques. Des conquêtes ciblées (et aux contours bien circonscrits) certes, mais pas de libération des condescendances patriarcales qui font notre quotidien et

le terreau de violences de tout genres (physiques, psychologiques, sexuelles, symboliques), y compris, quelques fois, envers des hommes contraints de se mouler sans trop d'écarts à cette norme patriarcale obstructrice d'autres possibles, souvent plus épanouissants.

Fassbinder expliquait en 1973 : «*Liberté à Brême* n'est bien sûr pas simplement une pièce sur l'émancipation, elle s'oppose à la pratique ordinaire de l'émancipation. D'un autre côté, je pense que le meurtre, tel qu'il est pratiqué aussi bien par Geesche que par Whitty², est en réalité une tentative de défense des opprimés. Seulement ce n'est pas la bonne manière et il faut de la pédagogie, il faut montrer aux gens comment ils peuvent se défendre sans pour autant échouer dans le désert.»

En effet, dans chaque scène, Geesche va dans un premier temps, se battre pour essayer de se libérer de tout ce qui l'empêche d'exister en propre. Jusqu'à constat d'échec, systématique.

Et l'auteur lui-même qui disait : « Je ne jette pas de bombes, je fais des films » a, malgré tout fini par se suicider³. Fassbinder a en effet -en grande partie de par une enfance abandonnée et livrée à elle-même - toujours vécu dans une logique «schizophrène» et destructrice de lui-même et de son entourage, qui n'est pas sans rappeler symboliquement celle de son héroïne Geesche. Il choisit d'ailleurs de lui offrir un suicide à la fin de la pièce, prenant ainsi des libertés avec le drame réel⁴ pour mieux asseoir l'obsession récurrente de son œuvre : échapper aux «pères», synonymes de bourgeoisie, de capitalisme et de démocratie faussée, niant ses

femmes, mais aussi ses homosexuels, étrangers... Tout détruire pour pouvoir éventuellement reconstruire ?

En effet, quand il écrit cette pièce en 1971, nous sommes dans une Allemagne des lendemains de 68 qui, à la différence de la France, se souvient encore d'Hitler puisqu'elle vit avec les hommes qui ont fondé cette époque, parfois encore au pouvoir, et souvent, pour beaucoup, prescripteurs et conservateurs des bonnes valeurs, garants des bonnes moeurs. L'extrême gauche et sa jeunesse y ont une marge de manœuvre assez étroite, que Fassbinder ne choisira pas de suivre. Il regardait le mythe de 68 de l'extérieur, en «sympathisant anarchiste» ou dans une sorte de nihilisme désespéré. «L'Allemagne a laissé passer la chance qui lui était offerte de faire peau neuve après 1945» disait-il. Nous étions donc dans un entre-deux semblable à aujourd'hui en France et dans le monde entier : dans ce clair-obscur d'où surgissent les monstres quand le vieux monde se meurt, et que le nouveau monde tarde à apparaître (Antonio Gramsci)⁵. Les monstres de nos démocraties actuelles.

Se joue donc dans *Liberté à Brême*, en synergie avec la question fondamentale du devenir libéré des femmes, la nécessaire (et salvatrice) résistance à mettre en œuvre face à la plupart des rapports humains sculptés dans la glaise de la bourgeoisie.

La bourgeoisie non pas tant pour ce qu'elle possède, que pour ses raideurs et masques sociaux emprisonnants et trop occupée à défendre l'avoir, pour vivre pleinement la richesse de la différence ou du partage dans un vrai dialogue.

Geesche à La Mère :

« MÈRE, ASSIEDS-TOI PRÈS DE MOI, JE POSE MA TÊTE DANS TON GIRON ET SUIS TON PETIT ENFANT COMME AUTREFOIS. VIENS, MÈRE, JE T'EN PRIE, VOIS, MÈRE, TU VEUX POURTANT QUE TA FILLETTE SOIT HEUREUSE. »

EXTRAIT DE LIBERTÉ À BRÈME

Il y a quelque chose de presque jouissif dans ce dispositif dramaturgique libérateur, et qui n'a pas vieilli.

Cette pièce avance en luttant de manière universelle contre la fixité morbide de certaines valeurs. Et ce qu'il y a de provocateur, c'est qu'il devient cathartique de pouvoir mettre fin, avec Geesche, au delà des membres de son entourage familial et intime (mais à travers eux tout de même) à des figures (même si seulement momentanées) de l'oppression ; à défaut d'avoir un quelconque pouvoir de mettre fin à l'oppression elle-même (une solitude isolée comme celle de Geesche et de milliers d'autres femmes ne pouvant atteindre ce projet). Fassbinder prend soin de dessiner cela dans un tableau ironique de normalité et de quotidien qui surprend, et interpelle ; dans une ambiguïté qui a beaucoup dérangé, Geesche prenant de plus en plus d'« assurance » à mesure qu'elle avance dans ses meurtres. Une façon de mettre le zoom sur tout ces petits actes de tous les jours qui tuent à petit feu et que l'on ne voit plus, auxquels le média artistique (et pour nous ici, le théâtre) peut rendre leurs dimensions et distance critiques.

Entre les lignes, Liberté à Brème questionne la faible marge de manœuvre de l'être humain, vissé à un système qu'il rejette, de peur de devenir un « loser », un marginal ou un délinquant. Ainsi, on peut légitimement se demander qui meurt vraiment dans la pièce ? Quelles valeurs devraient mourir afin que l'humain puisse survivre ? Au nom de quoi (ou pour préserver quels privilèges) tout homme et toute femme serait uni-

quement jugé-e comme criminel-le lorsqu'il ou elle exerce son droit de résistance à l'oppression, aussi monstrueux fut son acte ? Est-il seulement entendu dans ce geste désespéré ? Comment juger uniquement comme meurtre ce qui relève parfois de la survie ? Et qu'est-ce qu'on entend ? Qu'est-ce qu'on retient ?

En effet, de cette fin forcée que fut la décapitation de Geesche pour avoir commis ces meurtres-là (et tout ce qu'ils transportent), ce qu'il me frappe d'observer c'est que près de deux cent ans plus tard, ce qu'il est d'usage presque « obligatoire » de faire lors d'une première découverte de la ville de Brème, et s'il vous est donné de croiser ou de visiter aujourd'hui le lieu historique où eut lieu la décapitation de Geesche, (emplacement situé sur la place de la cathédrale Bremer Domshof à l'endroit où avait été dressé l'échafaud, et signalé par une pierre noire incrustée dans le sol de pavés, avec l'inscription d'une croix dessus) c'est de cracher dessus... qui que vous soyez.

Deux cents ans après, donc, encore très peu de gens pour s'arrêter et réfléchir sur les raisons potentielles de l'acte, sur la folie de son auteure, ou sur ce que ce symbole « touristique » raconte sur aujourd'hui, ce qu'il charrie. La Mémoire ne conserve donc que le dol fait à une famille et à l'ordre bourgeois. L'Histoire ment peut-être, encore une fois, et on en vient à se demander où aurait-on échoué en deux cents ans, puisque le seul moyen que le mouvement féministe n'ait jamais employé de toute son histoire (malgré la disproportion des résistances qui lui ont

été faites) est justement et précisément la violence.

Quel cadeau alors que de se confronter à ce matériau pour en mirer en face le vertigineux abysse. Pour saisir inlassablement de quoi sont constitués les bénéfices et contraintes du patriarcat auquel nous avons à faire face et devant lequel il nous manque beaucoup de créativité puisque « plus-tout-à-fait-comme-avant, mais-pas-encore-tout-à-fait-ça... »

ALORS :

OUI !
CE TRAVAIL
A LE DÉSIR
D'ÊTRE UN
BRÛLOT
FÉMINISTE

pour les personnes encore glacées par la peur, le mépris ou la caducité que leur suscite ce mot, c'en est même un de joyeuse colère créatrice ;

OUI ! ce sera un geste d'art pour les institutions et autres interlocuteurs officiels qui ne savent pas repenser les gestes primaires, qui ne savent que re-créer de l'officiel, du chiffre et de la distance quand vous leur parlez de vies humaines, et de vitales libertés !

OUI ! c'est en partie une réponse à la représentante d'un commissariat qui vous demande « mais vous... vous êtes bien comédienne, c'est ça ?... non parce que je n'ai pas bien compris qui vous étiez ici dans cette réunion municipale ? » Ou au sous-préfet de la République d'un département important qui vous dit : « Oui... Madame... vous avez raison, mais nous n'allons quand même pas créer

un service public spécifique pour une catégorie de la population (en parlant des femmes, même si en situation de violences). Nous n'avons pas les moyens... et même si nous les avions, nous n'en ferions pas plus, sinon les tribunaux seraient littéralement engorgés... »

Mais ce n'est en aucun cas une réponse. Bien plutôt un point de départ, une énigme, une matière à interroger pour justement essayer de comprendre (de prendre avec) toute cette dose de résistance... mais aussi AVEC... jusqu'au meurtre, à la compréhension de ce geste là. On peut avoir du respect pour le choix d'un suicidé, oui. Celui d'un meurtre... non. Pas possible. Mais à défaut... un peu de compréhension, d'appréhension du summum de ce que l'on pourrait qualifier de légitime défense... dans une société encore pétrée de patriarcat.

ALORS allons-y, la scène est là pour nous y inviter, introduisons notre œil à travers la serrure de la famille Gottfried, et cessons de nous réfugier derrière elle quand tout ce qui se joue là-bas, se joue ailleurs, partout, tout le temps, trop souvent et que des meurtres symboliques de femmes, des maricides, des filicides, il y en a tous les jours dans bien des maisons, dans notre langage, dans notre pouvoir, et même dans nos actes les plus respectables de tentatives de liberté.

Thissa d'Avila Bensalah

NOTES

1 Notion élaborée sous l'impulsion de Gregory Bateson, psychologue, anthropologue et épistémologue américain (1904-1980).

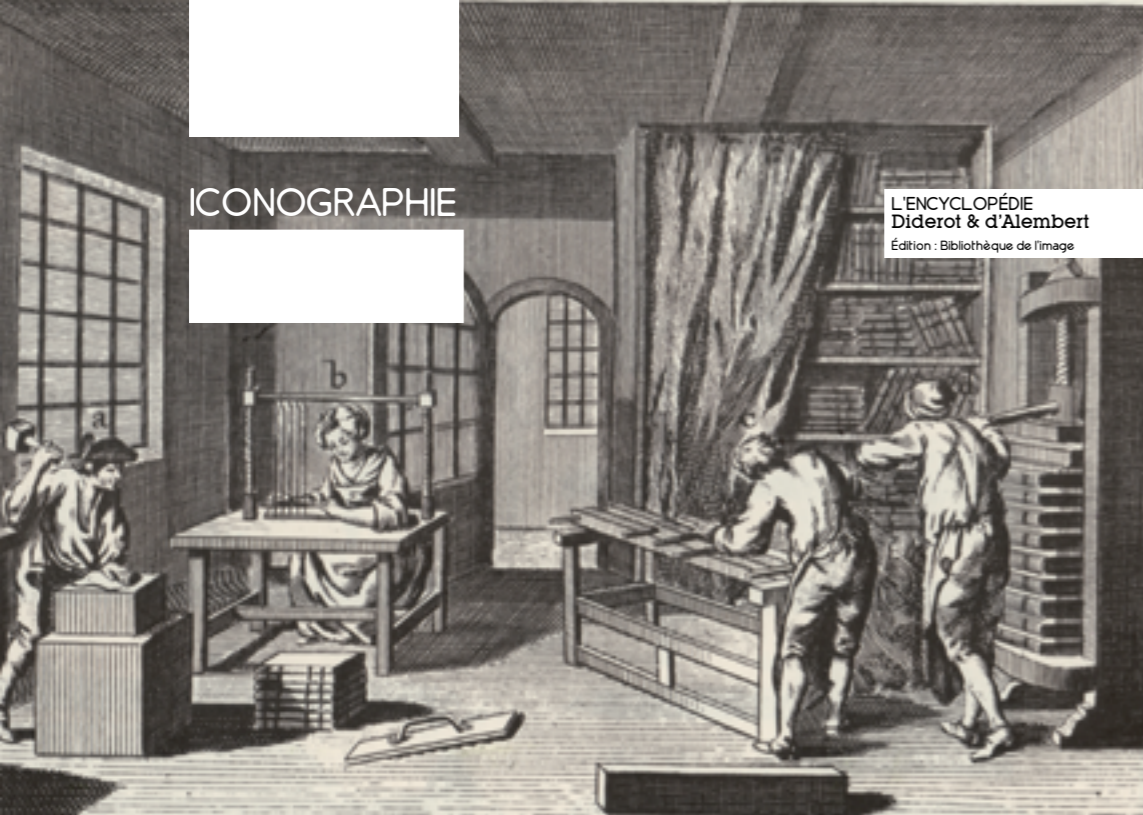
2 Rôle-titre d'un autre film de Fassbinder également réalisé en 1971, où le personnage masculin, Whity, subit les humiliations de l'esclavage des Etats-Unis de la fin du XIX^{ème}, dans un contexte intime et familial où il est écartelé car lui-même fils (illégitime) d'un riche propriétaire blanc et d'une femme noire.

3 L'hypothèse d'un suicide réel n'ayant jamais été ni écartée, ni confirmée, Fassbinder a, quoi qu'il en soit, vécu dans une logique d'auto-destruction suicidaire permanente par des mélanges constants de cocaïne, alcools, et tranquillisants.

4 Geesche fut décapitée en place publique en 1831 pour les 15 empoisonnements qu'elle avait commis entre 1813 et 1827.

5 In Eclats d'une poétique incomplète p. 12 : il définit la crise dans cette citation ici traduite : "Le vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître, et dans ce clair-obscur surgissent les monstres".

ICONOGRAPHIE



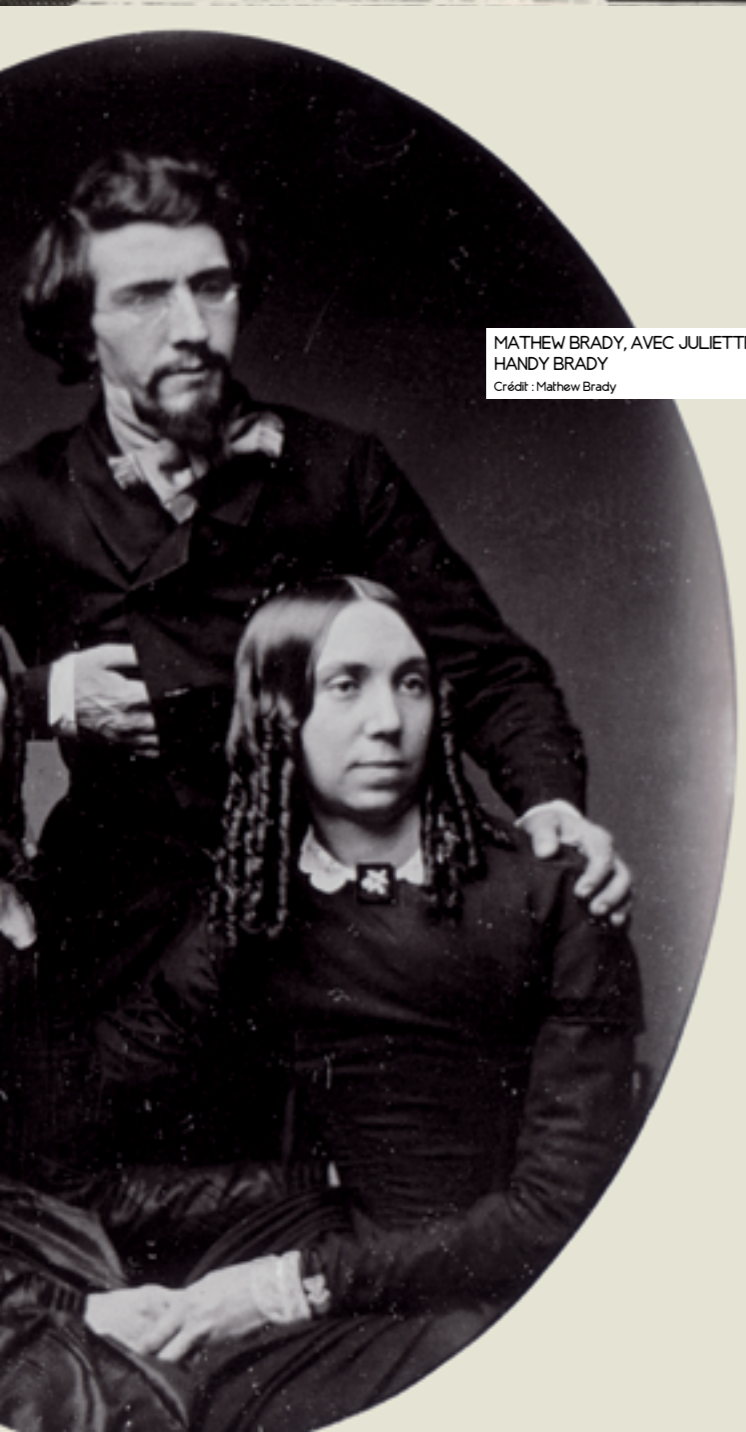
L'ENCYCLOPÉDIE
Diderot & d'Alembert
Édition : Bibliothèque de l'Image



DEYROLLE
Leçons de choses
Édition : Michel Lafon



INFANTICIDE
Crédit : Caffelina liquida



MATHEW BRADY, AVEC JULIETTE
HANDY BRADY
Crédit : Mathew Brady



ALLONS!
DANSONS LA TÉNÉBREUSE
Crédit : Max Ernst



VIERGE
Raguse, Sicile
Crédit : Julie Serre



MACHINE À COUDRE
AVEC 13 OBJETS
Natures mortes
Crédit : Irving Penn



D'ÉVANESCENTS VOLANTS
Citizen K International
Crédit : Frédéric Meneghello



Geesche à son père Timm :

« JE
NE TIENS PAS
^
TÊTE.
J'AI UNE
OPINION,
\
PÈRE. »

EXTRAIT DE LIBERTÉ À BRÈME

LE PROJET

NOTE DE MISE EN SCÈNE

J'AIMERAI QUE MON TRAVAIL SACHE RECRÉER DU MOUVEMENT.

En remettre là où il n'y en a plus. Sur le plateau autant que dans la vie.

JEU DES ACTEURS ET CHANGEMENT DE GENRE

a/Intervention de l'identité sexuelle des interprètes ou «travestissement» :

Ce qui m'intéresse dans ce projet c'est de mettre à plat le rapport homme-femme pour l'interroger en dehors des schémas simplistes ou stéréotypés sur lesquels on bute bien souvent malgré nous, non-suffisamment encore délestés que nous sommes, de notre culture, de nos jugements de valeurs ou de notre imaginaire.

Ce procédé (faire jouer aux hommes les rôles féminins et aux femmes les rôles masculins) est une occasion pour l'assemblée théâtrale qui la partagera (le public comme l'équipe) de dire autrement, de voir autrement les logiques à l'œuvre dans la relation hom-

me-femme. De les appréhender avec du «nouveau» pour bousculer nos certitudes.

Il s'agira alors pour nous, équipe, d'essayer d'éprouver avec nos corps (premiers territoires potentiels de pouvoir aussi bien pour les hommes que pour les femmes) si les rapports pourraient être autres, d'explorer ce qui fonde et institue la différence, avant que de l'énoncer, la partager avec un public.

Il s'agit de créer une nouvelle réceptivité de l'œuvre, un artifice qui permette d'atteindre une vérité qui ne soit pas naturaliste et qui servira également au style de jeu recherché. Frottements qui ouvrent des sens et des possibles qui ne seraient pas exprimés ou bien résolus dans le texte, (ce qui finalement est objet de toute recherche au plateau), et qui puisse éventuellement nous mettre en face de nos responsabilités d'êtres humains.

Pour autant, il s'agira aussi de tout faire pour faire en quelque sorte oublier ce «changement de sexe» des interprètes, en faveur de la dramaturgie. Ne surtout rien changer à la dramaturgie de la pièce et à l'importance fondamentale du sexe des rôles.

Laisser cette intervention visible comme cadre de réflexion supplémentaire, comme ouverture offerte à l'absurde de cette violence trop souvent admise comme faisant partie du réel, alors même qu'elle se révélera peut-être si l'on inverse les rôles in-supportable (non portable dans une existence). Si les costumes (cf. ci-dessous) seront le signe du changement, les attributs naturels et visibles de l'identité sexuelle des comédiens

(cheveux longs et poitrine pour les filles, crâne dégarni, poitrine droite pour les hommes...) ne seront, eux, pas du tout cachés.

Tout résidera donc au final, dans la capacité de jeu des comédiens-nnes à nous faire oublier ce changement alors qu'ils seront parfaitement visibles. Nous ne tricherons pas avec cet artifice, mais tenterons de retrouver l'universalité de cette «fable» au travers du décalage et de la vérité du jeu des acteurs, et donc de la décontraction de nos habitus sexuels.

b/style de jeu

La démarche de travestissement, dans sa recherche de crédibilité totale des corps et de l'élocution, marquera déjà à elle seule, un vrai style de jeu.

Néanmoins, nous veillerons à ce qu'il demeure distancié malgré une grande recherche de sincérité et d'authenticité. Cela, afin de retrouver la subversivité de l'«humour Fassbinderien», essentiel dans cette tragédie bourgeoise.

COSTUMES

Nous serons très fidèles aux costumes d'époque de la région du Land de Brême, première moitié du XIX^{ème} siècle.

Les trois personnages féminins (Geesche, sa mère, et son amie Louisa) interprétés par 3 hommes, porteront donc des robes longues, plutôt sombres (gris ou noir avec des cols en coton et/ou dentelles blanches), conformément à leur statut social et environnement religieux

de l'époque. Quant aux personnages masculins (ses deux maris, son père, son frère, son cousin, un prêtre et deux amis) interprétés par huit femmes, ils seront vêtus de : redingotes, gilets, chemises bouffantes blanches...

Les costumes seront en contraste avec la scénographie, plutôt contemporaine, afin de suivre l'immobilité des fondements et schèmes patriarcaux et bourgeois durant ces deux derniers siècles, et malgré certaines grandes évolutions. Pour frotter cette époque à la nôtre et redécouvrir ce qui a vraiment changé ou pas, afin que chacun puisse faire son propre tri.

Geesche au père Marc :

« QUATRE MOIS QUE JE PORTE L'ENFANT DANS MON SEIN ET LE PÈRE REFUSE DE LE DIRE SIEN »

EXTRAIT DE **LIBERTÉ À BRÈME**

SCÉNOGRAPHIE

LE MOBILIER SERA TRÈS CONTEMPORAIN ET TRÈS ÉPURÉ.

Peu de choses : une coiffeuse moderne et quelques fauteuils d'aujourd'hui.

Une horloge d'appartement bourgeois en décrépitude sera éventuellement projetée en grande dimension (sciemment disproportionnée) sur le mur de fond de scène, et ne sera remplacée par une autre image qu'au moment de chaque meurtre, lorsque Geesche se signe devant un crucifix. Nous verrons alors un ou plusieurs crucifix très contemporains ; mais momentanément seulement, jusqu'à ce que l'horloge revienne, faisant disparaître tout autre image, et laissant même, peu à peu un fond neutre sans aucune image. Pour illustrer l'oscillation à nu, ainsi que le vide vertigineux auquel Geesche fait face malgré tout, avec tous les meurtres qu'elle commet, nous envisageons également de dépouiller la scène peu à peu, jusqu'au plateau nu.

Pour l'esthétique des moments de projection, nous nous inspirons éventuellement du travail de l'artiste allemand Stefan Strumbel qui fait du pop-art avec ces symboles (crucifix, horloge...) en mélangeant tradition et esthétique moderne.

Le dispositif scénique serait un plateau de taille moyenne évocant, mais de manière très subtile et moderne, les plateaux du théâtre Nô ou du Kabuki¹

LE PROJET

comme clin d'œil à cette référence (cf deuxième double page de photos et croquis ci-après) : un plateau en bois avec 4 poteaux/poutres marquant les angles, et dont seul le fond de scène est plein. Les deux côtés, creux, seront donc à vue.

À gauche et à droite de cette « scène dans la scène », de ce module en bois posé sur les plateaux des lieux où nous allons jouer, seront placés 10 tabourets ou 10 chaises alignées face public, où les comédiens/nnes attendront, à vue, avec le public, dans une légère pénombre contrastant avec les « pleins-feux » du drame se construisant « intramuros », à l'intérieur de la scène en bois.

Inversement, après chaque crime, cet espace entrera dans une légère pénombre qui permettra aux projections de se faire sur le dispositif en bois ; et l'« espace public » (notre assemblée théâtrale renforcée par la présence des acteurs à vue) sera mieux éclairé afin que chaque comédien fasse ses entrées à vue.

Les entrées des 17 scènes courtes (ou tableaux) qui forment cette tragédie bourgeoise, se feront toujours d'un même côté. Même système pour les sorties. Cela, afin de retrouver le vertige et le rythme musical contenu dans l'écriture ; ce côté « Au suivant » de la pièce qui peut rappeler la chanson de Jacques Brel. Le dispositif en bois serait (en toute sobriété d'élaboration et de construction) comme la métaphore d'une petite boîte à musique des intérieurs bourgeois.

LE THÉÂTRE JAPONAIS :

Afin de rattacher cette œuvre à son universalité, et étant donné le parti pris de mise en scène qui sera le mien concernant le travestissement, la scénographie ou la musique (page suivante) il est intéressant de faire un petit détour du côté du théâtre japonais.

LE NÔ

(créé vers 1200-1300, aujourd'hui classé patrimoine culturel de l'humanité) : Théâtre de masques traditionnel, au jeu dépouillé mais très codifié (il existe 138 masques différents, et des pantomimes dansées très précises) utilisant des vers lyriques. Nô signifie à la fois « drame lyrique » et « talent ». Il formera la base d'autres formes dramatiques japonaises comme le kabuki. Ce théâtre comporte un répertoire très précis avec 6 catégories de pièces souvent classées par le sujet principal qu'elles traitent. L'une d'entre elles s'intitule **Nô de femmes folles ou de folie**. Cette catégorie, assez mal définie, regroupe les pièces n'appartenant pas aux autres groupes, c'est pourquoi elle est aussi appelée la catégorie des « nô variés ». **Les pièces dépeignent en général un personnage, souvent une femme, tombant dans la folie par jalousie ou après la mort d'un être cher.**

LE KABUKI

(créé vers 1600, aujourd'hui également classé patrimoine culturel de l'humanité) : Théâtre épique centré sur un jeu d'acteur spectaculaire et codifié, il se distingue par le maquillage élaboré des acteurs et l'abondance de dispositifs scéniques destinés à souligner les paroxysmes et les retournements de la pièce. Les trois idéogrammes du mot signifient : KA : chant, BU : danse KI : habileté technique, à l'époque kabuki, désignant ce qui était peu orthodoxe, en référence à une forme de théâtre considérée à l'époque comme d'avant-garde. **L'origine du kabuki remonte aux spectacles religieux d'une prêtresse nommée Okuni**, en 1603, et sa troupe. Ces spectacles eurent beaucoup de succès : elles dansaient sur les berges de la rivière de Kamô (à Kyôto) et **elles se travestissaient en hommes**. C'est ainsi que naquit le style de théâtre Kabuki, marqué par le travestissement, les costumes remarquables et le maquillage extravagant. Scandaleux, ils furent rapidement arrêtés pour renaître bien plus tard sous la forme de spectacles donnés par des prostituées dans le lit asséché des rivières. En 1629, on interdit aux femmes de monter sur scène et on permit aux hommes de jouer les rôles féminins. Les représentations prirent brutalement fin avec la restriction des prostituées à des quartiers réservés (kuruwa) cette année-là. Entre-temps (à partir de 1612), les troupes de femmes (onna kabuki) avaient vu émerger la concurrence d'un kabuki d'hommes (wakashu kabuki ou kabuki), pour éviter les troubles à l'ordre public. L'interdiction des troupes de femmes propulsa ce type de troupes au premier rang, les jeunes garçons pouvant jouer les rôles féminins.

LE BUTÔ

(créé dans les années 1960) : Danse créée en rupture totale avec le théâtre Nô et Kabuki suite au traumatisme de la 2ème guerre mondiale, d'Hiroshima et de Nagasaki. **Il dénonce l'impuissance sous toutes ses formes, la résistance culturelle au chaos et représente une avant-garde née d'une rébellion.** Cette forme artistique de contestation sociale traite de sujets tabous, absurdes et utilise parfois des imageries grotesques, tout en s'imprégnant de la philosophie bouddhiste de par sa lenteur, son minimalisme, son introspection et sa poésie.

SCÉNOGRAPHIE



MASQUE DE THÉÂTRE NŌ
Musée national de Tokyo
Photos : Corentin M



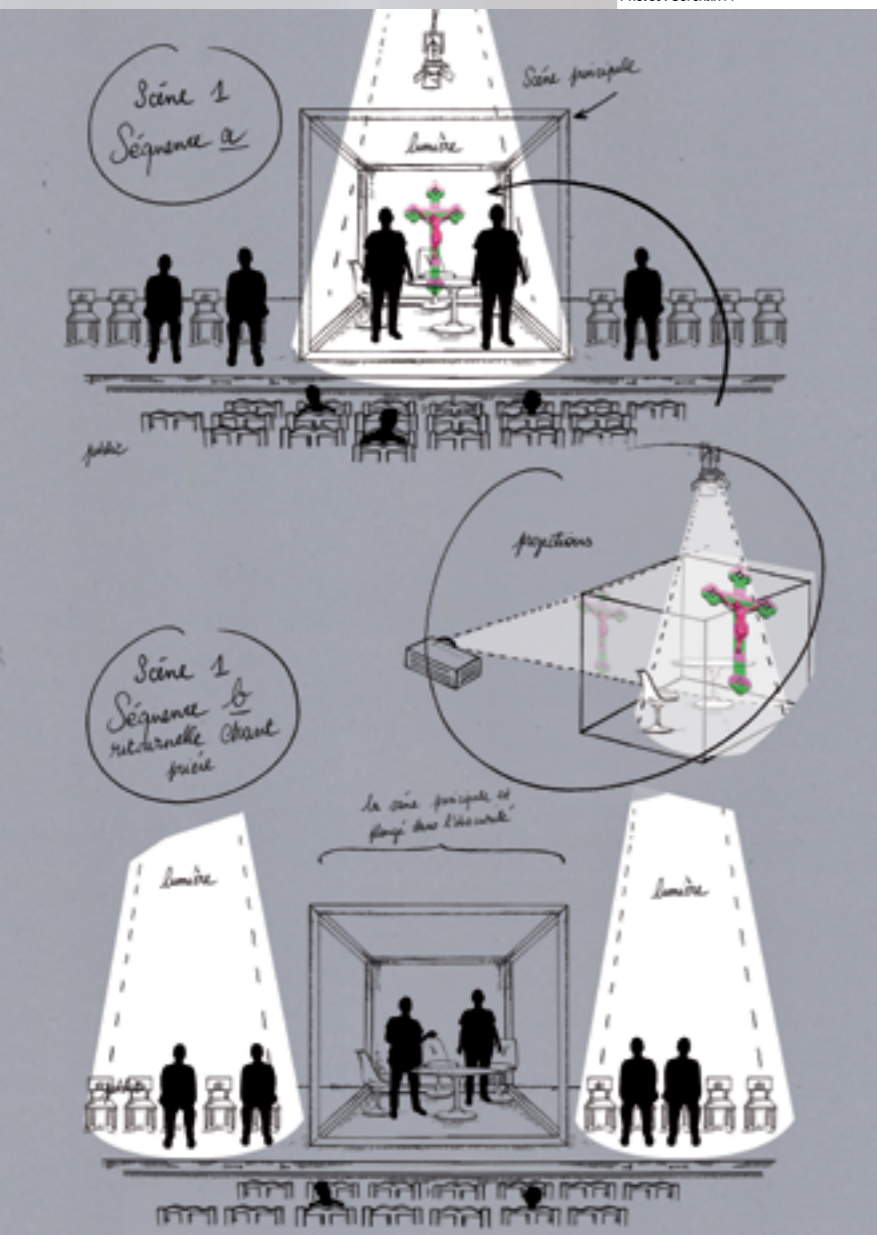
«HOME SWEET HOME»
Artiste : Stefan Strumbel



CORSETS
Crédit : Eugène Atget



COSTUME POPULAIRE ALLEMAND
The costume history
Crédit : Taschen



THÉÂTRE KABUKI
musée national de Tokyo
Crédit : Muhamed Kafedzic

CROQUIS PRÉPARATOIRE
Les Galeries Lafayette
Crédit : Jean-Paul Goude



TULIP CHAIR
Design : Eero Saarinen

Geesche à Johann :

« MON ÉPOUX, BIEN AIMÉ, JOHANN GERHARD MILTENBERG, EST DÉCÉDÉ LE PREMIER D'UNE FIÈVRE BILIEUSE, PEU DE TEMPS APRÈS, NOTRE MÈRE, JOHANN, INFLAMMATION INTERNE (...) »

EXTRAIT DE LIBERTÉ À BRÈME

MUSIQUE UNIVERS SONORE ET MOUVEMENT

Au-delà du rythme enlevé du passage entre les scènes dû à la superposition assez rapide des scènes de meurtres, le texte tout entier porte en lui un rythme qui avance, et qui crée une tension dramatique, une attente de résolution en suspension.

Cette ambiance sera accompagnée d'une musique classique du 19^{ème} siècle dont le thème musical introduit cette ambiance de suspens et de mort qui rôde ; ainsi que de la musique électro-acoustique qui prolongera imperceptiblement cette ambiance dans un glissement/frottement cohérent entre musique et son.

a/Le lac des cygnes de Tchaïkovsky, thème musical

AVANT LES MEURTRES

Une adaptation du *Lac des cygnes* sera le thème musical (composition originale) qui annoncera les meurtres, et reviendra régulièrement durant les scènes, avant, pendant et/ou après les basculements de conscience de Geesche, les moments dramaturgiques où elle décide de ses empoisonnements, avant de les entreprendre.

D'abord parce que cette musique porte en elle un *suspens* qui sert la pièce ; mais aussi parce que le livret de l'opéra ballet *Le lac des cygnes* est **inspiré d'une légende allemande** intitulée *Le Voile dérobé* tiré de l'ouvrage « contes populaires des

LE PROJET

Allemands » de Johann Karl August Musäu, dont la relecture contemporaine se rapproche parfaitement de la problématique de Geesche* (cf. encadré rose)

Plusieurs artistes (le réalisateur Darren Aronofsky -*Black Swan*-, ou plus récemment, en France, en 2011, Jean-Christophe Maillot, actuel directeur des ballet de Monte-Carlo) donnent une version du *Lac des Cygnes* s'appuyant de plus en plus sur l'opposition jour/nuit, cygne blanc/cygne noir du conte original, pour en faire une métaphore de la schizophrénie d'une seule et même femme. Le double identitaire domine ces nouvelles chorégraphies/interprétations où la dualité conflictuelle entre les deux héroïnes (Odette et Odile) est intériorisée par une même personne. L'illusion de toute perfection que représente le cygne blanc s'oppose à l'incarnation plus réelle -et sexuelle- d'une femme imparfaite, le cygne noir. Ce dernier est autant victime que représentant du mal. Cette métamorphose renoue avec nos peurs enfantines où la nuit risque de l'emporter sur le jour. Dans cette relecture, le territoire d'un jeu de miroirs identitaires rappelle le désir d'amour sincère de Geesche qui bute sur les hommes, us et coutumes de son époque, la folie qui s'empare d'elle, obligée de se cliquer pour survivre.

b/Buto et musique contemporaine

APRÈS LES MEURTRES

Fassbinder a écrit une chanson qui revient à chaque fois qu'un personnage rend l'âme et que Geesche se signe devant son crucifix.

Sorte de ritournelle religieuse qui place l'espoir de Geesche dans l'après, l'au-delà de ce monde, cette chanson fait penser à une sorte de rituel sacrificiel dont le but serait d'expurger le mal pour lui donner un sens.

Elle revient huit fois, et tout au long de la pièce, et sera composée spécifiquement pour la création, comme une variation de la musique de Tchaïkovsky qui se baserait cependant sur de la **musique électro-acoustique et s'éloignerait peu à peu du thème musical initial pour ne plus rien signifier ou presque**.

En effet, je souhaiterais qu'après chaque meurtre, l'interprète masculin qui endossera le rôle de Geesche, se mouvant dans une sorte de *déchirement* chorégraphique inspirée du Butô, une mise en corps de l'impuissance et du chaos de cette situation, de cet état.

Or, l'électro-acoustique, cette musique savante occidentale qui se rapproche du pur son est parfois utilisée dans une très bonne alliance avec le Butô, car elle partage avec cette danse un souci de déplacement de la perception du discours vers la matière, la sensation, l'absence de sens.

Enfin, les paroles de la chanson ne seraient donc pas prises en charge directement par l'interprète de Geesche qui sera en mouvement, mais seront néanmoins articulées par lui pendant cette *danse*, et véritablement interprétées -a capella- par une des comédienne-chanteuse « en coulisse », c'est à dire sur l'un des deux côtés à vue.

DU CONTE FANTASTIQUE À SA RELECTURE CONTEMPORAINE :

À la recherche d'une fiancée, un prince, dénommé Siegfried, s'aventure dans la forêt. C'est alors qu'il s'approche d'un lac ensorcelé par le magicien Rothbart qui retient prisonnière une sublime princesse, Odette, et ses suivantes. Transformées en cygnes, ce n'est qu'à la nuit qu'elles reprennent leur apparence humaine. Ce terrible sort ne peut être anéanti que si la princesse est aimée d'un homme qui lui voue un amour exclusif.

Tombé éperdument amoureux de cet être magique, Siegfried promet qu'il est capable de briser ce sortilège. De retour au château, le prince ne cesse de penser à son amoureuse. C'est alors qu'un seigneur et sa fille, prénommée Odile, apparaissent. La ressemblance entre Odile et Odette est telle que Siegfried s'y méprend. Il s'agit pourtant d'un sortilège imaginé par Rothbart. Siegfried annonce à la cour son choix qu'il croit incarné par cet étrange « cygne noir ». Le magicien a réussi son coup : les « cygnes blancs » le resteront à jamais. Alors que la princesse désespérée, se résigne à son triste sort, le prince revient vers elle, lui expliquant la situation. Ils se réitérent leur promesse d'amour absolu. Cet amour étant invincible, le magicien se venge en déclenchant une terrible tempête. Les jeunes femmes, ayant repris leur apparence de cygne, s'enfuient. Le prince, complètement désespéré est submergé par les eaux.

NOTE
D'INTENTION

ICONOGRAPHIE



ALICE GABBANA
Automne-hiver 2011
Photos : Steven Klein



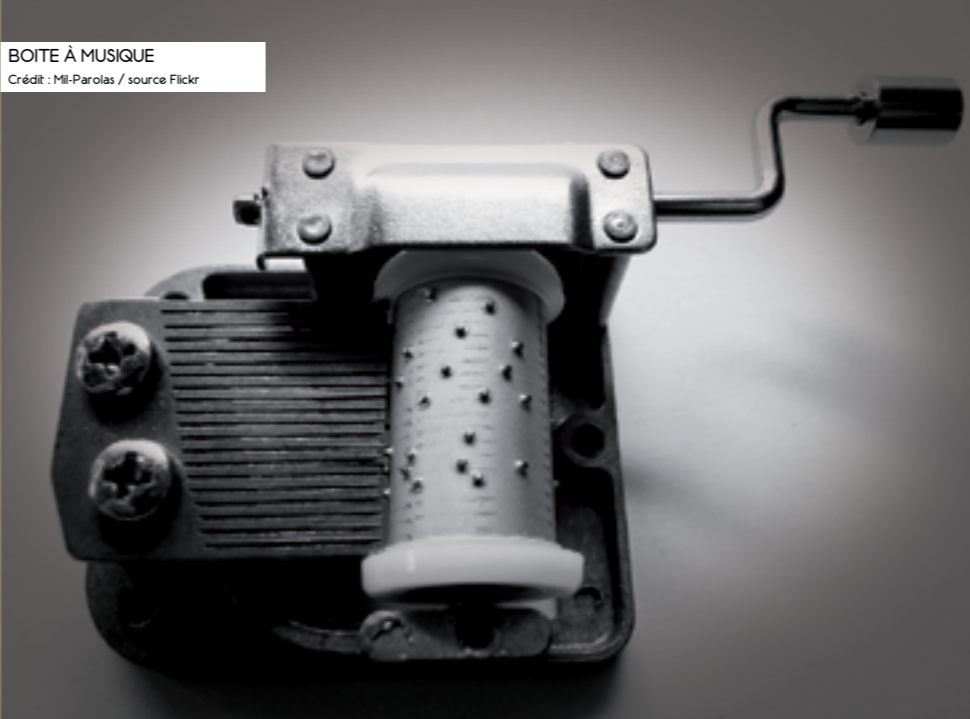
MADAME BLAUBART
Photos : Studio Manassé



L'EMPOISONNEUSE
Acte Sud
Illustration : Barbara Yelin



MANNEQUIN SOUS CLOCHE
Photos : Irving Penn



BOITE À MUSIQUE
Crédit : Mi-Parolas / source Flickr



Crédit : Vogue



POISON
Crédit : Thorius

Louisa :

« QUAND ON A AUTANT DE CHAGRIN ET DE MALHEURS QUE TOI ET QU'ON SE MAINTIENT AUSSI BIEN, IL FAUT... »

Geesche :

« OUI? »

Louisa :

« IL FAUT AVOIR LE DIABLE POUR ALLIÉ NON? »

EXTRAIT DE LIBERTÉ À BRÈME

ÉCHOS
1813- 2013

Au sein de notre compagnie, nous œuvrons beaucoup et depuis toujours, sur le terrain, auprès de la jeunesse, dans un rapport différent aux publics.

Or cet ouvrage, ces deux champs d'activités, nous rendent parfois nous aussi quelque peu «schizophrènes», tant cette démarche souffre d'incompréhensions ou de préjugés de part et d'autre. En effet, le regard cherche souvent à ranger dans une catégorie des démarches qui semblent opposées et que pourtant, tant de choses relient.

Ce n'est qu'au bout de 7 ans de parcours que le fil rouge d'abord inconscient de notre positionnement (ou plutôt spontané, intuitif et viscéral) est désormais devenu chose consciente et distanciée que nous choisissons de tracer et de rendre visible.

Ces deux dernières saisons (2011-2012 et 2012-2013), nous avons mené avec des lycées de la petite ceinture parisienne, situés dans le département de Seine-St-Denis, des ateliers d'écriture littéraires sur les relations garçons-filles.

NOUS AVONS ÉTÉ FRAPPÉS DE VOIR LA VIOLENCE QUI EN RESSORTAIT,

l'état des lieux que leur textes ont dressé, alors même que, bien souvent, la consigne formelle de déclencheur d'écriture n'amenait pas forcément à cela.

Parmi les textes de nos élèves de 15, 16 ou 17 ans :

Dessuicides, çatoujours. Quelques uns. Très rares.

Des meurtres de femmes. Beaucoup trop.

Des meurtres par des femmes. Aucun.

Leurs mots en parlent tout seuls.

Ce que nous en ferons dans *Liberté à Brême*, je ne sais pas encore.

Un croisement est-il possible? Souhaitable même?

Nous explorerons avec beaucoup de vigilance si ces matriciaux peuvent résonner ensemble, s'apporter l'un et l'autre dans un geste artistique. Si quelques travaux? un seul texte,? un seul élève? pourrait/ent éventuellement servir de prologue ou d'épilogue au spectacle?

Si cela n'est pas trop didactique ou redondant? Si le travail de notre vidéaste pourrait servir cette recherche?

En attendant, nous ne voulions pas perdre l'occasion de partager et laisser résonner certains de leurs mots... **En voici seulement 9 textes.** (page suivante). Tout un programme.

EN FRANCE, EN 2008, 184 personnes sont décédées-victimes de leur partenaire ou ex-partenaire, dont 157 femmes (dont une dans un couple lesbien) et 27 hommes (dont 11 étaient eux-mêmes violents). De plus, l'essentiel, en matière d'interprétation des chiffres relatifs aux violences conjugales réside dans leur faible taux de révélation. L'enquête dite de victimisation « cadre de vie et sécurité » réalisée par l'Observatoire national de la délinquance (OND) a mis en évidence un très faible taux de révélation, de l'ordre de 9 %, ce qui signifie que 91 % des affaires restent impunies¹.

Selon Raymonde Boisvert (chercheuse en criminologie comparée à l'Université de Montréal) « dans les homicides commis au sein d'une relation de couple, les hommes tuent parce qu'ils refusent que leur femme leur échappent, alors que les femmes tuent pour échapper à leur conjoint². »

Enfin, « En ce qui concerne les homicides commis par des femmes dans les pays occidentaux, les statistiques varient à quelques pourcents près, que l'on peut ramener à environ 1 meurtrière pour 9 meurtriers, sans augmentation notable ces dernières années. Nous voilà donc rassurés-es, le meurtre n'est pas lié à l'émancipation. Pouvons-nous alors pour autant affirmer que le motif de ces meurtres est l'auto-défense et le désespoir? Il existe très peu d'études concernant le meurtre féminin, car le phénomène n'est pas considéré comme une menace pour la société, quelques analyses cependant proviennent du Canada et de France. En ce qui concerne les meurtres liés aux violences conjugales, dans environ 30 % des homicides, la femme finit souvent par tuer pour se protéger des agressions répétées du conjoint qui agit lui par pure conviction d'avoir le droit de dominer son épouse. Enfin avec 10 %, les femmes n'occupent qu'une place marginale sur la scène du crime, 30 % d'entre elles agissent par auto-défense et pratiquement aucune ne récidivent contrairement à leurs comparses masculins (les serial killers exceptés)³. »

SOURCES

1_ <http://www.senat.fr/rap/r09-553/r09-5533.html>

2_ «Éléments d'explication sociale de l'uxoricide» 1996, *Criminologie* volume 29, numéro 2 - Les Presses de l'Université de Montréal, pages 73 à 87. (uxoricide = meurtre de la conjointe)

3_ <http://www.lesquotidiennes.com> - 9 août 2009 «elle noie sa fille, elle tue son amant, au secours»

LEURS MOTS EN 9 TEXTES

- Dans un ascenseur, une jeune fille collée à son téléphone.
Elle va rejoindre sa copine.
Un vieux monsieur la regarde d'un air pervers.
Elle a peur, le monsieur la suit, ce qui peut être le début d'une agression.

- Une fille et un garçon se disputent dans un parc.
Il la frappe.
Elle ne se défend pas pour éviter le pire.

- À la sortie d'une boîte de nuit, deux garçons un peu saouls se mettent à délirer et reconnaissent une fille de leur quartier et lui proposent de la raccompagner chez elle.
Si elle avait su qu'ils allaient la violer elle serait rentrée avec nous à pied.

ARABIATOU KEITA
2^{de} professionnelle
au Lycée Lucie Aubrac
de Pantin

- Si cette femme osait dire ce qu'elle ressent à l'homme qui partage sa vie, alors il ne la partagerait plus.
- Si elle osait crier ce qu'elle ressent, alors plus jamais elle ne verserait une larme à cause de lui.
- Si cette femme osait tout simplement, elle serait enfin libre et heureuse. Plus jamais elle ne serait persécutée ni humiliée, oubliée ou rabaissée.
- Si cette femme osait, alors elle vivrait pleinement sa vie de femme libre et accomplie.
- Elle verrait sa fille heureuse pour elle, elle sourirait, rigolerait, s'amuserait... Enfin elle n'aurait plus peur de dire, de faire, d'agir. Se serait comme une renaissance.
- Si cette femme osait, enfin elle vivrait.

ASHLEY
2^{de} professionnelle
au Lycée Marcel Cachin de St Ouen

C'était en été, mes amis et moi étions au Mc Do, on mangeait une glace...

À côté il y avait un couple, mon regard se posa sur eux.
La femme avait chaud, son front brillait, ses joues étaient roses.

Elle commença à retirer son gilet et l'homme s'énerma : il ne voulait pas qu'elle l'enlève. Elle lui dit qu'elle avait trop chaud, qu'elle voulait l'enlever. Il lui a mis une claque en disant que c'est lui qui décidait.

On regardait la télé quand on entendit des bruits, une femme qui hurlait et qui pleurait. Inquiet, le copain de ma mère y alla. Il avait toqué à la porte, sonné, crié, mais personne n'ouvrait et la femme hurlait et pleurait toujours autant.
Un autre voisin est arrivé, ils ont défoncé la porte et découvrent la femme en sang, à moitié achevée par son mari...
Elle voulait le quitter, il ne l'a pas supporté. Pour lui faire comprendre, il n'a rien trouvé d'autre que de la frapper à mort.

ASHLEY
2^{de} professionnelle
au Lycée Marcel Cachin de St Ouen

Dans la cour du collège. Il la regarde, la dévisage, s'en approche, puis la touche.

Sur le quai de tramway. Ils sont trois, elle est seule. Elle leur dit bonjour. Ils la taquinent, lui disent de s'approcher, elle ne veut pas. Ils l'emmènent, rigolent, la touchent. Pour eux ce n'est qu'un délire, ils ne veulent rien lui faire mais elle a très peur et se met à pleurer. Tandis qu'ils continuent à rigoler, ils commencent à la déshabiller. Elle se met à crier puis court.

Dans la file d'attente du réfectoire. Ça pousse, ça hurle. Un jeune homme en profite pour toucher les fesses des jeunes filles.

FIONA
2^{de} professionnelle
au Lycée Lucie Aubrac
de Pantin

LE PROJET

Choses détestables :

- Une femme qui se présente chez un concessionnaire et qui est mise sur le côté à l'arrivée d'un homme.
- Cette femme qui est là juste pour demander de l'aide et l'ouvrier qui fait une différence entre l'homme et la femme.
- Cette femme qui est simplement habillée au contraire de cet homme qui entre habillé en costard, avec un grand sourire qui peut signifier le pouvoir.
- Cet ouvrier qui une fois fini, vient rejoindre cette femme comme-si de rien n'était.

Choses désolantes :

- Une femme qui est impuissante face à l'arrivée d'un homme.
- Cette femme qui est ignorée quand l'homme apparaît.
- Ce sentiment de tristesse pour cette femme et la colère pour cet ouvrier qui la rabaïsse.
- Cette femme qui a quand même attendu la fin de la conversation de ces hommes.

FADILA
2^{de} générale
au Lycée Jean Jaurès
de Montreuil

Vous m'infligez du pouvoir car vous me projetez une image inférieure à la vôtre. Vous savez quand me rabaïsser, même m'humilier. Vous m'opprimez, vous m'empêchez souvent de sortir avec mes proches. Vous faites vos sorties et vos conneries, et quand c'est à mon tour vous en profitez pour m'insulter : des mots, des injures, vous dites. Cela fait quatre ans que ça dure. Vos cris sont insupportables, votre jalousie en devient malade. Le temps que nous passons à nous disputer serait beaucoup mieux si nous profitions de nous. J'espère que votre comportement changera.

FADILA
2^{de} générale
au Lycée Jean Jaurès
de Montreuil

Qu'arriverait-il si...

Tous les hommes tapaient leur femme.

- Elles mentiraient sur la vérité.
- Elles abuseraient du maquillage pour masquer les bleus et les blessures sur leur corps.
- Certaines auraient peur de sortir.
- D'autres auraient même peur d'aller faire les courses.
- Elles essaieraient de dormir autre part.
- Elles feraient tout pour éviter leurs maris dans la maison.
- Elles appelleraient la police mais ne parleraient pas.
- Elles n'auraient rien le droit de faire.
- Elles ne pourraient pas aller où elles veulent sans l'autorisation de leurs conjoints.
- Elles auraient peur d'avoir des visites (famille, amis et collègues).
- Elles essaieraient de se donner la mort pour en finir avec ce cauchemar.

MELVYN
2^{de} professionnelle
au Lycée Marcel Cachin
de St Ouen

Une femme enceinte de 5 mois vivait avec ses quatre enfants et son mari. Un soir son mari rentra à la maison bourré, et dit à sa femme méchamment :

« Fais-moi à manger tout de suite ! ».

Sa femme ne voulait pas faire ce qu'il avait demandé parce qu'elle était trop fatiguée et parce qu'il rentrait quand il voulait, comme s'il n'avait pas de famille à la maison. Et puis son mari s'énerma, prit un couteau, poignarda sa femme et elle mourût. Et à la fin il n'est pas parti en prison. Et depuis cet accident jusqu'au jour d'aujourd'hui, il vit avec ses enfants, malgré tout ça.

JENNIFER
2^{de} professionnelle
au Lycée Marcel Cachin
de St Ouen

Toi, elle, moi
Voudraient être libre
Pour-quoi moi, pour-quoi nous, pour-quoi elle
La liberté On t'attend
Sortir, voir des gens
Pour-quoi ne me laisserait-on point sortir
Pourquoi il ne me laisse pas aller voir, ce qui se passe dehors
Dois-je crier, me battre pour pouvoir sortir
Dois-je crier, dois-je me battre
Je compris elle a compris
Nous avons compris
Que !
Tu, nous, pouvons et toi aussi changer cette vie
Dois-je crier ou dois-je me battre, dites seulement un mot
On ne retient jamais quelqu'un contre son gré
Moi, j'aimerais souvent sortir et faire ce que je veux. Ma vie, ma vie à moi, des fois, souvent, là chez moi, en restant là sans rien faire, je la trouve fade, empoisonnante.

LONDA
2^{de} professionnelle
au Lycée Marcel Cachin
de St Ouen

Geesche :

« ET TU N'AS JAMAIS ENCORE ÉPROUVÉ L'ENVIE D'EN SAVOIR PLUS QUE TU N'EN SAIS ? »

Louisa :

« JAMAIS »

Geesche :

« ET TU N'AS JAMAIS IMAGINÉ COMME CE SERAIT BIEN DE TE LIBÉRER DE CE QUE TU AS APPRIS ? »

EXTRAIT DE LIBERTÉ À BRÊME

ÉQUIPE ET PARTENAIRES DE CRÉATION

ÉQUIPE



THISSA D'AVILA BENSALAH

Metteuse en scène

Après une enfance entière à l'étranger (Haïti, Sénégal, Liban...), elle s'installe à Paris à l'âge de 18 ans, entreprend des études supérieures, puis obtient deux maîtrises, en droit international (Paris II), et en sciences de l'information et de la communication à l'Institut Français de Presse (IFP), où elle se spécialise en sémiologie de l'image.

Parallèlement, elle étudie au Conservatoire d'Art Dramatique du XIV^{ème} arrondissement, et abandonne bientôt ses études en DEA, pour intégrer l'École Supérieure d'Art Dramatique de la Ville de Paris (ESAD) où elle travaille avec Sophie Louatchesky, Jérôme Robart, Yves Pignot, Jean-Claude Cotillard, Frédéric Constant ou Hermine Karagheuz...

Elle participe ensuite à plusieurs stages de formation continue avec Augusto Boal, Jean-Louis Hourdin, Mathias Langhoff, Christiane Jatahy, Delphine Eliet (ex-comédienne de la Cie Stanislas Nordey et fondatrice de l'École du jeu) ou Anna Rodriguez (ancienne danseuse de la Cie Maguy Marin). Enfin, elle rencontre le travail d'Enzo Cormann ou encore d'Armand Gatti lors de sa résidence artistique à la Maison de l'Arbre de 2008 à 2011.

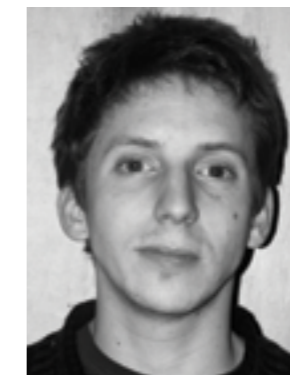
Àu théâtre elle a joué notamment dans : *Follement gai* d'André de Bæcque, mise en scène par Valérie Castel Jordy, *Kids* de Fabrice Melquiot, mise en scène par Mélodie Berenfeld ; et a mené un travail de Théâtre de l'Opprimé avec les compagnies En Jeu et De(s)amorce(s).

Elle passe rapidement à la mise en scène avec tout d'abord deux créations originales : *Silences complices ?* et *Je dis nous*, avant de mettre en scène *Le dit de l'impé- trance* d'Enzo Cormann en 2010 puis une adaptation d'*Anarchie en Bavière* de Fassbinder intitulée *Avez-vous eu le temps de vous organiser depuis la dernière fois qu'on vous a vu ?*, sélectionnée au festival Impatience au théâtre de l'Odéon en 2011.

Àu cinéma elle travaille avec : Naruna Kaplan de Macedo dans *Senses* (2002) et *La casa* (2004), Leyla Bouzid dans *Chambres à part* (2008), ou encore Michel Ocelot dans *Azur et Asmar* (2006) et *les Trésors cachés* de Michel Ocelot (2009). Elle développe actuellement son premier long métrage documentaire : *No Women's Land*, qui devrait sortir en même temps que sa prochaine création : *Liberté à Brême*.

DISTRIBUTION EN COURS HYPOTHESES :

Monique Brun, Mireille Mossé, Julie Moulrier, Isabelle Woussen, Samuel Martin, Adrien Cauchetier, Adélaïde Bon ...



SAMUEL MARTIN

Comédien

Formé à l'Académie Supérieure de Théâtre du Limousin, dirigée successivement à l'époque par Paul Chiributa et Anton Kouznetsov (actuellement par Pierre Pradinas), Samuel Martin y travaille avec Laurent Hatat, Pierre Pradinas, Alain Gautré, Jean-Claude Fall, Blandine Savetier et Georges Bigot.

Dès l'école, il est embauché dans deux créations d'Anton Kouznetsov (*Monsieur de Maupassant* et *Memorandum pour Anna Politkovskaïa - Une femme non-éducable* de Stefano Massini) et en 2009 par Jacques Lassalle dans *L'héritier du village* et *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux au festival international de théâtre de Varsovie.

En 2010 il entre comme élève comédien à la Comédie-Française. Il y joue dans *L'Avare* de Molière mis en scène par Catherine Hiegel, *Les Oiseaux* d'Aristophane mis en scène par Alfredo Arias, *Un Tramway nommé désir* de Tennessee Williams mis en scène par Lee Breuer, *L'Opéra de Quat'Sous* de Brecht, mis en scène par Laurent Pelly et *Peanuts* de Fausto Paravidino mis en scène par Marie-Sophie Ferdane.

Plus récemment, il joue dans *La vie dans les plis*, création d'après l'œuvre d'Henri Michaux mise en scène par Thierry Roisin et Blandine Savetier, au Théâtre Nanterre-Amandiers ; dans *S'envoler - Conte Boréal*, d'après le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède mis en scène par Gilberte Tsai ; dans *Petit*, spectacle pour la petite enfance mis en scène par Laure-Hélène Favennec.

Tout en poursuivant sa formation par des stages auprès de Matthias Langhoff, Jean-Louis Hourdin, Georges Bigot, Jean-Claude Fall, Pierre Pradinas, Oleg Kudryachov, Natalia Zvereva, Laurent Hatat ou Alain Gautré, il est aussi un des membres du collectif Des Clous Dans la Tête, qui crée actuellement *En Raison d'un mouvement social*, Richard Ditroy n'a pas pu venir.



ADRIEN CAUCHETIER

Comédien

Sorti de l'école du STNS en 2005 (ateliers dirigés par Claude Duparfait, Stéphane Braunschweig, Odile Duboc, Annie Mercier, Jean-Louis Hourdin ou Laurent Gutmann) il joue ensuite sous la direction de Laurent Gutmann (*Chants d'adieu* de Horiza Hirata et *Les Estivants* de Maxime Gorki), Claude Yersin (*L'Objecteur* de Michel Vinaver), Emilie Rousset (*Welkom John* d'Emilie Rousset) et plus récemment Dominique Pitoiset (*Mort d'un commis voyageur* de Arthur Miller et *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand).

Il participe par ailleurs à différentes créations des compagnies *Infraktus* avec *Feu la Mère de madame* de Feydeau, *Babel95* et *l'Escorial* (*Angels in America* de T. Kushner, *La cantatrice Chauve* de Ionesco, *Les chevaliers Pillards* devant *Munich* de K. Valentin) et la Cie *De(s)amorce(s)* dans *Avez-vous eu le temps de vous organiser depuis la dernière fois qu'on vous a vu ?* de Thissa d'Avila Bensalah.

Il met en scène trois spectacles avec sa propre compagnie Le Théâtre du Sémaphore : *Les veilleurs* - création collective en 2007, *Faut pas payer* de Dario Fo en 2008, et *Comment je suis devenu Yuri Gagarine* de Toma. E en 2009.

Geesche :

« CE N'EST PAS UNE PLAISANTERIE, LOUISA. JE T'AI EMPOISONNÉE POUR DE BON. »

Louisa :

« TU M'AS...? NON, NON, TU... TU N'EN ES PAS CAPABLE (...) »

Geesche :

« J'AI VOULU T'ÉVITER DE CONTINUER À MENER LA VIE QUE TU MÈNES. »

EXTRAIT DE LIBERTÉ À BRÈME



ADÉLAÏDE BON

Comédienne

Après une hypokhâgne et une licence de Lettres Modernes, Adélaïde Bon entre à l'**ESAD (Ecole Supérieure d'Art Dramatique de la ville de Paris)** dirigée par Yves Pignot puis par Jean-Claude Cotillard. Elle y travaille notamment avec Sophie Loucachevsky, Hermine Karagheuz, Christophe Patty, Pierre Cassignard ou Anne Marie Lazarini. Elle participe par la suite à différents stages : ceux d'**Anne Zenour** du Teatro della Plogga (à Sienne), de **Pascal Luneau**, de **Patrick Pineau**, ou de **Delphine Eliet** à l'Ecole du Jeu.

Au théâtre, elle joue des textes de Copi, Schwab, Feydeau, Racine sous la direction de **Françoise Garrigues** de la **Cie InfraKtus**, de **Sébastien Miro** (dans *Tristan Fantillage*, qu'elle tournera un peu partout en France) de **Laurent Bazin** de la **Cie Mesden** et plus récemment de **Thissa D'Avila Bensalah** (dans *Avez-vous eu le temps de vous organiser depuis la dernière fois qu'on vous a vu ?*).

À la télévision, elle tourne dans une quinzaine de téléfilms, avec Jean Daniel Verhaeghe, Denys Granier-Deferre, Bruno Garcia, Arnaud Salignac, Stéphane Kurc ou Luc Goldenberg...



EVA PEYSSON

Assistante à la mise en scène

Eva est allemande. Après deux années de formation d'art dramatique à Stuttgart, elle intègre le **Conservatoire National d'Art Dramatique à Hanovre** où il suit une formation professionnelle pendant deux ans, alternant stages et pratique professionnelle auprès de metteurs en scène avec lesquels il travaillera ensuite, tels que **Christophe Rauck**, avec qui il jouera dans *Le Révizor*, ou **Matthias Langhoff** avec lequel il jouera dans *Maüser*, d'Heiner Müller, ou la création de Hamlet de Shakespeare à l'Odéon intitulée : *En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang*. Il travaille aussi, notamment, avec **Maelle Poesy**, **Kevin Keiss**, le **TgNm Théâtre** ou **Sarah Lecarpentier**.

En 2006 elle assiste **Vincent Poirier** de la **compagnie Dodeka** à la mise en scène du *Frigo* de Copi, et en 2007 interprète le rôle d'Elena aux côtés de **Robin Renucci** et **Serge Lipszyc** dans *Oncle Vania* de Tchekhov. Elle travaille aux côtés de la **Cie De(s)amorce(s)** depuis 2010.

Par ailleurs elle anime des ateliers de théâtre pour enfants en milieu scolaire et fait régulièrement des doublages de films et des traductions de scénarios vers l'allemand.



GILLES GEENEN

Compositeur

Après deux ans de formation au Conservatoire Royal de Liège (Belgique), il rejoint l'**Académie Théâtrale de l'Union à Limoges** où il suit une formation professionnelle pendant deux ans, alternant stages et pratique professionnelle auprès de metteurs en scène avec lesquels il travaillera ensuite, tels que **Christophe Rauck**, avec qui il jouera dans *Le Révizor*, ou **Matthias Langhoff** avec lequel il jouera dans *Maüser*, d'Heiner Müller, ou la création de Hamlet de Shakespeare à l'Odéon intitulée : *En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang*. Il travaille aussi, notamment, avec **Maelle Poesy**, **Kevin Keiss**, le **TgNm Théâtre** ou **Sarah Lecarpentier**.

Également violoniste de formation, il s'ouvre depuis quelques années à d'autres instruments, moins traditionnels et compose pour le théâtre, fréquemment dans des créations où il est aussi comédien (composition de la musique d'un spectacle de Nô, de Maüser et Hamlet de Matthias Langhoff, du spectacle *Le cabaret des Routes* de la Cie Jackart-Mugiscuë, de *Avez-vous eu le temps de vous organiser depuis la dernière fois qu'on vous a vu ?* de la **Cie De(s)amorce(s)**, ainsi que des *Deux nobles*

cousins de Shakespeare mis en scène par Sara Llorca au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique).

Il est également actif dans plusieurs groupes de musique (**Les Amants de Simone**, **Le Manège**) et enregistre en tant qu'invité pour d'autres groupes (**La Canaille**, **Sweek**)...



JULIE SIMONNEY
Vidéaste

Après un DEA de cinéma à la Sorbonne, Julie poursuit sa formation au Brooklyn College de New York. Elle s'est lancée depuis dans l'écriture de scénarios pour le cinéma et la télévision, dans la réalisation de courts-métrages et s'agit comme vidéaste pour le spectacle vivant.

Elle collabore notamment avec **David Ayala**, pour qui elle crée des images en direct, sur des textes de Debord (pour le spectacle *Scanner*), Céline (*Ma peau sur la table*), ou Churchill (*Copies*)...

Elle a également travaillé avec **Thissa d'Avila Bensalah** pour son adaptation d'*Anarchie en Bavière* de Fassbinder : *Avez-vous eu le temps de vous organiser depuis la dernière fois qu'on vous a vu ?*

Enfin, elle collabore avec **Laurence Février** comme assistante à la mise en scène et effectue un travail de vidéo sur certains de ses spectacles.

PARTENAIRES DE CRÉATION

La création est prévue pour 2015.

RÉSIDENCES DE CRÉATIONS

DÉCEMBRE 2012

- Résidence de maquette au Théâtre Romain Rolland de Villejuif.

NOVEMBRE 2013 & JUIN 2014

- Résidence aux Anciennes Cuisines (« Fabrique artistique » de l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard)

HYPOTHÈSES D'AUTRES RÉSIDENCES EN COURS :

- Théâtre St Gervais de Genève.
- 104, Le Cube (à Herisson).

SOUTIENS DE CRÉATION :

Le spectacle est d'ores et déjà soutenu par :

- Le Théâtre du Préau, Centre Dramatique Régional de Vire (Basse Normandie)

- Le Théâtre Louis Juvet de Rethel - Scène conventionnée des Ardennes

- L'Atelier à spectacles, Scène conventionnée de Deux Agglomération (via le dispositif Premières Lignes)



et a reçu le soutien de la DRAC : Aide à la résidence de création aux Anciennes cuisines / Cie Vertical Detour - Fabrique artistique de l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard (à Neuilly-sur-Marne).



D'autres co-productions, pré-achats et partenariats sont en cours d'élaboration.

La Compagnie bénéficie par ailleurs d'un conventionnement régional au titre de la permanence artistique et culturelle.





LA
COMPAGNIE

**- INTERROGER
LES FORMES
DU THÉÂTRE,**

ses possibilités, ses dispositifs, autant que les lieux où il peut advenir, ou les assemblées théâtrales qu'il peut contribuer à créer.

**- FAIRE UN
THÉÂTRE
QUI NE SOIT
INFÉODÉ
À AUCUN
DISCOURS
PARTICULIER,**

ni à aucune identité collective majeure (ce qui annihilerait nos identités multiples, mais aussi la part de doute, d'insolite, de découvertes et de vertige que nécessite tout acte artistique). Préférer, pour cela, les notions de cultures mineures, de rhizomes, de solidarités, de réseaux.

**- FAIRE UN
THÉÂTRE QUI
RÉFLÉCHISSE
SUR LE
MONDE,**

notre monde, avec des fondements, des convictions, une pensée.

**- CONCILIER
THÉÂTRE,
VIVANT ET
ENGAGE-
MENT,**

dans tous leurs croisements, configurations et conflits possibles. Être vigilants, pour cela, à conserver la vitalité du processus de création, sa pertinence, son ancrage, sa capacité émancipatrice.

**- FAIRE DE
NOTRE THÉÂ-
TRE, UN
OUVRAGE
QUI FAIT SENS
AUJOURD'HUI,**

en se donnant les moyens de penser à partir du présent, de ce que nous avons en commun et de ce qui nous sépare maintenant. S'autoriser ainsi à repenser le monde avec nos sensations, nos corps, notre h(H)istoire.

**- DONNER
À VOIR LES
VÉRITABLES
SOLITUDES
QUI NOUS
GUETTENT
TOUS/TES,**

et que nous nous efforçons de ne jamais voir : celles des exclus, des vieillards, des clochards, des invisibles, des insurgés, des étrangers, de bien des femmes encore... En somme : de nous. En être le reflet, en débusquer la beauté et le drame, la force et l'injustice, le souffle de vie. S'autoriser à le faire parfois avec humour, jubilation.

**- NE PAS
OUBLIER DE
PENSER AUSSI
LE THÉÂTRE
À PARTIR DE
SA VACUITÉ.**

Créer en ayant conscience de notre caractère mortel, et en y puisant de la liberté, de la joie, et non du drame : « La mort dont je te parle n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. Veille de mourir avant que d'apparaître. Il s'agit (...) de la solitude mortelle, de cette région désespérée et éclatante où opère l'artiste. » (Jean Genet in *Le funambule*)

C'est un chemin que nous savons long, mais que nous mènerons avec la vitalité joyeuse de « faire sens », de faire « ensemble », en partageant nos joies, nos peurs, nos convictions, nos maladresses, nos aspirations, nos désaccords, et nos rencontres.

Thissa d'Avila
Bensalah

LES
CRÉATIONS

ICONOGRAPHIE



AVEZ-VOUS EU LE TEMPS
DE VOUS ORGANISER DEPUIS
LA DERNIÈRE FOIS QU'ON
VOUS A VUS ?
La Maison de l'Arbre
2010-2011
Crédit : Alexis Berg



LE DIT DE L'IMPÉTRANCE
La Maison de l'Arbre
2009-2010
Crédit : Sabine Dages



ATELIERS
La Maison de l'Arbre
Crédit : Alexis Berg



KIDS
La Maison de l'Arbre
2008-2009
Crédit : Philippe Noiset

Créée en 2005, la Cie De(s)amorce(s) a effectué, de 2008 à 2011, une première résidence de quatre ans à la Maison de l'Arbre de Montreuil (lieu international de création dirigé par Armand Gatti). Grâce à cette implantation, elle a pu développer sa recherche artistique, trouver un axe spécifique d'exploration tant sur le fond que sur la forme, mais également créer un lien plus approfondi avec des citoyens-nnes, publics de Montreuil et d'autres horizons.

Aujourd'hui, et depuis le début de la saison 2012-2013, nous entamons une nouvelle résidence (de longue durée) dans la « Fabrique Artistique » de l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard (à Neuilly-sur-Marne).

Concernant le premier volet de notre activité, la création artistique, notre travail s'inscrit dans le cadre d'une recherche pluridisciplinaire. Notre activité principale est la création théâtrale, mais notre recherche dans le domaine du spectacle vivant n'exclut pas de passer par la musique, la danse contemporaine ou des œuvres audiovisuelles (vidéo, documentaires...). Jusqu'à présent, nous avons choisi de privilégier des créations originales et des écritures contemporaines. Notre projet artistique veut raconter comment vivre ensemble aujourd'hui sans oublier ni la beauté, ni les malheurs du monde. Comment batailler pour ouvrir de nouveaux espaces d'expressions ? Comment garder l'énergie de l'insolence artistique quand tout converge à nous lisser, à gommer les spécificités.

Pour cela, notre recherche s'appuie énormément sur l'improvisation, l'écriture au plateau, ou

d'éventuels frottements entre matériaux réels, « documentaires » et dramaturgie de textes dramatiques.

Nous inscrivons également dans une démarche cherchant à allier art et émancipation, nous animons constamment, et par choix, des ateliers artistiques et d'éducation populaire, dans le souci d'avoir toujours un ancrage dans le réel en tant qu'artistes, d'être en dialogue constant avec notre société. En plus d'un dispositif de « portes ouvertes » à nos répétitions que nous essayons parfois de mettre en place avec nos partenaires d'ateliers, dans l'intention d'accompagner différemment leur regard de spectateur, de les écouter, et de s'enrichir à notre tour à leurs côtés, nous souhaitons permettre à ce spectateur de devenir également « spect-acteur » (Augusto Boal) de sa propre vie.

Pour cela nous utilisons notamment **les nombreuses techniques, souvent méconnues ou galvaudées, du Théâtre de l'Opprimé,** et animons également **des ateliers d'écriture et de lecture à voix haute.** Ce travail est en constante évolution, comme notre recherche en tant qu'artistes, et pour cette raison nous ne nous limitons pas uniquement à ces techniques, mais ces dernières viennent souvent nourrir le matériau de nos créations.

LES CRÉATIONS

AVEZ-VOUS EU LE TEMPS DE VOUS ORGANISER DEPUIS LA DERNIÈRE FOIS QU'ON VOUS A VU ? 2010-2012 ET TOURNÉE 2013-2014

Création collective mise en scène par Thissa d'Avila Bensalah autour d'*Anarchie en Bavière* de Fassbinder

Avez-vous eu le temps de vous organiser depuis la dernière fois qu'on vous a vus ? met en scène six personnages, trois femmes et trois hommes, tous/tes comédiens/nnes engagés/ées politiquement, réunis pour essayer de monter *Anarchie en Bavière* de Fassbinder, « pièce de science-fiction naïve », qui devient prétexte à questionner les notions d'art et d'utopie.

Si les comédiens essaient d'adopter un fonctionnement collectif au sein du groupe, toutes sortes de dysfonctionnements (désaccords politiques, prises de pouvoir, monopoles du savoir...) réduisent ces tentatives et entravent leur capacité à obtenir une interprétation commune du texte. Comment résister à la tentation de reproduire des rapports de domination que l'on combat par ailleurs ?

Création du 22 au 24 octobre 2010 :
> Festival Péril Jeune. Confluences - Lieu d'engagement artistique

Du 21 au 30 janvier 2011 :
> Maison de l'Arbre (Montreuil)

Reprises :

10 et 11 juin 2011 :
> Festival Impatience. Théâtre de l'Odéon et 104

25 nov. 2011 :
> Festival des Libertés. Théâtre National de Bruxelles

16 juil. 2013 :
> Festival Contre-Courant. Festival d'Avignon CCAS

« La pièce est tellement invraisemblable que, tel un caméléon, elle s'adapte à l'actualité. »

« L'engagement est là, frontalement, dans le théâtre et son acuité. »

« La vigilance, un théâtre de la vigilance, est aux postes de commande. Et son corollaire : le doute. Avec l'utopie en bandoulière. »

Jean-Pierre Thibaudat Rue 89 (janvier 2011)

« Il ne s'agit ni de catéchisme marxiste, ni de pessimisme réactionnaire, mais d'un théâtre critique où le doute n'exclut pas le sens du combat. »

« Un spectacle qui ne parle que de l'impatience de la jeunesse face à un monde (théâtral) vieux et bourgeois. »

Etienne Sorin « Coup de coeur » Evreux (juin 2011)

LE DIT DE L'IMPÉTRANCE, 2009-2010

d'Enzo Cormann

En 2006, une rencontre avec l'auteur contemporain Enzo Cormann débouche sur l'écriture d'un texte pour la Compagnie De(s)amorce(s), *Le Dit de l'Impétrance*. Ce projet a bénéficié d'une résidence de création au Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine/Cartoucherie de Vincennes, et a été joué sur notre lieu de résidence (La Maison de l'Arbre) ainsi qu'au Lavoir Moderne Parisien (dans le cadre du Festival Au Féminin organisé depuis 10 ans par la Compagnie Graines de Soleil, dans le quartier de la Goutte d'Or).

Le Dit de l'Impétrance met en scène une comédienne en situation de casting qui s'interroge intérieurement sur les méandres de son métier et une autre jeune fille, son « alter ego », qui, elle, se questionne sur le sens de sa vie. Ces deux sujets étant amenés à se confronter.

« Le commerce de l'art, sous couvert d'offrir des représentations révisées du monde, participe à plein des processus d'aliénation qu'il prétend par ailleurs dénoncer : division sociale du travail, réification, marchandisation des échanges, carriérisme, chantage à l'emploi et asservissement des corps sont, parmi bien d'autres prédatons, au menu de l'aventure artistique (...) »
Enzo Cormann

« Comme dans Quartett de Heiner Müller, d'après Les Liaisons dangereuses, désir, amour et haine forment un filet dont il est impossible de s'échapper. »

per. L'écriture de Cormann ressemble à celle de Quartett, tout en remplaçant le cynisme par une musique plus douce.»

« Thissa d'Avila Bensalah (...) dans la belle scénographie signée Julia Kravstova, fait surgir le discours sous-jacent, celui de la femme objet en lutte avec la machine, une approche non pas du vertige mais de la peur du vertige. »

Thomas Hahn
Cassandre (Mars 2010)

KIDS 2008-2009

de Fabrice Melquiot

En mars 2009, nous avons choisi de commencer notre résidence à la Maison de l'Arbre en « hébergeant » une reprise de Kids.

Ce spectacle, créé en 2004-05, a connu un grand succès et une tournée pendant trois ans (Théâtre Sylvia-Monfort, Avignon, ...).

Cette reprise a été déclinée comme hommage exceptionnel au premier geste affirmé d'une jeune metteuse en scène si vite disparue : Mélodie Berenfeld. Comme continuation de ce geste, de cette recherche artistique, qui est la nôtre. Comme revendication d'une écriture d'aujourd'hui :

celle de Fabrice Melquiot. Mais aussi comme acte de résistance à la mort, à la guerre, à leurs conséquences. Sarajevo, premier jour de paix, huit orphelins avancent vers l'espoir de recommencer à vivre.

Après une série de dix représentations à la Maison de l'Arbre de Montreuil, la pièce a été reprise en mai 2010 au Théâtre du Préau - Centre Dramatique Ré-

gional de Vire (Région Basse-Normandie-14).

« Kids : une mise en scène d'un bel instinct, et des acteurs talentueux : (...) L'émotion que nous tendent ces Kids tient d'ailleurs beaucoup au talent des jeunes comédiens à mettre quasi en surimpression cette profonde brisure de leur être et cette fraîcheur qui, presque malgré eux, les emplit. Cette ferveur encore. »

Aude Brédy
L'Humanité (Avignon 2004)

« Deux troupes composées de très jeunes gens, prennent ce texte avec une même énergie, pour des spectacles incisifs (...) La seconde propose une recherche plus musicale, émouvante et étonnamment mature, presque roublarde. Les deux spectacles attestent que le jeune théâtre est une scène aujourd'hui très vivante. »

Antoine de Baecque
Libération (Avignon 2004)

« On ne sort pas de cette pièce indemne et c'est là son plus grand mérite (...) Il résulte que ce Kids fut une des perles les plus singulières du Festival off d'Avignon. Il est une giflette de beauté comme on en reçoit de moins en moins. »

Mathieu Lecocq
« Coup de coeur » de théâtre-enfants.com (Avignon 2004)



CIE DES(S)AMORCE(S)

158, avenue de Clichy
75017 - Paris
Tél. 06 98 97 12 34

desamorces@yahoo.fr
www.desamorces.org

Licence Cat. 2
2-1025686
n° de Siret
489 152 744 00038
Code APE
9001Z



CONCEPTION
GRAPHIQUE
ET RÉALISATION

A³

Sophie Péchaud,
Julie Serre
www.collectifa3.com



IMPRESSION

ADM
44, rue Eugène Carrière
75018 - Paris