

Fassbinder
travaille sur l'intime,
il cherche à « flinguer »,
en chacun de nous,
ce qui porte les germes
du fascisme ordinaire.

- Cédric Gourmelon -

Liberté à Brême

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 19-20

Entretien avec Cédric Gourmelon

C'est la première fois que tu mets en scène une pièce de Fassbinder. Comment t'est venu ce désir ?

Je suis arrivé à Fassbinder par Jean Genet, qui est mon auteur de prédilection – j'ai mis en scène plusieurs de ses pièces. Or, il se trouve que le dernier film réalisé par Fassbinder est une adaptation du roman de Jean Genet *Querelle de Brest*. Je m'y suis donc intéressé et, au fil du temps, j'ai lu tous les écrits de Fassbinder, j'ai vu la plupart de ses films. Fassbinder a été une star du cinéma indépendant dans les années 70 et, après sa mort, dans les années 80, peu de gens se sont penchés sur son œuvre. Aujourd'hui, je pense que l'on vit dans une société où son univers résonne fortement.

Fassbinder est un grand artiste qui a inventé une esthétique qui restera intemporelle. Il s'est toujours frotté à des sujets tabous de manière explosive. Dans les années 70, où il a produit la majorité de ses œuvres théâtrales et cinématographiques [il est mort en 1982], l'Allemagne s'est déjà reconstruite économiquement. Mais il y a une énorme chape

de plomb sur ce qui peut paraître radical, extrême : tout ce qui n'est pas « au centre » fait peur. Dans ce contexte d'une société d'apparence paisible, une partie de la jeunesse étouffe. La critique du capitalisme et la dénonciation des inégalités liées au sexe, aux origines, deviennent des sujets prégnants, et la FAR [le groupe Baader-Meinhof] instaure une action armée, pour renverser l'ordre établi.

Fassbinder, lui, travaille sur l'intime, il cherche à « flinguer », en chacun de nous, ce qui porte les germes du fascisme ordinaire, tout ce que chacun reproduit de maladif de la société, dans ce qu'elle comporte d'interdiction, de hiérarchie, d'oppression sous couvert de « moralité ». Dans son théâtre et son cinéma, les gens se parlent de manière frontale, brutale. Il y a chez Fassbinder une forme d'insolence, d'irrespect, un désir profond de casser l'ordre bourgeois dans son intimité, pour que cette « casse » intime, profonde, rayonne.

Cela me ramène à des questions très actuelles, au sentiment que les socles peuvent vaciller parfois – on l'a vu récemment en France avec les femmes qui prennent la parole pour dénoncer le patriarcat ou avec les gilets jaunes qui ramènent sur le devant de la scène une sorte de conflit de classes. On sent en Europe le même sentiment de malaise, la même exaspération qui gronde, mais les contours

sont beaucoup plus flous et complexes – notamment parce que des mouvements d'extrême droite prennent de l'ampleur. Nous ne vivons pas du tout la même période, mais la correspondance est troublante. Il y a comme une charge électrique dans les rapports.

Il y a des cycles d'écoute, des moments où l'on entend plus ou moins le propos d'un auteur. Fassbinder me semble très actuel dans sa frontalité, dans la façon dont les personnages dialoguent «à vif». La sphère intime a toujours été pour lui l'expérimentation d'une possible révolution; c'est dans le rapport direct à l'autre que le monde doit être questionné, bouleversé : les mœurs, le couple, le sexe, la liberté, les rapports de domination... Il met en scène des combats intimes, et qui vont bien au-delà des personnages qui les mènent, des combats qui ont une portée politique qui les dépassent souvent.

Avant de parler de la pièce elle-même, peut-on évoquer l'histoire de Gesche Gottfried dont Fassbinder s'est inspiré pour écrire le personnage de Geesche – avec deux «e» –, qui est la figure centrale de *Liberté à Brême* ?

Fassbinder s'est effectivement inspiré d'un fait divers saisissant. Au début du XIX^e siècle, Gesche

Gottfried semblait être victime d'une étrange «malédiction» : ses proches mouraient les uns après les autres. Elle est devenue une figure locale, on la surnommait «l'ange de Brême», parce que, malgré toutes ces épreuves, elle trouvait toujours la force de les accompagner dans la mort, d'être à leur chevet, dévouée jusqu'à la fin...

En réalité, «l'ange de Brême» les empoisonnait avec du «beurre à souris», du saindoux mélangé à de la mort-aux-rats, qu'elle tartinaient sur des biscottes ou du pain... On parle de quinze morts, peut-être plus. À la découverte de ses crimes, il y a eu une telle haine contre elle qu'elle a été exécutée en place publique. Il reste, à Brême, à l'endroit de son exécution, devant la cathédrale Saint-Pierre, un carré incrusté dans le sol, sur lequel les gens avaient coutume de cracher.

C'est le point de départ de Fassbinder. Mais ce qui l'intéresse n'est évidemment pas d'écrire une «pièce d'époque». Il semble au contraire mettre le spectateur face à ce qui n'a pas changé - ou peu. Il a créé la pièce au Theater Bremen [en décembre 1971], dans la ville même dont il est question. Fassbinder «revient à la source» et écrit l'histoire d'une femme prise au piège d'un contexte invivable. C'est un retournement de point de vue : il nous oblige à voir la société au travers de la vie de Geesche.

« Quand la condition de la femme est à ce point inégalitaire, peut-on juger une femme comme un homme ? »

Fassbinder semble en effet vouloir lui « rendre justice », dans le sens où il ouvre un espace de compréhension troublant. Il met le spectateur dans une étrange position de « complicité » ; on est comme soulagés des morts successives...

Absolument. Et ce qui est remarquable, c'est la façon dont il nous amène à un sentiment de malaise qui va générer notre révolte et notre empathie. Il faut préciser que si l'on ne connaît pas la pièce, au départ, on ignore que Geesche est une meurtrière en devenir. On voit une femme qui est niée, insultée, battue, violée par son mari... Alors quand il meurt, cela ne nous apparaît pas tragique – au contraire. À partir de là, le ton est donné. La mort de son entourage est une forme sinistre de libération, mais on est prêts à l'accepter, on le vit presque comme une « justice ».

La figure de Geesche est extrêmement attachante. On ne peut que l'accompagner dans sa volonté d'émancipation. On la soutient, on a de l'empathie pour cette femme qui doit lutter pour tenter d'accéder à un semblant d'autonomie, se construire pas à pas – on pourrait presque dire meurtre à meurtre – un espace de liberté.

Je trouve que Fassbinder réalise un exploit en tant qu'auteur ; même quand les enfants meurent, même quand on commence à se douter que c'est

elle qui tue, l'empathie demeure – ce qui semble, *a priori*, inimaginable! C'est récurrent dans son œuvre, il crée une empathie qui fait qu'on accepte l'inacceptable. En nous plaçant face à la source des faits, en exerçant sur nous, par procuration, la violence subie par un personnage, il nous met dans un état troublant de compréhension, voire d'acceptation. Il crée un sentiment de «libération».

Il nous renvoie à un questionnement vertigineux : au regard de tout ce qu'elle a vécu, est-ce qu'on peut la juger ? Et quand la condition de la femme est à ce point inégalitaire, peut-on juger une femme comme un homme ? On a tendance à se dire que oui, il faut la juger, mais alors, comment ? Au moment où j'ai commencé à travailler sur la pièce, il était question de «l'affaire Jacqueline Sauvage» – cette femme qui a été battue et violée durant des dizaines d'années par son mari, qu'elle a abattu de trois coups de fusil dans le dos. François Hollande était sollicité par ses filles – elles-mêmes violées par leur père – pour lui accorder la grâce présidentielle. L'écho était frappant car Jacqueline Sauvage avait été condamnée pour ce meurtre, mais de nombreuses voix s'exprimaient, trouvant injustifié qu'elle reste en prison. Des parlementaires parlaient d'élargir la notion de «légitime défense»...

Évidemment, le cas de Geesche n'a rien à voir car les faits sont volontairement poussés à l'extrême par Fassbinder ; on peut difficilement considérer les enfants comme des oppresseurs violents ! Mais la pièce pose une question essentielle : peut-on faire abstraction de l'origine de la violence ? Et qui peut mesurer la puissance destructrice de cette violence originelle ?

Fassbinder s'est beaucoup intéressé à celles et ceux qu'on pourrait qualifier, au regard de leurs actes, «d'indéfendables». C'est très présent dans son œuvre. On s'attache à une personne qu'on trouve injustement traitée, niée, contrainte, et on se rend compte que c'est un monstre – ou qu'elle le devient. Cela pose la question : qui est la victime et qui est le bourreau ?

Est-ce qu'à force d'être victime, on acquiert une capacité manipulatrice ? Est-ce la société qui l'a rendue monstrueuse en exerçant sur elle une oppression insupportable, invivable ?

En 1971, la même année où il a créé *Liberté à Brême* au Theater Bremen, il a réalisé le film *Witty*, un western qui se passe dans le sud des États-Unis en 1878, à l'époque où étaient en vigueur les lois de ségrégation raciale [1876-1964]. C'est l'histoire d'un serviteur noir – qui est en fait un fils illégitime – dans une maison bourgeoise, habitée par de riches propriétaires terriens. Les membres

de cette famille ont tous un rapport plus ou moins dominateur et pervers avec lui. Alors qu'il est très gentil pendant tout le film, voire servile, il les tue tous à la fin, et ce moment des assassinats est particulièrement violent.

La force de Fassbinder est de nous mettre face à des êtres de chair et de sang, plutôt que face à des idées, des concepts. Il opère des retournements pour nous perdre, nous déstabiliser. Il remet sans cesse en question les «valeurs» bourgeoises fondatrices de la société et ce qu'elles charrient de perversité, d'inégalités.

La pièce a d'ailleurs pour sous-titre «tragédie bourgeoise». Est-ce dans ce sens que tu l'entends ?

Bien sûr, c'est une sorte de détournement ironique. On parle en général de «drame bourgeois». Là, on a l'impression que c'est la bourgeoisie elle-même qui est une tragédie, ou qui est porteuse de tragédie. La question de la forme est d'ailleurs toujours centrale dans le théâtre de Fassbinder, qui s'emploie à dynamiser les codes. Ainsi, *Liberté à Brême* semble commencer sur une fausse piste dramaturgique, la première scène pourrait être celle d'un drame réaliste : Geesche se fait tabasser par son mari ivre, ses copains reviennent du bordel et se remettent à boire avec le mari, qui n'arrête

pas d'humilier sa femme... C'est terrible, vraiment sordide. Mais dès la fin de cette scène, à la mort du mari, Fassbinder sort des rails, en créant une ellipse outrancièrement théâtrale. S'en suit un moment presque hitchcockien, avec les morts successives – car, encore une fois, on n'est pas censés en connaître la cause. Ainsi, tout au long de la pièce, il détourne les ressorts conventionnels, l'écriture est de plus en plus contractée – la pièce est courte, les séquences s'enchaînent –, les violences se succèdent avec une telle force qu'elles peuvent faire rire : c'est trop.

Par un principe d'exagération et d'accélération, il nous balade du drame au burlesque, à la farce macabre... Il faut donc travailler sur des théâtralités différentes, accompagner les transformations, traduire cette volonté de déconstruction qui est très forte chez Fassbinder. Il explose toutes les conventions et il contredit systématiquement ce qui semble vouloir se construire.

Rien n'est jamais «installé» dans la pièce, ni dans les codes de jeu ni entre les personnages. C'est comme s'il cherchait la lucidité totale dans les rapports, dans les relations – que tout se dise de manière frontale, sur l'instant. Au théâtre, on est d'ordinaire obligé de convenir d'un cadre, mais lui veut le casser, pour être dans une relation directe à tout. C'est ce qui me fascine.

Comment accompagner sa mécanique de déconstruction et entraîner le spectateur dans ce voyage ? Et c'est un voyage qui remue intérieurement car on ne sait plus si c'est drôle ou pas. On ne sait pas si on est dans une comédie, une farce, ou dans une tragédie glauque et insupportable. J'aime l'idée de cette interrogation : faut-il rire ou pas ? Je pense que c'est propre à chacun.

Liberté à Brême est, à mon sens, une très grande œuvre du théâtre contemporain, une pièce très riche, qu'on ne peut emprisonner dans aucun des codes du théâtre. On ne peut pas la cloisonner dans une interprétation.

Le destin de Geesche résonne avec force aujourd'hui, où l'oppression des femmes devient un vrai sujet. Mais ce serait peut-être justement un écueil de voir la pièce par ce seul prisme. Comment l'envisages-tu ?

Fassbinder a créé des personnages féminins mythiques : Maria Braun, Lola, Petra von Kant... Ce sont toujours des femmes qui ne sont pas là où on les attend, et pour les actrices, ce sont des partitions fabuleuses. Fassbinder veut exploser tous les stéréotypes, et parler de la place des femmes est pour lui une évidence – dans les années 60 / 70, il y a un paternalisme et un machisme très forts.

« Fassbinder s'est beaucoup intéressé à celles et ceux qu'on pourrait qualifier "d'indéfendables". On s'attache à une personne qu'on trouve injustement traitée, niée, contrainte, et on se rend compte que c'est un monstre. »

On pourrait effectivement faire de *Liberté à Brême* une pièce militante féministe percutante. Cet aspect est clair et je veux le faire entendre, mais je ne veux pas « surfer sur la vague » car c'est un des aspects qui ne recouvre pas tous les questionnements qu'ouvre la pièce. À travers le personnage de Geesche, Fassbinder interroge l'ensemble des héritages sur lesquels se bâtissent une société : la religion, le capitalisme, le rapport au travail, à la famille, au mariage, à la sexualité...

C'est la force de la pièce, et son autre force est qu'on ne peut pas pour autant voir en Geesche une « héroïne » à ériger en exemple : c'est une tueuse en série, une *serial killer* – avant que le mot ait été inventé. On peut comprendre qu'elle tue son premier mari, qui est odieux ; on peut comprendre qu'elle tue ses oppresseurs ; on peut toujours se dire qu'elle tue ses enfants par amour pour Gottfried, comme une héroïne folle ou une Médée moderne ; puis elle tue pour l'entreprise, l'argent – et l'autonomie qu'il représente –, jusqu'au moment où elle tue Louisa, sa voisine, juste parce qu'elle trouve que sa vie n'a aucun intérêt. Il y a du trouble, de l'injustifiable – le meurtre l'étant en soi bien sûr – mais Fassbinder pousse la chose très loin ; à la fin, Geesche devient violente de manière gratuite, car sa voisine est plutôt amicale et complice. Elle semble avoir franchi une étape supplémentaire en

se permettant de juger qui a le droit de vivre ou pas. Elle dit à Louisa : « Et tu n'as jamais imaginé comme ce serait bien de te libérer de ce que tu as appris. » Ce rêve de Geesche est peut-être le sens de la pièce entière. Mais la « méthode » de ce questionnement est plus que discutable !

On glisse progressivement dans l'absurde, voire au final le nihilisme. Geesche a supprimé autour d'elle, dans son entourage intime, tout ce qui s'apparente à la société bourgeoise, tout ce qui fait frein à sa liberté. Mais elle n'est pas dupe : au-delà de sa porte, la société n'a pas disparu. Alors quand tout est découvert, elle hausse simplement les épaules et dit : « À moi de mourir, maintenant. »

Son parcours est à la fois compréhensible et incompréhensible, très troublant. On peut difficilement être à l'aise avec ce qu'il se passe. Fassbinder rend impossible le fait d'en dégager une « morale » – idée qu'il déteste.

On ne peut rien « récupérer » car Fassbinder fait en sorte que ce soit impossible. Rien n'est simple ou simplifiable. Tous ses personnages sont irrécupérables et tous sont « nous », c'est ce qui est profondément troublant : nous sommes tous à la fois Geesche et tous les autres personnages – dans le sens où nous sommes tous les héritiers d'un état du monde. Qu'en faisons-nous ?

Peut-on parler de la place de la religion dans la pièce ?

Geesche est souvent maltraitée au nom de principes religieux. La religion est l'argument utilisé par les parents, notamment, pour maintenir la femme dans un asservissement vis-à-vis de l'homme. La foi ici n'invite pas à réfléchir, philosopher ; c'est un mode d'emploi, un instrument qui impose des codes dits « de morale » qui sont porteurs des pires injustices... Geesche elle-même prie avec ferveur après chacun des meurtres. Cela m'évoque les tragédies antiques, où existent les rituels de sacrifice. Et il n'est pas question, dans le cas de Geesche, d'une demande de pardon, c'est une étrange demande « d'élévation », comme si elle disait : « Seigneur, permettez-moi d'aller au ciel avec vous car la Terre est un enfer. » C'est une demande de refuge.

Ça renvoie à une situation dont on sait ô combien aujourd'hui qu'elle existe ; les mains pleines de sang, on prie. La pièce interroge la relation à la foi qu'on se construit. Elle dénonce une hypocrisie ; sous couvert de grands principes, on aliène l'autre – la femme surtout.

Le mot « Liberté » contenu dans le titre pose une ambition très forte. Comment l'entends-tu ?

Oui, Fassbinder semble vouloir interroger ce que ce mot veut dire, de tout temps. Le mot est

ici employé aussi avec une ironie certaine ; de 1646 à 1871, le nom officiel de Brême était « Ville libre et hanséatique de Brême ». La Hanse est la partie du nord de l'Allemagne et de la Hollande, très marchande à cette époque. Brême était une ville quasiment autonome économiquement à l'intérieur de l'Allemagne – comme Hambourg, Lübeck ou Francfort le deviendront aussi. Ce sont des villes qui ont beaucoup profité du développement industriel et commercial, des villes où se développe le capitalisme, et qui sont en même temps extrêmement religieuses, conservatrices. C'est en ce sens que le mot « Liberté » dans le titre est chargé d'ironie ; de quelle liberté s'agit-il ? Ce mot renvoie aussi au libéralisme économique qui prend alors son essor.

L'argent est un des motifs forts de la pièce, il est présenté comme le principal vecteur d'émancipation pour Geesche – avec le meurtre, ce qui est un parallèle très intéressant. Sans tuer, son autonomie financière est impossible. Il n'y a même pas de pragmatisme ; alors qu'elle mène très bien son entreprise, la gestion doit lui être retirée du fait qu'elle est une femme. On voit bien que son intelligence, loin d'être un atout, pose problème. On la lui reproche, et elle est considérée comme une « anormalité » effrayante. Une femme qui réfléchit et dit ce qu'elle pense, c'est déplacé.

« *Liberté à Brême*
est une très grande
œuvre du théâtre
contemporain,
une pièce très riche,
qu'on ne peut
cloisonner dans
une interprétation. »

Comment Geesche peut-elle trouver la liberté dans ce monde, entre principes religieux aliénants et aliénation par l'argent? Tout est cloisonné. Elle en passera par le meurtre. Pour autant, elle ne sera pas libérée, pas libre. Elle éprouve sans doute ce sentiment de liberté à la mort de son premier mari, quand elle vit avec l'homme qu'elle aime. Mais ça bascule très vite. Fassbinder a construit la pièce de sorte que les moments de répit semblent de plus en plus fugaces, jusqu'à disparaître. L'oppression ressurgit toujours, revient toujours s'installer dans le foyer, à une cadence infernale. Et on voit que cette oppression ne s'applique pas qu'à Geesche : le second mari, qui paraît au début plus doux et compréhensif, est victime des codes sociaux et des principes moraux, qui s'imposent au-delà de tout amour... On pourrait dire que Geesche cherche à se débarrasser de tous les masques pour trouver une forme de « pureté » dans les rapports – une forme d'évidence et de simplicité. Mais c'est voué à l'échec à cause des conventions bourgeoises, de la religion qui imprègne toutes les pensées et impose des principes, des mœurs. La simplicité est continuellement « empêchée ».

Comment as-tu conçu la distribution? As-tu pensé immédiatement à Valérie Dréville pour interpréter Geesche?

Quand on lit la pièce, on se demande : qui peut jouer ça ? C'est un personnage pour lequel on doit avoir de l'empathie ; elle est tout à la fois folle, capable d'un grand sang-froid, attachante, intense dans sa quête de spiritualité et d'amour. Elle traverse la violence conjugale... Il faut une actrice puissante, sensible, capable de passer du drame à une dimension plus exagérée, plus déraisonnable, capable d'effectuer des virages surprenants, des ruptures de jeu... Et quand on pense à une actrice hors norme, on pense forcément à Valérie Dréville. D'autant que je portais depuis longtemps le rêve de travailler avec elle ; et je cherchais un rôle qui puisse être à la mesure de cette grande actrice.

Le personnage de Geesche ne quitte pas « sa maison », sorte de ring au centre du plateau. Et les autres viennent à tour de rôle « prendre le café » [qui, dans la pièce, est empoisonné]. Dans *Liberté à Brême*, il y a onze personnages, dont certains font de brèves apparitions. Mais chaque séquence est dense et d'une précision remarquable dans l'écriture. Il me fallait donc des acteurs qui ont une capacité à exister immédiatement, à avoir une présence forte pour développer un rôle dans un temps court. J'ai souhaité m'entourer d'une troupe présente sur le plateau tout le long du spectacle.

J'ai donc conçu le spectacle avec huit acteurs. François Tizon est un acteur que j'ai connu à ses débuts, il joue Milltenberger, le premier mari. Christian Drillaud, qui joue le père, est un ancien élève du TNS, sorti en 1971 ; il a fait partie de l'aventure des Fédérés avec Jean-Paul Wenzel et Jean-Louis Hourdin, il a travaillé avec Jean-Pierre Vincent, Robert Gironès, Michel Raskine... et a beaucoup tourné au cinéma. Je suis le travail de Gérard Watkins depuis plus de vingt ans ; il travaille beaucoup comme auteur / metteur en scène et est devenu rare sur les plateaux, alors que c'est un acteur formidable, je suis heureux qu'il puisse interpréter Gottfried, le second mari. Guillaume Cantillon, qui interprète Zimmermann, a joué dans la plupart de mes spectacles depuis 2000. J'ai également déjà travaillé avec Gaël Baron sur *Tailleur pour dames* de Feydeau [2016], il interprète Johann, le frère de Geesche. J'ai découvert Adrien Michaux lors d'une lecture où il interprétait plusieurs personnages, et il m'a impressionné ; je lui ai proposé d'en jouer trois dans *Liberté à Brême* : le prêtre, le cousin et Rumpf. Et c'est Nathalie Kousnetzoff qui joue à la fois La Mère et Louisa. Je pense qu'ils sont tous, sans exception, de grands et précieux acteurs.

Comment le scénographe Mathieu Lorry Dupuy et toi avez-vous conçu l'espace ?

Nous nous sommes longuement interrogés. Tout se passe dans la maison de Geesche. On pourrait donc imaginer un intérieur. Mais Fassbinder complexifie cette idée en indiquant dans les didascalies que Geesche tire elle-même les cadavres hors de l'espace... C'est très significatif car cela veut dire qu'il n'y a pas de porte, pas de réalisme. Je suis toujours très attentif à chaque mot des auteurs, car je considère que tout est dans le texte. Ici, ça signifie que l'espace n'est pas clos, qu'il est poreux. Il y a une zone de jeu qui est celle conventionnelle – nous sommes dans la maison de Geesche – et une autre qui est un « autour ».

J'ai vu les photos de la création dans la mise en scène de Fassbinder ; il y a, au centre de la scène, un sol en forme de croix, surélevé. Autour, il y a du sang que les personnages doivent traverser pour arriver chez Geesche, aller se faire tuer. Des mouettes sont suspendues au-dessus pour accentuer ce qui semble figurer un océan de sang. On ne peut pas se limiter à un intérieur conventionnel, car, très vite, on sent que les murs tombent ou même n'existent pas. Tout ce qui a lieu dans la maison vient d'un « autour » qui l'envahit. Il n'y a pas d'intérieur possible, pas de refuge. Les regards extérieurs, les « principes », viennent empêcher que cette maison soit relativement harmonieuse, viennent la bouleverser en permanence. Il y a

irruption incessante de la société dans l'intimité. C'est pourquoi j'ai souhaité que les acteurs soient présents en permanence sur scène, dans cet « autour », comme en regard du ring.

Fassbinder étant cinéaste, la tentation d'utiliser des images était grande, mais nous avons voulu lutter contre cette évidence qui ne nous satisfaisait pas. Dans ses films, Fassbinder crée des tableaux vivants, souvent inspirés de peintures classiques. Cette piste esthétique m'intéressait, ce rapport à l'art pictural, ces influences, ça résonnait aussi avec les influences fortes qui imprègnent la société, cette imagerie qui est la nôtre, de manière plus ou moins consciente. De là est née l'idée d'une fresque gigantesque, surplombant tout, dessinée par Mathieu à partir de nombreux tableaux ou images graphiques traversant différentes époques, tous en lien avec la pièce.

Cédric Gourmelon

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
conseillère littéraire et artistique au TNS,
le 22 février 2019, à Paris

Questions à Valérie Dréville

Tu interprètes pour la première fois un personnage écrit par Fassbinder. Comment as-tu abordé son théâtre, sa langue ?

J'ai beaucoup regardé ses films. Avant, pendant les répétitions. Cela a été très inspirant pour moi de voir et revoir certaines scènes des *Larmes amères de Petra von Kant*, avec Margit Carstensen et Hanna Schygulla. Il y a une grande liberté dans leurs corps. Un imaginaire puissant. On sent que les actrices donnent beaucoup d'elles-mêmes, de leur vie personnelle.

J'ai beaucoup rêvé autour de ses films, de la façon dont il crée une troupe, et comment son œuvre se construit avec celle des acteurs, dans une recherche constante, soutenue. J'avais envie de faire partie de cette troupe, de rentrer dans cet univers. C'est cela dont j'ai besoin, avant et pendant le travail, je crois, augmenter en moi le désir, et oublier les devoirs de la profession.

La langue de *Liberté à Brême* est très rythmée, avec une grammaire travaillée, précise. En même

temps, il y a quelque chose de brut, «à l'os», cela a été une dimension importante du travail, de chercher cette rudesse, parce que si on suit le chemin de la langue, c'est comme mettre les pas dans les pas, on retrouve le souffle de l'auteur, sa façon de marcher et, qui sait, ses pensées.

Qu'est-ce qui t'a donné envie d'interpréter le personnage de Geesche ? Le fait que Fassbinder se soit inspiré de l'histoire d'une femme ayant existé a-t-il influencé ton rapport à ce rôle ?

Gesche (avec un seul «e») a existé. Fassbinder a écrit la pièce parce qu'on lui avait proposé de faire une mise en scène à Brême. La figure de Gesche a beaucoup marqué les esprits à Brême. Le personnage de Fassbinder ne prétend pas être fidèle à la vraie Gesche Gottfried, mais lorsque vous jouez un personnage qui a vraiment existé, une tension se fait dans l'imaginaire entre les différentes époques, la réalité, le rêve, la vérité se déplace, l'histoire s'actualise, interroge le présent. Le rôle est à appréhender dans ses contradictions. Est-elle folle ? Visionnaire ? Ou simplement une dangereuse *serial killer* ? Il ne s'agit pas pour moi de trancher et de prendre parti en sa faveur ou défaveur. Pour rester active dans le rôle, je me dis que rien n'est fait d'avance. Geesche veut vivre, veut aimer.

Elle rencontre dans les différentes situations de la pièce une résistance à la réalisation de son bonheur. Elle se bat jusqu'au bout, avant d'avoir recours à sa dernière carte : le café.

Ce qui m'a fortement touchée dans la pièce de Fassbinder, c'est l'idée que ses crimes ne sont pas perçus par elle du point de vue moral : elle n'a aucune culpabilité. Son seul objectif, c'est l'émancipation, pour elle-même comme pour ceux qu'elle libère. Le premier crime, celui de son premier mari, verrouille son exigence de liberté à cette hauteur, et met en place un *fatum*. Désormais elle ne peut plus revenir en arrière, et continuera à éliminer les obstacles qu'elle trouvera sur son chemin.

Fassbinder fait de ce personnage un cas d'étude. Dans une situation où une femme est un objet de domination, quels moyens peut-elle choisir pour s'émanciper? Comment peut-on accepter les moyens que Geesche utilise? C'est à la société, à l'organisation de la société qui conduit à cette violence, de répondre. Il y a un paradoxe dans ce rôle : on s'attache à elle, et en même temps on est gêné... ce qu'elle fait est épouvantable...

Pourrais-tu dire de Geesche qu'elle est une « idéaliste » ?

Si on entend par idéal quelque chose qui n'existe que dans l'entendement ou l'imagination, mais pas dans le réel, qui serait imparfait par nature, alors je ne crois pas que Geesche soit idéaliste.

Elle n'attendra pas, comme le lui promet sa religion et la prière qu'elle prononce après chacun de ses crimes, un avenir meilleur dans l'au-delà. Elle veut la vie, l'amour et le droit au travail tout de suite et maintenant. Sa quête de liberté lui fait passer les frontières de son éducation, de la société dans laquelle elle vit.

Devenue marginale, au-delà du bien et du mal, elle a quelque chose à nous dire. Je trouve que c'est plutôt une figure nietzschéenne, où la spiritualité se vit dans les objets, les actes.

Comment vis-tu les moments de prière de Geesche ?

Cette insoumise prie. Elle s'en remet à Dieu pour lui confier les âmes perdues qu'elle a libérées. Ou est-ce l'âme de celui qui est mort qui chante par sa bouche? La vraie Geesche disait qu'elle entendait des voix qui l'encourageaient à accomplir son acte. La pièce est un drame à stations. Chaque scène ou presque se termine par une tasse de café empoisonnée et une prière. Si l'on dit que cette prière parle de la libération de l'âme, chacune des scènes préfigure la toute dernière : celle de Geesche.













Production déléguée Réseau Lilas

Coproduction Théâtre National de Bretagne, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre de Lorient – Centre dramatique national, Comédie de Béthune – Centre dramatique national, Le Quartz – Scène nationale de Brest

Avec le soutien du T2G – Théâtre de Gennevilliers – Centre dramatique national, du Théâtre Cinéma de Choisy-le-Roi – Scène conventionnée d'intérêt national pour la diversité linguistique, et de la SPEDIDAM

La compagnie Réseau Lilas est conventionnée par le Ministère de la Culture-DRAC Bretagne et soutenue par le Conseil Régional de Bretagne et la Ville de Rennes.

Administration de production Morgann Cantin

Création le 6 novembre 2019 au Théâtre National de Bretagne – Rennes

Tournée Gennevilliers, T2G – Théâtre de Gennevilliers – Centre dramatique national, du 20 au 30 mars 2020 | Marseille, Théâtre du Gymnase, du 2 au 4 avril 2020

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordrey | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Suzy Boulmedais et Emmanuel Dosda | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Simon Gosselin

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Olt Imprimeurs, Wasselonne, février 2020



TRANSFUCE

scèneweb.fr



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Liberté à Brême* sur les réseaux sociaux :

#LiberteABreme

Liberté à Brême

3 | 11 mars
Salle Koltès

COPRODUCTION

Texte
Rainer Werner Fassbinder

Traduction
Philippe Ivernel

Mise en scène
Cédric Gourmelon

Avec
Gaël Baron – Johann
Guillaume Cantillon – Zimmermann
Valérie Dréville – Geesche Gottfried
Christian Drillaud – Timm
Nathalie Kousnetzoff – La Mère, Louisa
Adrien Michaux – Rumpf, Le Père Marc, Bohm
François Tizon – Miltenberger
Gérard Watkins – Gottfried

Scénographie
Mathieu Lorry Dupuy

Lumière
Marie-Christine Soma

Son
Antoine Pinçon

Costumes
Cidalia Da Costa
assistée de
Sylvie Barras

Maquillage, coiffure
Catherine Bloquère

Travail sur le corps
Isabelle Kürzi

Chant
Soazig Grégoire

Assistanat à la mise en scène
Guillaume Gatteau

Valérie Dréville est actrice associée au TNS
Le décor est réalisé par les ateliers du TNS

La pièce *Liberté à Brême* de Rainer Werner Fassbinder (traduction de Philippe Ivernel) est éditée et représentée par L'Arche, éditeur et agence théâtrale (1977).

Équipe technique de la compagnie : Régie générale et régie lumière Éric Corlay | Régie plateau François Villain | Régie son Antoine Pinçon

Équipe technique du TNS : Régie générale Luc Fontaine | Régie plateau Alain Meilhac | Machiniste Karim Rochdi | Régie lumière Christophe Leflo De Kerleau | Électricien Hugo Haas | Régie son Sébastien Lefèvre | Habilleuse / Lingère Léa Perron

pendant ce temps dans L'autre saison

Duvert. Portrait de Tony

Événement École

Spectacle de Simon-Élie Galibert, élève metteur en scène de l'École du TNS (Groupe 45 – 3^e année)
D'après les textes de Tony Duvert et de Gilles Sebhan

7, 10, 11, 12 mars à 19 h

8 mars à 15 h | Théâtre de HautePierre

Le Bulldozer et l'Olivier

Spectacle autrement

Un conte musical en 7 morceaux | Présenté avec le TJP dans le cadre du festival Les Giboulées

Ven 13 mars | 20 h 30 | Espace Grüber

14 et 15 mars | 19 h 30 | Espace K

Que peut faire l'Europe pour gagner la bataille du climat ?

Le TNS s'engage

Avec Pierre Larrouturou, député européen Nouvelle Donne et rapporteur général du Budget 2021, et Jean Jouzel, climatologue et membre du GIEC.

Rencontre suivie de la lecture d'extraits de *Welcome to Paradise* de Falk Richter, artiste associé.

Mar 31 mars | 20h | Salle Koltès

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1920