Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande

# *Travail de reprise(s):*

## Les *Mademoiselle Julie* de Frédéric Fisbach

**JACQUERIOZ Julien**

Travail de Bachelor – Mémoire écrit

Mai 2013

**Merci** à Rita Freda pour son aide indispensable à la réalisation de ce travail et à Christian Geffroy Schlittler pour ses conseils avisés.

**Merci** également aux Jacquérioz du Numéro 21 !

Et **merci** bien évidemment à Bénédicte Cerutti, Nicolas Bouchaud, Frédéric Fisbach et Benoit Résillot.

**Résumé**

Frédéric Fisbach a monté *Mademoiselle Julie* de Strindberg au Japon en 2010 avec des acteurs japonais. Il reprend ce spectacle avec Juliette Binoche, Bénédicte Cerutti et Nicolas Bouchaud lors du Festival d'Avignon 2011. Les comédiens français s'inscrivent dans un spectacle qui a déjà existé pour d'autres acteurs : le metteur en scène a gardé la même scénographie et les mêmes axes de mise en scène qu'au Japon. Binoche, Cerutti et Bouchaud ont dû créer et tisser les relations entre les personnages.

La tournée a lieu huit mois plus tard pour plusieurs représentations en France, au Luxembourg et à Londres. L'équipe artistique se retrouve à l'Odéon pour quelques répétitions pour la reprise. Le temps de pause entre la création et la tournée a permis de laisser mûrir le travail et de permettre aux comédiens d'être totalement joueur lors de la reprise. Le travail de répétition lors de la création à Avignon et de la reprise à l'Odéon a été identique : travail à la table, italiennes, discussions.

L'ensemble du processus de travail se fait dans l'échange entre les comédiens et le metteur en scène. L'acteur est considéré comme un artiste qui peut exercer son art. Sur scène, les acteurs étaient totalement libres : ils pouvaient « tester » des pistes de jeu. Le tout étant nourri par les discussions autour de la table.

*J'ai fait un essai. S'il est manqué, nous aurons le temps de recommencer*

August Strindberg[1]

[1] STRINDBERG August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Gallimard, 1964, p. 109.

# Table des matières

**A. Introduction** ..... **6**

**B. La reprise : de Kierkegaard à Banu** ..... **9**

**1. En philosophie** ..... **9**

**2. Au théâtre** ..... **11**

**C. D'une *Mademoiselle Julie* à l'autre** ..... **14**

**1. *Mademoiselle Julie* de Strindberg : des personnages complexes** ..... **14**

**2. *Mademoiselle Julie* au Japon : la naissance d'une scénographie** ..... **16**

**3. *Mademoiselle Julie* à Avignon** ..... **19**

3.1. Le travail du texte classique en français ..... 19

3.2. Le travail à la table ..... 21

3.3. Un espace déjà existant ..... 23

3.4. Entre théâtre et cinéma ..... 26

3.5. Le travail des comédiens ..... 27

**4. *Mademoiselle Julie* à l'Odéon : le travail infusé** ..... **29**

**D. Conclusion** ..... **33**

**E. Bibliographie** ..... **35**

**F. Annexes** ..... **37**

# A. Introduction

Entrer à la Manufacture, Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, sise à Lausanne, dans la promotion F, en septembre 2010, ne signifiait pas pour moi être enfermé dans une école durant trois ans et travailler en dehors du monde. Il a été important pour moi de pouvoir aller le plus possible voir des réalisations théâtrales et chorégraphiques, pour observer, aimer, détester, m'ennuyer, rire, apprendre. Bref, j'ai voulu voir ce qui était fait par les praticiens durant la période où moi-même je me formais à ce métier d'acteur. En jetant un regard rétrospectif sur l'ensemble des pièces auxquelles j'ai assisté durant ces trois ans, je me rends compte du nombre élevé de spectacles qui – après avoir été créés – partaient en tournée. Cette dernière peut être plus ou moins longue. Thomas Ostermeier a crée *Hamlet* de Shakespeare au Festival d'Avignon en 2008. Il a repris ce spectacle à la Schaubühne et il est possible encore aujourd'hui, en 2013, de le voir dans de nombreuses salles à travers l'Europe. D'autres créations ont un temps important qui s'écoule entre la création et la reprise du spectacle pour la tournée : Anne Teresa de Keersmaeker a créé *Rosas danst Rosas* en 1983. En janvier 2013, elle dansait encore cette même chorégraphie sur la scène de la Maison de la Danse à Lyon. Réalité économique ? Volonté de montrer son travail au plus grand nombre ? Comment le comédien s'inscrit dans un travail qui est repris ? Comment gère-t-il cette notion de temps ?

En 2012, j'ai eu l'occasion d'entendre Frédéric Fisbach parler de son travail lors d'un colloque sur la mise en scène qui s'est tenu au théâtre du Grütli[2] à Genève. Pour lui, la mise en scène doit créer un espace pour que l'interprète et le spectateur puissent écouter. Son discours sur les rythmes, les souffles, les règles de jeu, la sonorité des mots m'a particulièrement intéressé. Je me suis donc rendu au théâtre de l'Odéon à Paris en mai 2012 pour découvrir sa mise en scène de *Mademoiselle Julie* de Strindberg. Ce spectacle a connu trois étapes importantes avant d'arriver à l'Odéon : il a été créé tout d'abord au Japon avec des acteurs nippons en 2010. Puis, Frédéric Fisbach a repris cette pièce au festival d'Avignon en août 2011 avec Juliette Binoche, Bénédicte Cerutti et Nicolas Bouchaud. Durant les répétitions au festival, Nicolas Klotz a fait un

[2] Colloque international, *Le metteur en scène et ses doubles*, HETSR, Grütli, mars 2012.

film/captation de la pièce. Enfin, la dernière étape a été la reprise de la pièce pour la tournée, huit mois après les dernières représentations au Cloître Aubanel.

Entre la création de la pièce au Japon et sa *re*-création à Avignon, la distribution a changé tandis que la scénographie est restée la même. Frédéric Fisbach a voulu, dans une période de quelques mois, reprendre la pièce telle qu'il l'avait créée au Japon. En changeant les comédiens, la version française de *Mademoiselle Julie* se situe dans une catégorie entre la reprise et la création : reprise par le metteur en scène de la scénographie et des grandes axes de mise en scène avec de nouveaux comédiens qui, eux, créaient une nouvelle relation entre les personnages. Le metteur en scène a été amené à *re*-créer des déambulations déjà dessinées par d'autres comédiens. Comment les comédiens ont-ils abordé ce travail lors de la préparation pour le festival d'Avignon alors que le metteur en scène avait déjà connu quelques mois plus tôt la création de cette même pièce avec d'autres comédiens et dans une autre langue ? Lors de la reprise pour la tournée, l'équipe a retravaillé ce qui avait été fait à Avignon. Comment les comédiens et le metteur en scène ont-ils abordé ce *re*-travail autour du texte de Strindberg ? Quelles modifications ont été apportées au jeu, à l'occupation de la scénographie, au texte ? Comment la reprise met-elle en jeu des contraintes qui lui sont propres et permet d'aller plus loin et ainsi de trouver une liberté ? En quoi consiste le travail du comédien lors d'une reprise ? Comment s'insérer dans un projet passé, oublié ? Comment la mémoire fonctionne ? De quoi se souvient-on ? Que mémorise le corps ?

Je souhaite me concentrer sur l'art du comédien qui, dans le travail de Fisbach, me semble être responsabilisé dans son rôle d'artiste autant que le metteur en scène. Je me pencherai plus précisemment sur le travail des comédiens français : comment l'acteur travaille dans la répétition, la reproduction d'une pièce qui a déjà ou qu'il a déjà jouée quelques mois plus tôt tout en gardant la capacité de se réinventer, de proposer, d'essayer ? Qu'est-ce qui permet à l'acteur de pratiquer son art ? Intéressé par les enjeux du travail nécessité par la reprise à l'Odéon de *Mademoiselle Julie* mise en scène par Frédéric Fisbach, j'ai pris rendez-vous avec lui ainsi qu'avec Bénedicte Cerutti et Nicolas Bouchaud afin de recueillir leurs témoignages sur leurs impressions lors du travail autour de ce texte. Il m'a été par contre impossible d'établir un contact avec Juliette Binoche dont l'agenda était trop chargé ainsi que me l'a confirmé son agent.

Dans une première partie, j'aborderai la notion de la reprise et de la répétition sous l'angle de la philosophie car de nombreux liens intéressants sont à réaliser avec le théâtre. Dans une deuxième partie, j'analyserai le travail réalisé autour du texte de Strindberg : les débuts de Frédéric Fisbach au Japon, puis le travail de création et de *re*-création par l'équipe française à Avignon et, enfin, le travail de reprise pour la tournée qui s'est terminée au Barbican de Londres, le 29 septembre 2012.

# B. La reprise : de Kierkegaard à Banu

## 1. En philosophie

Qu'est-ce qu'est la reprise exactement ? Quelles sont les différentes acceptions de ce mot ? Dans le domaine de la philosophie, j'ai trouvé des considérations dont il m'importe de rendre compte ici car à partir d'elles, il est possible de nourrir une réflexion se rapportant plus particulièrement à l'art théâtral. Olivier Cauly rappelle dans *Mise(s) en scène de la répétition*[3] que les termes de reprise et répétition ont le même sens. La reprise – ou la répétition – peut signifier deux mouvements différents : une forme de reproduction de ce qui a déjà été – en référence donc au passé - ou alors une forme de production de ce qui sera – en lien avec le futur. Il note : « La répétition ou la reprise n'est pas le retour du même, elle ne suppose pas l'emprise du passé sur les autres dimensions du temps mais au contraire la re-prise en avant du présent par l'avenir [4]». On ne refait donc pas les mêmes actes mais on part de ce que l'on est dans le présent pour aller dans l'avenir sous une forme nouvelle. Pour analyser le mouvement que l'on pourrait qualifier de type projectif, Cauly s'appuie sur les différents écrits du philosophe existentialiste danois Kierkegaard. En 1843, ce dernier écrit *La Répétition, un essai de psychologique expériementale* - connu aussi sous le titre *La Répétition*[5] - dans lequel il rend compte sous une forme romancée d'un amour impossible. Le concept de répétition étant complexe, l'auteur utilise la fiction pour mieux le rendre compréhensible. Le récit débute par le constat suivant : il est possible de faire un voyage à Berlin, d'y retourner à un autre moment de la vie et d'y voir de nouvelles choses. Pour l'auteur, tout mouvement de reprise permet d'aller ailleurs. Selon ce concept de reprise tourné vers l'avenir, il s'agit de mettre fin à ce qui a été, de reprendre ce qui a été tout en allant ailleurs. Selon l'approche philosophique de la reprise par Kierkegaard, la vie n'est que reprise, tout est constitué de moments déjà vécus. Kierkegaard précise que « si Dieu n'avait pas souhaité la répétition, le monde n'aurait jamais été créé[6] ». Chacun est donc constamment en train de revivre les mêmes événements. Mais Cauly se demande si l'on répète parce que l'on se souvient ou si l'on répète parce que l'on a oublié. Effectivement, si l'on *re*-fait un acte, le fait-on consciemment ou non ? Ainsi, a-t-on

[3] CAULY Olivier, *Mise(s) en scène de la répétition, Bergman, Dreyer, Ibsen, Strindberg*, L'Harmattan, Ouverture philosophique, Paris, 2012.
[4] CAULY Olivier, *ibidem*, p. 7.
[5] KIERKEGAARD Soren, *La Répétition*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2003.
[6] KIERKEGAARD Soren, *ibidem*, p. 15

conscience au quotidien de *re*-faire ce qui a déjà été fait ? Olivier Cauly note qu'il y a répétition « partout où se manifeste la possibilité d'acquérir une seconde fois à une autre puissance ce qui a été perdu une première fois et après l'expérience d'intériorisation de la perte[7] ». Il s'agit de la *re*-prise pour aller vers l'avant.

Dans son essai *Strindberg*[8], Arthur Adamov analyse l'œuvre de l'auteur suédois en tissant des liens avec sa biographie. Il va jusqu'à écrire que « son œuvre est une vaste autobiographie[9] ». Une possibilité pour l'auteur de *re*-vivre certains événements et d'en trouver de nouvelles issues ? Strindberg utilisait-il l'écriture comme moyen de re-vivre sa vie ? La mère de Strindberg était servante et a épousé son patron car ils avaient eu deux enfants de leur relation illégitime. Strindberg, leur troisième enfant, est né quelques temps après le mariage de ses parents. N'ayant pas été désiré, il s'est toujours senti coupable du contexte de sa naissance. Dans *Mademoiselle Julie*, l'auteur traite de la relation entre un valet et sa maîtresse qui ont eu une relation intime. Les personnages cherchent à trouver une solution et parlent de faute du fait ne pas être nés au bon endroit, dans la bonne classe sociale... Dans la plupart de ses textes, Strindberg aborde le sujet de la culpabilité. Il se sent traqué, observé : il est dans une méfiance constante des gens qui l'entourent. Roland de Muralt, dans *Un regard si étrange, Traversée d'August Strindberg*, fait remarquer:

> *L'œuvre de Strindberg n'est que suite d'interrogations et répétitions toujours autres. Ici la répétition, si monotone soit-elle, nous familiarise avec le paradoxe du recommencement, de la recréation. Cette œuvre est celle qui jamais ne cesse. Nulle réponse n'est donnée alors que justement il s'évertue à répondre, mais chaque réponse n'est que nouveau questionnement, et ça recommence*[10].

Il y avait donc un double mouvement dans l'écriture de Strindberg : l'auteur écrit pour résoudre des questions mais celles-ci en amènent d'autres. Chacune de ses pièces se présenterait comme une variation autour d'une même question, elle-même à chaque fois reformulée, reconsidérée. L'œuvre dramaturgique de Strindberg se situerait ainsi au carrefour de la reprise et de la recréation.

---

[7] CAULY Olivier, *op. cit*., p. 13.
[8] ADAMOV Arthur, *Strindberg*, L'Arche, Paris, 1982.
[9] ADAMOV Arthur, *ibidem*, p. 8.
[10] DE MURALT Roland, *Un regard si étrange, Traversée d'August Strindberg*, Editions Bertil Galland, Vevey, 1981, p. 25.

## 2. Au théâtre

Au théâtre, contrairement au domaine philosophique, la notion de reprise se distingue de celle de la répétition. Agnès Pierron définit la reprise comme étant « l'opposé d'une création, c'est la "remise en scène" d'une pièce déjà jouée la saison précédente dans le même théâtre ou dans un autre[11] ». Christine Hamon-Sirejols évoque - dans un article intitulé « De la création à la recréation : le temps de la reprise[12] » - les différentes raisons qui peuvent pousser un metteur en scène à reprendre une pièce : parce qu'elle a connu un gros succès et qu'il y a une demande de reprise ; parce que la reprise permet au metteur en scène de marquer son attachement à une œuvre, une thématique, un texte. La reprise indique qu'un metteur en scène peut avoir « le désir de reprendre avec plus de maturité et de recul un texte dont il estime qu'il n'avait pas pu l'aborder quelques années plus tôt de manière satisfaisante[13] ». Aujourd'hui, les reprises, et avec elles la possibilité de jouer plus longtemps et de rentabiliser une création, sont facilitées par plusieurs facteurs. Christine Hamon-Sirejols fait remarquer d'une part que la majorité des spectacles sont filmés : cette trace visuelle permet de « vendre » le spectacle ou de réutiliser les images pour continuer le travail ou refaire la même chose. Elle note que, d'autre part, il est plus facile aujourd'hui de jouer à l'étranger, donc de mettre en place une tournée plus importante. On peut même sur-titrer un spectacle pour le jouer devant des personnes qui ne comprennent pas la langue. Christine Hamon-Sirejols, pour qui la reprise est un recommencement, compare celle-ci au travail d'une couturière : une reprise, c'est comme « tailler un vêtement neuf dans un habit ancien [14]». Elle rejoint la vision de Kirkegaard et cette envie de *re*-faire tout en allant de l'avant.

Dans le *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Agnès Pierron définit ainsi la répétition au théâtre : « séance de préparation d'un spectacle[15] ». Pour Patrice Pavis, il s'agit d'un « travail d'apprentissage du texte et du jeu scénique effectué par les acteurs sous la direction du metteur en scène. Cette activité de préparation du spectacle occupe l'ensemble de la troupe et prend des formes très diverses[16] ». Georges Banu décrit la

[11] PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, Paris, 2002, p. 474.
[12] HAMON-SIREJOLS Christine (et al), *De la création à la recréation : le temps de la reprise*, in *Villa Gillet*, cahier N°2, Circé, mai 1995.
[13] HAMON - SIREJOLS Christine (et al), *ibidem,* p. 149.
[14]HAMON - SIREJOLS Christine (et al), *ibidem*, p. 154.
[15] PIERRON Agnès, *op. cit*., p. 465.
[16] PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1987, p. 333.

répétition comme un mouvement qui part d'une envie ou d'une vision d'un metteur en scène et qui va être modifiée par le travail avec toute l'équipe artistique. Il note que « l'acte de répéter implique l'élaboration progressive du spectacle. C'est donc l'activité locutrice et physique du metteur en scène qui compte mais, le partenaire, lui aussi à son importance, car il stimule et sollicite[17] ». Banu souligne l'importance de la première répétition à l'occasion de laquelle a lieu la rencontre entre tous les membres de l'équipe. C'est à ce moment-là que le metteur en scène donne le « ton » du travail à venir. Il y a autant de manière d'aborder la première répétition qu'il y a de metteur en scène. Le travail du comédien commence réellement à la première répétition. Il doit être à l'écoute des envies du metteur en scène face à l'œuvre. Le metteur en scène et le comédien s'aventurent ensemble sur « des terres nouvelles[18] ». Au fur et à mesure des répétitions, le personnage, les actions et le travail à fournir se précisent progressivement toujours plus. Pour Banu, répéter, c'est « se collecter des pourquoi et des comment. S'interroger sur soi et sur le monde. C'est se fondre dans une activité de groupe et protéger sa liberté. Partager, donner, s'épuiser. Recueillir, accueillir des idées, des matériaux. Progresser, passer au stade de la maturité et redevenir des enfants [19]».

La répétition est donc un processus de recherche, qui bouge, qui se modifie, qui permet de revenir en arrière. En allemand, le mot répétition se traduit par *probieren* qui veut dire *essayer*. Patrice Pavis précise que « l'allemand *Probe* (« essayage ») rend beaucoup mieux l'idée d'une expérimentation et d'un tâtonnement avant l'adoption de la solution définitive[20] ». Georges Banu note encore: « Répéter. Refaire. Jamais de la même manière. Même avec des modifications minimes, imperceptibles. Avoir l'air d'improviser, d'être dans l'instant immédiat, et surtout pas dans la reproduction servile de la chose répétée [21] ». Les metteurs en scène n'arrivent plus à la première répétition en sachant exactement ce que sera le spectacle et ce que doit faire chaque comédien. Aujourd'hui, les répétitions sont des moments de création, il y a une progression des idées qui « se fondent sur "l'interaction" entre les énergies des partenaires[22] ». Le metteur en scène fait avancer le groupe et doit trouver la bonne manière de faire travailler ses comédiens pour que ceux-ci soient créatifs. Répéter est une « expérience

[17] BANU Georges (dir.), *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Actes Sud, 2005, p. 13.
[18] BANU Georges (dir.), *ibidem*, p. 24.
[19] BANU Georges (dir.), *ibidem*, p. 24.
[20] PAVIS Patrice, *op. cit*., p.333.
[21] BANU Georges (dir.), *op. cit.*, p. 26.
[22] BANU Georges (dir.), *op. cit.*, p. 14.

de groupe dans le temps [23]». Il y a deux axes importants lors des répétitions. Le premier étant celui du comédien qui travaille et cherche son personnage par différentes techniques. Le second point est la politique organisationnelle propre au groupe : quelle relation avec le metteur en scène ? Qui est présent lors des répétitions ? Quels liens avec les autres comédiens ? Tout le processus de répétition tourne autour de ces deux axes. Banu précise que « les deux aspects ne restent pas, bien entendu, étanches, ils s'entremêlent sans répit[24] ». La répétition permet au comédien non seulement de refaire ce qui a déjà été fait sur le plateau pour connaître le chemin exact d'une scène, pour savoir où l'on va, elle lui permet aussi de trouver et de s'aventurer sur des petits chemins secondaires qui mènent à la même destination. Cela rejoint la vision de Kierkegaard où l'on reprend quelque chose pour aller plus loin, pour créer un nouvel objet, une nouvelle vision, une nouvelle tentative. Dans son essai, Olivier Cauly aborde aussi la répétition telle que mise en œuvre au théâtre, il observe qu'elle « n'est pas mimétique mais créatrice, c'est elle seule qui donne la parfaite maitrise des gestes et qui assure la possession de ce que l'on a sans l'avoir effectivement[25] ». Cauly précise ainsi que lors des répétitions d'une pièce, l'artiste est dans une recherche de nouveauté et non dans une simple reproduction de ce qui a été fait lors de la répétition précédente.

Ainsi, la répétition est un mouvement. Le risque est qu'une fois arrivés aux représentations devant un public, les comédiens ne soient plus que dans une reproduction de leur partition. Il faut que ce mouvement trouvé en répétition puisse continuer sur scène, chaque soir, à chaque représentation. Tous les metteurs en scène ont leur manière d'accompagner ou non le travail du comédien dès lors que succède au temps des répétitions celui des représentations : notes, répétitions, absence totale, présence surprise... Au comédien « d'empêcher la routine de s'installer [26]» et donc d'être dans une recherche constante sur le plateau.

[23] BANU Georges (dir.), *op. cit.*, p.40.
[24] BANU Georges (dir.), *op. cit.*, p.29.
[25] CAULY Olivier, *op. cit.*, p. 13.
[26] BANU Georges (dir.), *op. cit.*, p. 25.

# C. D'une *Mademoiselle Julie* à l'autre

## 1. *Mademoiselle Julie* de Strindberg : des personnages complexes

Frédéric Fisbach déclare : «Une pièce comme *Mademoiselle Julie* a un telle densité poétique qu'elle se réactive au contact du présent et nous apparaît "encore plus vraie" aujourd'hui qu'hier. […] Je suis toujours ébloui par la puissance de certains textes anciens à éclairer le présent [27]». Avec *Mademoiselle Julie*, Strindberg a cherché à parler d'un sujet nouveau puisé dans la vie réelle liée à son époque, le XIX^e^ siècle, c'est à dire « le problème de l'ascension et de la chute sociales, le conflit du meilleur et du pire, l'antagonisme de l'homme et de la femme[28] ». L'auteur se trouve donc dans un courant naturaliste en essayant de dépeindre la réalité de la vie de son époque et est volontiers présenté comme un écrivain qui « enquête sur le monde qui l'entoure dans le but de dire toute la vérité sur les déterminismes sociaux et génétiques qui s'imposent à l'individu[29] ». Le Suèdois dit lui-même à propos de son époque : « il viendra peut-être un temps où nous serons assez évolués, assez éclairés pour considérer avec indifférence le spectacle brutal, cynique et cruel que nous offre la vie[30] ». Anne-Marie Bonnabel résume ainsi l'action de *Mademoiselle Julie* :

> *La nuit de la Saint Jean, Julie, jeune fille de vieille noblesse terrienne, s'abandonne à ses désirs sensuels dans les bras du valet de son père, Jean. Au matin, une fois dissipés les sortilèges de cette nuit d'exaltation, effarée par son acte, elle se tue avec le rasoir que son amant lui met dans les mains. Un autre personnage, Christine, la cuisinière fiancée à Jean, assiste, pleine de réprobation, aux débordements de sa maîtresse[31].*

Cette pièce est qualifiée de naturaliste mais contient également des éléments puisés dans l'écriture tragique : Strindberg a utilisé et modernisé le chœur antique avec la présence ponctuelle de paysans chantant et dansant. Ils représentent la menace extérieure, le regard de la société. L'auteur les fait apparaître dans la pièce pour marquer des ellipses de temps; ils sont présents entre deux scènes comme dans les tragédies grecques. Le poids des erreurs commises, ressenti par les personnages, semble aussi s'inscrire dans l'écriture de la tragédie grecque. Strindberg précise : « l'homme de

[27] Entretien avec Frédéric Fisbach par Jean-François Perrier, dossier de présentation de *Mademoiselle Julie*, festival d'Avignon, juillet 2011.
[28] STRINDBERG August, Théâtre cruel et théâtre mystique, Gallimard, 1964, p. 98.
[29] Pièce (dé)montée, BEBIN Gaëlle, *Mademoiselle Julie*, CNDP-CRDP, N°133, juillet 2011, p. 2.
[30] STRINDBERG August, *op. cit.*, p. 98.
[31] www.lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/julie.html

science a supprimé la culpabilité dans le même temps où il niait Dieu, mais les conséquences de tout acte, la punition, la prison, ou la crainte qu'on en éprouve ne peuvent être supprimées[32] ». Gaëlle Bebin note que seule « subsiste la honte à laquelle l'héroine ne trouve pas d'issue, ni dans la fuite ni dans le mensonge[33] ». Pour Strindberg , « la joie de vivre réside dans les luttes fortes et cruelles de la vie, et mon plaisir, je le trouve dans l'enseignement que j'en tire. Dans la vie, une action est généralement provoquée par une série de mobiles plus ou moins cachés[34.] ». Même les personnages de Jean et Julie n'ont pas été conçus par lui de manière logique et compréhensible :

> *J'ai présenté à dessein mes personnages comme manquant de caractère. […] Les écrivains naturalistes savent combien l'âme humaine est complexe, et que le vice a un envers qui ressemble étrangement à la vertu. […] Mes personnages sont des caractères modernes, vivant dans une époque de transition, plus agitée et plus nerveuse que la précédente. Je les ai donc peints hésitants, déchirés, écartelés entre la tradition et la révolte. […] L'âme de mes personnages (leur caractère) est un conglomérat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livres et de journaux, des morceaux d'hommes, des lambeaux de vêtements de dimanche devenus des haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes*[35] .

Seule Christine, la cuisinière, a un discours logique du début à la fin de la pièce : la morale et la religion sont son quotidien. Elle suit un schéma tout tracé car pour Strindberg « les gens moyens sont schématiques dans l'exercice de leur profession où ils ne montrent qu'un côté de leur personne[36] ». Et c'est aussi une manière pour l'auteur de faire ressortir la complexité des deux autres personnages.

Frédéric Fisbach présente ainsi l'intérêt que suscite aujourd'hui pour lui l'approche de *Mademoiselle Julie* :

> *Cette pièce condense une foule de thèmes comme l'égalité entre les êtres, entre riches et pauvres, entre homme et femme, le poids des conventions, les prérogatives de l'inconscient, l'annonce de la mort de Dieu. Cette pièce est l'expression d'une période charnière pour l'histoire des idées en Occident. Une période où Nietzsche et Freud transforment notre regard sur nous-même*[37].

Fisbach est conscient des antagonismes présents dans le texte et souhaite travailler autour de la relation entre les personnages. Le metteur en scène est tout particulièrement attentif au rapport qui se tisse entre les trois personnages et, plus spécifiquement dans ce

[32] STRINDBERG August, op. cit., p. 102.
[33] Pièce (dé)montée, BEBIN Gaëlle, op. cit., p. 4.
[34] STRINDBERG August, op. cit., p. 99.
[35] STRINDBERG August, op. cit., p. 100-101.
[36] STRINDBERG August, op. cit., p. 104.
[37] Entretien avec Frédéric Fisbach par Jean-François Perrier, op. cit.

qui est en jeu entre Julie et Jean, « la naissance et […] la mort d'une passion amoureuse[38] ». C'est ce qu'il souhaite mettre en avant dans sa mise en scène. Les trois comédiens du projet – Bénédicte Cerutti, Juliette Binoche et Nicolas Bouchaud – ont pour objectif de travailler sur cette relation passionnée entre les personnages.

## 2. *Mademoiselle Julie* au Japon : la naissance d'une scénographie

C'est à la suite d'une commande passée par le Shizuoka Performing Arts Center, un centre de création théâtrale, que Frédéric Fisbach[39] crée *Mademoiselle Julie* de Strindberg. Frédéric Fisbach n'était pas très attaché à ce texte car toutes les mises en scène qu'il en avait vu étaient « juste des faire-valoir pour montrer un acteur ou une actrice[40] ». Seule la mise en scène de Matthias Langhoff qu'il a vue en 1988 à l'Athénée, Théâtre Louis-Jouvet, l'avait convaincu par sa qualité et sa force. En relisant la pièce, Fisbach découvre toute la force tragique de ce texte. Il accepte alors la proposition du Shizuoka Performing Arts Center qui souhaite que la mise en scène de la pièce puisse être accessible par des jeunes gens susceptibles de se rendre au théâtre pour la première fois.

Les interprètes de cette mise en scène, choisis par le Shizuoka Performing Arts Center, sont les acteurs japonais Miki Takii, Kazunori Abe et Asuka Fuse. Le travail au Japon s'est fait avec des comédiens plus âgés que les rôles. Frédéric Fisbach s'est rendu compte que cela aidait la pièce à gagner en maturité et en intelligence. Les « invités » de la soirée de la St-Jean sont des amateurs de Shizuoka. N'ayant aucune information sur le travail effectué avec les acteurs japonais, je ne peux ici que traiter de la scénographie et de l'aspect visuel de la pièce.

La scénographie a été créée par Laurent P. Berger. Il s'agit d'une white box. A l'avant-scène, l'espace est séparé du public par des baies vitrées – qui peuvent s'ouvrir intégralement. Sur scène, il y a l'espace cuisine : à jardin, contre la paroi de la white

[38] Entretien avec Frédéric Fisbach par Jean-François Perrier, dossier de présentation de *Mademoiselle Julie*, festival d'Avignon, juillet 2011.

[39] Frédéric Fisbach a eu l'occasion à plusieurs reprises de travailler au Japon. Il s'y est rendu pour la première fois pour rencontrer l'auteur Oriza Hirata dont il avait monté Tokyo notes en France. Par la suite, il a créé au Japon plusieurs spectacles: *Nous, les héros* de Lagarce ; *Les Paravents* de Genet en 2002 ; *Gens de Séoul* d'Oriza Hirata en 2005 ; *The Descendants of the Eunuch Admiral* de Kuo Pao Kun en 2010. Dans ce pays, il a tourné aussi un film: *La Pluie des prunes*, Tokyo en 2003. Frédéric Fisbach dit du Japon qu'elle est sa « deuxième patrie de théâtre » - FISBACH Frédéric in *Scènes françaises, scènes japonaises : allers-retours*, Théâtre/Public, Université Waseda, N°198, décembre 2010, p. 98.

[40] Conférence de presse, Festival d'Avignon, juillet 2011 in KLOTZ Nicolas, op. cit.

box, il y a une série de meubles de rangements blancs qui, posés côte à côte, servent de bancs. Puis, au centre, il y a deux blocs de cuisines blancs – un avec four et plaques de cuisson, l'autre avec lavabo et espace de travail. Tout à cour se trouve une banquette formant un rectangle avec, à son centre, une table ; pour y accéder, il faut descendre une marche. Cet espace peut être rendu plus intime grâce à un voilage blanc qui ferme l'espace entre la cuisine, l'avant-scène et l'arrière-scène. A l'arrière-scène – séparée du reste de la white box par une baie vitrée pouvant s'ouvrir elle-aussi intégralement -, il y a l'espace « extérieur » composé, à jardin, d'une dizaine de bouleaux pour la version française – dans la version japonaise, il s'agit d'une autre sorte d'arbre - sans branche, allant du sol au plafond. Sur l'ensemble de cet espace, des chaises blanches sont dispersées ainsi que des bouteilles de bière et d'alcool vides. Il n'y a aucune possibilité visible de quitter l'ensemble de l'espace : les entrées et sorties des comédiens ainsi que l'ouverture des baies vitrées se font durant des noirs.

**Image 1** **Vue d'ensemble de la scénographie avec les baies vitrées ouvertes (Phot. Pierre Grosbois[41]).**

[41] http://www.pierregrosbois.com/LTCP/index.html#MJL_110706_PAN_547.

**Image 2** **Vue d'ensemble de la scénographie avec les baies vitrées fermées (Phot. Pierre Grosbois[42]).**

Strindberg a écrit un huis-clos mais la scénographie du spectacle de Fisbach est un espace tout à la fois clos et ouvert. Les comédiens doivent parler dans des micros, tout est vitré, les voilages sont transparents, aucune sortie n'est possible, de nombreux personnages étranges sont présents et observent ce qui se passe avant de disparaître. Sans oublier la présence du public qui voit tout au travers de la baie vitrée avant que celle-ci ne s'ouvre au cours de la représentation. Quand il s'installe dans la salle, le public peut se voir en miroir dans le vitrage grâce à un jeu de lumière derrière la baie vitrée. Dès son entrée dans la salle de représentation, le public voit l'ensemble de la salle comme sur un écran de cinéma et peut voir n'importe quel mouvement ou déplacement effectué par quelqu'un du public. Le spectateur est en position de voyeur. L'effet de miroir disparaît quand la pièce commence et permet d'observer les personnages enfermés dans l'espace de jeu ; le reflet des spectateurs occupaient l'espace des comédiens. Les personnages principaux sont ainsi surveillés, guettés de toute part et ils sont piégés dans cette cage blanche. Cela me rappelle la téléréalité où des personnes sont enfermées dans un espace avec caméra et micro. Chacune de leurs discussions les plus intimes est enregistrée et entendue.

[42] http://www.pierregrosbois.com/LTCP/index.html#MJL_110706_PAN_547.

## 3. *Mademoiselle Julie* à Avignon

### *3.1. Le travail du texte classique en français*

Avant de partir pour travailler au Japon, Frédéric Fisbach avait réuni Bénedicte Cerutti, Nicolas Bouchaud et une troisième comédienne pour qu'ils lisent à haute voix en sa présence le texte et qu'il puisse s'en faire une idée plus précise. De retour en France, Frédéric Fisbach a voulu prolonger le travail autour de *Mademoiselle Julie* en réalisant une version française. Il était important pour lui de garder le dispositif scénographique utilisé dans sa mise en scène japonaise car il permet de rendre compte de la dimension tant naturelle que symbolique de la pièce :

> *Le traitement naturaliste permet d'entrer directement dans l'histoire. Puis, la mise en scène prend de la distance avec le naturel pour accéder, d'une part, à des niveaux d'intensité de l'expression des sentiments et, d'autre part, à des niveaux de hauteur du débat d'idées que seule l'abstraction permet*[43].

Pour la version française, Frédéric Fisbach choisit la traduction de Terje Sinding. Mais certains passages ont été réduits, voire supprimés, et d'autres ont été retouchés au profit d'un langage plus actuel pour permettre une meilleure compréhension au public d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'ont été supprimés les références à « l'almanach du Gotha[44] » et à l'arbre généalogique de Mademoiselle Julie. C'est ainsi encore que le personnage évoqué par Terje Sinding comme étant « le propriétaire de la briqueterie[45] » devient un « fabriquant de tuile ». Les comédiens français ont reçu une retransciption du texte dans laquelle toute ponctuation a été supprimée. Cela permet aux comédiens de ne pas plaquer une certaine lecture du texte et de partir à la recherche de différents sens à donner aux énoncés des personnages. Selon Bénédicte Cerutti, « l'idée était d'enlever la psychologie, d'utiliser le texte comme de la matière, de la chair[46] ». Pour Frédéric Fisbach, « le texte est matière du moment qu'il implique une action de respiration, un rapport au corps, à l'organique ». Sans ponctuation, il est plus facile de trouver cette organicité du texte sans chercher à « jouer » ce qui est dit (chercher la « bonne » intonation pour une question, un point d'exclamation, que faire des points de

---

[43] Entretien avec Frédéric Fisbach par Jean-François Perrier, dossier de présentation de *Mademoiselle Julie*, festival d'Avignon, juillet 2011.

[44] STRINDBERG August, op. cit., p. 66.

[45] STRINDBERG August, op. cit., p. 63.

[46] Sauf indication contraire, toutes les citations attribuées à Bénédicte Cerutti proviennent d'un entretien réalisé par l'auteur à Paris, en septembre 2012 ; les citations attribuées à Nicolas Bouchaud et Frédéric Fisbach proviennent d'entretiens effectués par l'auteur à Londres, en septembre 2012.

suspensions ?...). L'absence de ponctuation permet également d'être plus libre sur l'interprétation du texte, de « mettre à jour tous les micros-sens qui ne sont pas compris dans le sens principal ou dans le sens général que tout le monde entend et entendra de toute façon » comme le dit le metteur en scène.

Fisbach a cherché à marquer les ellipses existantes dans le texte. L'action de *Mademoiselle Julie* se déroule le soir de la St-Jean, la nuit où le soleil ne se couche jamais. En une nuit, le couple va se créer, se consumer et disparaître. Fisbach a voulu montrer que du temps passait entre les différentes scènes de Julie et Jean. Ces ellipses temporelles sont marquées par des noirs. Cela donne la sensation au public de voir des bribes de conversations entre Mademoiselle Julie et Jean, le valet. On comprend que du temps s'est écoulé et qu'il ne s'agit pas d'un discours continu.

Anne Ubersfeld distingue trois procédés pour mettre en scène un texte classique – qu'elle définit comme étant un texte « écrit dans et pour une société autre que la nôtre[47] » –. Le metteur en scène peut monter le texte en faisant ressortir une vision, un discours politique, philosophique ou encore psychologique qui n'est pas propre à l'époque d'écriture du texte. C'est, par exemple, si un metteur en scène monte *Phèdre* de Racine et fait ressortir la relation oedipienne entre Phèdre et Hyppolite, inspiré des analyses de Freud au XX^e^ siècle. Le metteur en scène peut aussi monter l'image historique de la pièce. Quelle est la vision aujourd'hui du XVII^e^ siècle au moment où Racine a écrit *Phèdre* ? Il va y avoir un travail de recherche sur les costumes, les décors, la diction… Le metteur en scène peut également faire une transposition du texte à un contexte tout à fait actuel. C'est là que se situe Frédéric Fisbach dans son travail de mise en scène de *Mademoiselle Julie*. Pour permettre « un abord direct avec la pièce[48] » par le public, Fisbach propose de casser le huis-clos et d'agrandir l'espace décrit par Strindberg - « une grande cuisine[49] » - et donne à voir le jardin de la maison où se déroule la soirée de la St-Jean. Pour le metteur en scène, la fête permet de lancer la pièce autour d'un contexte favorable au désir et à l'amusement. Si cette soirée de la St-Jean n'avait pas eu lieu (alcool, ambiance festive, nuit blanche), l'histoire entre Julie et Jean n'aurait pas été possible.

---

[47] UBERSFELD Anne, *Le Jeu des classiques, réécriture ou musée*, in *Les voies de la création théâtrale*, CNRS, Paris, 1978, p. 181.
[48] Conférence de presse, Op. cit.
[49] STRINDBERG August, *Mademoiselle Julie*, traduction de Terje Sinding, Circé, Paris, 2006, p. 29.

En rendant contemporaine l'action d'une pièce écrite en 1888, en mettant en avant la discontinuité du texte, en modernisant la traduction de Terje Sinding, Frédéric Fisbach oriente le travail des comédiens. En effet, Juliette Binoche, Bénédicte Cerutti et Nicolas Bouchaud vont devoir trouver leur propre liberté à l'intérieur de ces premières options prises par le metteur en scène. En sachant que l'action sera résolument d'aujourd'hui, les comédiens ont déjà une idée du travail qui sera fait quant à la manière de s'exprimer, de bouger, de se tenir ; ils peuvent faire des propositions scéniques allant dans le sens désiré par le metteur en scène. De plus, tous ces choix réalisés par le metteur en scène dès sa création au Japon ont permis d'offrir du temps pour travailler le jeu et les relations des comédiens français. Les contraintes trouvées en amont permettent donc de concentrer le travail sur les comédiens.

### *3.2. Le travail à la table*

Fisbach dit avoir eu de la peine à se détacher du jeu des acteurs japonais. Il souhaitait retrouver la même chose avec ses comédiens français. Cela n'a pas pu être possible car chaque comédien a ses propres caractéristiques. S'il y a bien reprise de la scénographie, le jeu et la relation entre les personnages ont été créés. Les comédiens et le metteur en scène ont fait de nombreuses lectures en février 2011. Durant un mois, ils n'ont fait que du travail à la table. Ce travail est décrit par Bénédicte Cerutti comme un moment « d'essais, de lectures et de relectures ». Sophie Proust écrit:

> *Le travail à la table correspond à une étape de direction d'acteurs qui ne délivre pas des indications concrètes – souvent prématurées – mais ouvre des pistes de jeu. Les metteurs en scène se nourrissent et nourrissent les acteurs de discussions dont ils pensent qu'elles généreront ultérieurement des réactions sur le plateau*[50].

Durant tout son parcours d'acteur (notamment aux côtés de Stanislas Nordey) et de metteur en scène, Frédéric Fisbach a toujours été en état de questionnement et de recherche. Pour lui, l'acteur doit élaborer sa propre méthode de travail et le metteur en scène doit l'accompagner dans sa démarche de recherche. Fisbach aime « l'atelier de l'acteur » : comment il travaille par lui-même pendant un projet et comment il incorpore ses recherches à son jeu. Il se fiche des « mécanismes » des comédiens et les laisse donc travailler par eux-mêmes. Lui gère la relation entre les comédiens et le texte, les comédiens et leurs personnages, les comédiens entre eux. Pour le metteur en scène, le

[50] PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, L'Entretemps éditions, 2006, p. 80.

travail à la table a permi de mettre tout le monde en confiance. En parlant des trois comédiens jouant dans la version française de *Mademoiselle Julie*, il dit :

> *Par rapport à d'autres projets, il a fallu que je déploie une écoute et une psychologie d'accompagnement beaucoup plus grandes. Ce sont des acteurs très forts et très mûrs, ils savent ce qu'ils font et ce n'est pas à moi de leur dire ce qu'ils doivent faire. Je leur donne des orientations, je leur renvoie des choses, je les nourris.*

Avec le travail à la table, Fisbach permet aux comédiens de parler de la pièce et d'échanger autour du texte de Strindberg. Le fait de parler de la pièce à table avec l'ensemble des comédiens permet de connaître les mécanismes du texte et les différentes visions que l'on peut avoir sur une scène, une réplique ou un échange entre deux personnages. Le comédien peut ainsi, une fois sur scène, choisir ce qu'il veut montrer ou raconter au public. Bénédicte Cerutti dit de ce moment à table : « Il y avait essentiellement des discussions, des échanges de points de vue car on ne comprenait pas la même chose. Chacun plaque ses grilles de lectures sur les choses ». L'échange effectué autour de la table permet une ouverture et un agrandissement du point de vue personnel sur la pièce. En travaillant à la table, Fisbach permet également aux comédiens de faire connaissance entre eux et d'établir une relation de confiance. Ce que confirme Bénédicte Cerutti : « On est parti de l'anecdote de cette rencontre racontée dans *Mademoiselle Julie* pour dire ce que chacun pense. On parlait de nos expériences intimes, de nos références. C'était vraiment un échange où tout le monde vidait son sac. C'était ça le travail ». Ce travail à la table a permis à chaque comédien d'élargir son imagination sur la pièce et son personnage pour, une fois sur scène, être prêt à essayer des pistes de jeu différentes.

Pour Frédéric Fisbach, l'échange entre les comédiens est un élément important dans la création d'un spectacle. Selon lui, le théâtre est « un art du rapport et il faut aimer le rapport, la relation, aimer réfléchir, engager et jouer de la relation ». Il ne considère pas le metteur en scène comme une autorité avec tous les pouvoirs qui doit imposer aux comédiens ce qu'ils doivent effectuer sur le plateau. Selon Fisbach, « il faut pouvoir suspendre son autorité pour accepter celle de l'autre durant une durée déterminée : la personne a quelque chose à dire et on va l'écouter ». Pour lui, l'échange avec les artistes est plus stimulante et plus riche qu'une position de surplomb de la part du metteur en scène sur ses comédiens.

### *3.3. Un espace déjà existant*

Après cette période de travail à table, la troupe ne se retrouve qu'en juin à Avignon dans l'espace déjà installé. La contrainte scénographique est là, créée pour d'autres comédiens, japonais. Comment s'y inscrire ? Sophie Proust note qu'un « comédien joue malaisément dans un espace inconnu au dernier moment : il a besoin de l'apprivoiser[51] ». Fisbach se souvient : « Nicolas Bouchaud ne voulait pas de micro au départ car il se sentait comme avec une prothèse alors qu'il n'en a pas besoin ». Mais le comédien finit par accepter le micro car l'espace l'exige : « La scénographie est très particulière. Il y a une grosse contrainte donnée par la vitre et donc par les micros pour que l'on nous entende. C'est une contrainte et on ne peut que s'y plier. On ne peut que faire avec ». Selon Christian Biet et Christophe Triau, le travail du « scénographe est […] d'aider l'ensemble des praticiens à diriger le public *vers* la représentation et *vers* la fiction représentée[52] ». Et Nicolas Bouchaud précise :

> *J'ai beaucoup cherché dans cet espace car je pense qu'une scénographie n'est pas un décor. Il y a donc quelque chose qui met au travail, c'est un espace pour jouer, de mise en jeu. Il faut physiquement en comprendre ses articulations, comprendre de quoi est fait cet espace, ce que l'on peut y faire, ce qui est fort et comment entrer en dialogue avec cet espace.*

Pour Bénédicte Cerutti, l'espace influence forcément le jeu. Elle dit : « La première partie se joue derrière des vitres fermées avec un micro. On ne peut pas jouer de la même manière que sans micro. Ces micros sont venus totalement en amont, avec la scénographie ». Le micro exige une certaine technique vocale pour les comédiens : contrôle de leur respiration, de leur souffle, du volume de la voix ainsi que de l'articulation. Les comédiens ont dû se plier à la contrainte scénographique et adapter leur jeu à celle-ci. Lors d'une création, le scénographe travaille en fonction de la possibilité de jeu des comédiens. Sophie Proust écrit: « Aujourd'hui, l'influence de la scénographie sur la direction d'acteurs est certaine. Elle est suscitée par le metteur en scène lui-même qui aura choisi un plateau physiquement contraignant pour le comédien[53] ». Dans le cas de *Mademoiselle Julie*, les comédiens français ont dû faire en fonction de ce qui avait été créé pour les artistes japonais. Mais la contrainte de la scénographie et la direction donnée à la pièce donnent un cadre aux comédiens qui peuvent ainsi chercher leur liberté et pouvoir ainsi faire des propositions de jeu.

---

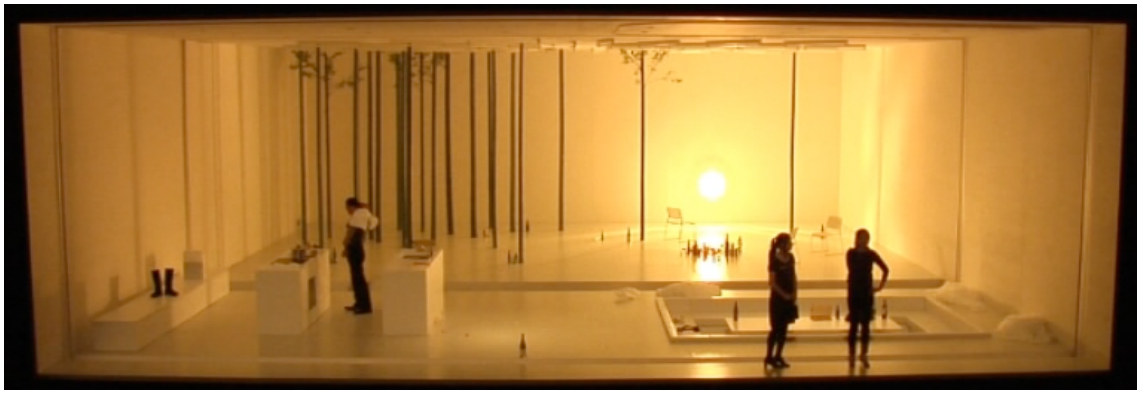
[51] PROUST Sophie, op. cit., p. 345.
[52] BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2006, p. 173.
[53] PROUST Sophie, op. cit., p. 345.

Une fois dans l'espace, il a été difficile pour Bénédicte Cerutti de trouver un corps à son personnage de Christine car Frédéric Fisbach lui parlait beaucoup de l'actrice japonaise qui avait un jeu très physique. Elle dit : « Je n'arrivais pas à me dire que Christine doit hurler, se paumer. J'ai essayé de le faire mais je ne le comprenais pas. Après voir vu que je n'arrivais pas à faire ce qu'il souhaitait, Frédéric m'a dit de faire comme je le voulais. Et il a accepté ma proposition ». Le metteur en scène fait confiance à ses comédiens et leur laisse une grande liberté de choix, de proposition de jeu. L'actrice dit :

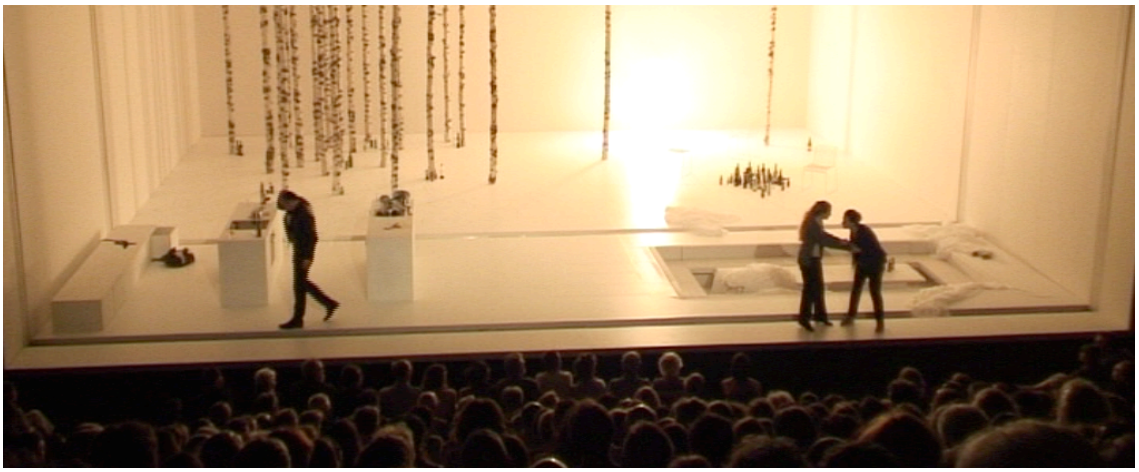
> *Il avait envie de tester cela : vous avez un point A, vous avez un point B. A vous de trouver les mouvements là-dedans. Cela demande beaucoup de sensibilité. C'est pourquoi le rapport entre nous est vachement important. Il a voulu expérimenter quelque chose qui est plutôt juste pour cette pièce : le rapport entre eux, Juliette et Nicolas, et le texte.*

En comparant la version japonaise à la version française, il est intéressant de noter les similitudes dans les déplacements des comédiens ainsi que dans l'utilisation de l'espace. Voici deux scènes extraites de captations. Il s'agit des mêmes passages du texte mais une fois dans la création japonaise et une autre fois dans la re-création française.

Jean et Julie assis à l'avant-scène avec un verre et une bouteille d'aclool parlant de leur avenir ;
à gauche : Shizuoka Arts Theater (extrait d'une captation).
à droite : Gymnse Aubanel (extrait d'une captation).



Extrait d'une captation de la représentation au Shizuka Arts Theater.
A jardin : Jean se préparant à se raser; à cour : Julie essaie de convaincre Christine d'ouvrir un hôtel en Suisse.



Extrait d'une captation au Gymnase Aubanel.
A jardin : Jean se préparant à se raser ; à cour : Julie essaie de convaincre Christine d'ouvrir un hôtel en Suisse.

Nicolas Bouchaud dit ne pas avoir vu la version japonaise contrairement à Bénédicte Cerutti. Est-ce que ce moment autour de la table a permis au metteur en scène de parler de son expérience de l'espace ? Il sait que tel passage, tel dialogue est plus fort en étant dans tel ou tel lieu car il a pu déjà l'éprouver avec les comédiens japonais. Ni Bénédicte Cerutti, ni Nicolas Bouchaud ne m'ont parlé d'une direction précise des déplacements. Comment Frédéric Fisbach a-t-il su transmettre ce qui a déjà été fait ? Est-ce des déplacements logiques dû à la scénographie ? Ou en laissant une liberté totale au comédien, Fisbach a su induire ses envies ? Juliette Binoche dit : « Fisbach m'a laissé suivre mon chemin. Puis il m'a dit : "Tu es arrivée là où je voulais aller". Il dirige sans

diriger, ce qui est une immense qualité[54] ». Bénédicte Cerutti précise que Frédéric Fisbach n'est pas un metteur en scène directif : « Il s'agit de retours de sensibilité et non de détails précis. Ce n'est pas une dramaturgie intellectuelle ». Fisbach a su imposer la reprise des déplacements faits au Japon sans que les comédiens ne se soient sentis contraints. Le metteur en scène ne pense pas pour l'acteur, il l'accompagne, le laisse chercher et proposer sans rien imposer dans son jeu. L'acteur doit savoir ce qu'il fait sur le plateau ; il doit avoir une direction de jeu claire. Le metteur en scène laisse les acteurs pratiquer leur art. il n'interfère pas. L'acteur a donc une forte responsabilité sur scène : il doit savoir ce qu'il fait. L'acteur et le metteur en scène sont à égalité. Il n'y a pas de hiérarchie supérieur/inférieur, celui qui sait/celui qui ne sait pas. Ici, il s'agit de la rencontre entre des artistes maîtrisant leur art : le metteur en scène ET les comédiens. De là découlent les ressemblances entre la version japonaise et française : le metteur en scène propose le même cadres aux acteurs nippons et français d'où les mêmes déplacements et utilisation de l'espace. Mais le jeu est différent car ce ne sont pas les mêmes artistes qui s'emparent du texte et des personnages.

### *3.4. Entre théâtre et cinéma*

Les comédiens répètent la pièce le soir avec Frédéric Fisbach. L'après-midi est consacré au tournage du film de Nicolas Klotz sur *Mademoiselle Julie*. Fisbach a souhaité que ce film soit fait, car pour lui : « Le théâtre et le cinéma ont des liens puissants. Ce croisement est perceptible dans la représentation comme dans le film. Sur la scène, elle ancre la parole des acteurs dans une très grande intimité et fait se "dresser" la parole dans le film[55] ». Ce jeu entre cinéma et théâtre dure deux semaines. Le tournage du film a permis aux comédiens de travailler le jeu et la relation des personnages tandis que les répétitions du spectacle leur ont permis de s'habituer à l'espace. Nicolas Bouchaud fait bien la différence entre les deux moments :

> *La scénographie pour le film n'a pas d'intérêt car la caméra nous attrape et nous "mortelle" dans le film. On joue et on n'a pas besoin d'avoir la conscience de l'espace. Quand le tournage s'arrêtait et que l'on reprenait les répétitions le soir, on sentait bien que physiquement, il fallait changer nos perceptions, avoir conscience que l'on était au théâtre et qu'il y avait un espace dans lequel nous jouions.*

[54] Interview de Juliette Binoche par Odile Quirot pour Le Nouvel Observateur, 30 juin 2011.
[55] Entretien avec Frédéric Fisbach par Jean-François Perrier, dossier de présentation de *Mademoiselle Julie*, festival d'Avignon, juillet 2011.

En voyant le film de Nicolas Klotz, on remarque que la scénographie est exactement celle utilisée pour la version théâtrale, aucune modification n'a été apportée à l'espace. Le film réalise des gros plans des personnages. Le jeu des comédiens est très intimiste. Bénédicte Cerutti explique que Nicolas Klotz les dirigait de manière à jouer pour le cinéma. Christine, malgré son discours à la troisième personne quand elle s'adresse aux autres protagonistes de la pièce, est ultra réaliste. Cela diffère avec la version scénique où elle tranche avec les autres personnages par sa manière de s'exprimer et de concevoir les choses. Bénédicte Cerutti dit à propos du travail sur le film : « Le travail n'était plus le même avec Nicolas [Klotz] car il voulait que l'on incarne totalement les personnages, avec des choses qui passent dans les yeux, un vrai travail de cinéma et pas du tout théâtral ». Pour elle, le passage entre le travail à la table et le plateau a été « abrupt et trop vite avorté. L'espace théâtral a eu du mal à exister car tout de suite il y a eu des caméras et une équipe de cinéma ». Le double travail théâtre et cinéma n'a donc pas aidé l'actrice à trouver ses marques dans l'espace. Nicolas Bouchaud dit n'avoir pas été troublé par ce double travail et trouvait cela intéressant : « On perd des choses là-dedans, je ne sais pas quoi ni où exactement. Mais est-ce que cela nous a enlevé du temps précieux ou est-ce que le spectacle aurait été de toute façon le même ? ». Pour lui, il est difficile de savoir si ce double travail a été une aide ou non pour la version théâtrale. Mais, comme avec le travail à la table, les comédiens ont été nourri de ce double travail ; ils ont pu aborder les personnages d'une manière différente.

### *3.5. Le travail des comédiens*

Nicolas Bouchaud a cherché la complexité de son personnage Jean pour ne pas donner une vision lisse et unique du valet sur l'ensemble de la pièce. Mais également pour sortir des clichés de son personnage qui est souvent joué, selon le comédien, « de manière très machiste, très terrien, violent ». Quand on lui demande ce qui l'a aidé à le construire, il répond :

> *Comme souvent, les contradictions. Essayer au maximum qu'un personnage ou une figure, qu'importe le nom que l'on donne à ça, soit le plus possible en action. C'est lié aux situations et non à une logique psychologique qui vaudrait sur l'ensemble de la pièce. Trouver les différences au maximum : c'est-à-dire jouer tel moment comme cela et le suivant presque à l'inverse pour que puisse se créer une dialectique pour les spectateurs, pour que les gens puissent voir un personnage ou une figure avec des facettes multiples. Pour qu'il n'y ait pas qu'un bloc.*

On retrouve ici l'envie de Strindberg d'avoir des personnages complexes. Et c'est ce que l'acteur a aimé dans le travail du metteur en scène et du travail à la table :

> *Avec* Mademoiselle Julie*, il* [Frédéric Fisbach] *était assez proche du texte et de ce que celui-ci pourrait raconter autrement que par son sens premier. C'est-à-dire comment est-ce qu'on peut dire quelque chose et jouer autre chose. Pour que les mots, la parole puissent être rendus plus complexes ou plus étonnants. C'était le travail du mois de février* [le travail à la table] *que j'ai beaucoup aimé car j'ai eu le sentiment que nous ne rentrions pas dans les archétypes attachés à cette pièce.*

Strindberg dit avoir esquissé le personnage de Christine. Bénédicte Cerutti dit de la cuisinière :

> *J'ai dû me positionner et réfléchir à son histoire pour qu'il ne s'agisse pas d'un simple personnage secondaire, pour que ses apparitions ne soient pas seulement des interludes comme de la publicité au milieu d'un film.* […] *C'est un personnage secondaire. On ne connaît pas ses mouvements internes, ses échecs, ses décéptions. Mais je me suis raconté que c'est le personnage principal de la pièce.*

La comédienne a donc pu créer totalement son personnage. Bénédicte Cerutti dit s'être inspirée du personnage de Flaubert dans le conte *Un Cœur simple* : une bonne très simple qui a juste un perroquet qui est son dieu. Le but de la comédienne est de pouvoir bousculer la relation entre les deux autres personnages.

Pour Frédéric Fisbach, les comédiens doivent être dans *le présent* sur scène : pouvoir adapter à chaque instant leur jeu aux propositions de leurs partenaires. Pour Fisbach, toutes les discussions autour du texte ont permis « de reconstituer un corps présent sur le plateau dans les moments où l'acteur est perdu ». Chaque soir, la représentation est différente car les comédiens explorent à chaque représentation une nouvelle piste de jeu. Bénédicte Cerutti explique même : « Quand j'arrive sur scène, je vois qu'ils [Juliette Binoche et Nicolas Bouchaud] sont dans des états différents selon les soirs. Parfois, ils sont égarés, parfois en transe. Je sens que le plateau n'est pas du tout fixe. Cela donne à chaque fois un spectacle nouveau. Et du coup, parfois cela ne marche pas ». Mais quand l'écoute, l'état présent et l'échange sont présents sur le plateau alors le spectateur peut voir le travail de Fisbach et sa volonté de montrer « comment […] l'on arrive à entrer en relation avec l'autre et comment […] on construit une relation amoureuse avec une autre personne ».

## 4. *Mademoiselle Julie* à l'Odéon : le travail infusé

L'équipe va se retrouver huit mois plus tard pour le début de la tournée. Reims[56], Lorient[57], Luxembourg[58], Toulon[59], Odéon[60]. Entre chaque série de représentations, il y a des pauses, de la vacance. Frédéric Fisbach accorde une importance particulière au travail du temps:

> *Entre Avignon et l'Odéon, le spectacle n'est pas le même. Du temps s'est écoulé et les relations qui se sont tissées entre nous sont extrêmement fortes mais elles ont mis du temps pour s'établir.* […] *On laisse passer du temps, il y a la reprise et là, tout paraît évident, on se demande pourquoi on n'avait pas pensé à telle chose avant. On n'arrive pas à détendre les nœuds durant la création mais le temps fait très bien son office. Il n'y a pas de secret : une pièce reprise après quelques mois est pleine et sereine. Alors qu'à la création, elle n'était que tensions. J'adore avoir du temps car il dénoue les choses.*

Dans un texte publié dans le livret distribué aux spectateurs à l'entrée de l'Odéon – intitulé « Notes de reprise(s) : amoureux fou du théâtre » -, Frédéric Fisbach évoque le travail de reprise qu'il a réalisé sur *Mademoiselle Julie* huit mois après sa création à Avignon. Il confie avoir arrêter, après quelques minutes à peine, les comédiens dans leur relecture du texte en cours car il la recevait comme étant du « réchauffé ». Après cet arrêt, les comédiens ont repris la lecture qui est devenue « époustouflante » car ils étaient alors « libres, joueurs, étonnants, bouleversants ». Quelles sont les indications qui ont été données pour permettre aux comédiens d'arriver à un tel résultat en si peu de temps ? Comment Juliette Binoche, Bénédicte Cerutti et Nicolas Bouchaud ont-ils vécu les nouvelles attentes du metteur en scène lors des répétitions précédant la reprise du spectacle à l'Odéon? Bénédicte Cerutti et Nicolas Bouchaud assurent tous les deux n'avoir fait aucun travail (lecture du texte, notes de travail, italienne du texte…) durant la période qui sépare la dernière date avignonnaise et la première date de répétition de la reprise. Bénédicte Cerutti déclare : « C'est un bonheur d'arriver à la première répétition et de découvrir ce que ta mémoire a imprimé. Il y a des trucs qui reviennent de loin ». Nicolas Bouchaud constate quant à lui : « l'avantage lorsqu'on reprend après s'être arrêté pendant huit mois, c'est qu'il ne faut rien faire. Je pense que ça infuse. C'est arrivé dans l'inconscient et il faut laisser faire ». Cette période de latence semble donc permettre aux acteurs de faire mûrir le travail, de penser à d'autres choses, de se

[56] La Comédie de Reims, du 17 au 20 avril 2012.
[57] CDDB Théâtre de Lorient, du 26 au 28 avril 2012.
[58] Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, 4 et 5 mai 2012.
[59] Théâtre Liberté, 11 et 12 mai 2012, Toulon.
[60] Théâtre de l'Odéon, du 18 mai au 24 juin 2012, Paris.

débarrasser de certaines angoisses qui peuvent exister sur le jeu et sur le rapport au texte. Bénédicte Cerutti précise que, pour elle, il s'agit « d'une liberté de soi à soi ». En parlant de la reprise, les comédiens utilisent un vocabulaire spécial pour parler de ce qui se passe en eux lors des premières répétitions de reprise : c'est infusé, c'est imprimé[61]. On sent que c'est le temps qui permet de faire mûrir quelque chose chez l'acteur. Nicolas Bouchaud constate : « Avec Juliette, nous n'étions pas encore tout à fait accordés à Avignon. Je trouve qu'à la reprise ces choses-là ont changé aussi ». Bénédicte Cerutti dit :

> *Comme à chaque fois à l'occasion d'une reprise, les gens sont moins velléitaires, plus souples. Personne n'a rien à prouver ni à soi, ni à personne. Comme tu connais le cadre, tu peux réinventer à l'intérieur. Au bout de huit mois, tu as oublié les raisons pour lesquelles tu passes par tel ou tel état. Tu as oublié le chemin, mais tu connais le résultat. Tu deviens plus intuitif et tu te bats autrement. On n'est plus dans une urgence.*

Et parce qu'il y a quelque chose qui s'est déposé, qu'il y a une empreinte, l'acteur peut jouer. Roger Caillois, dans son essai *Les Jeux et les hommes*[62], définit le jeu, au sens large, comme « une activité libre et volontaire, source de joie et d'amusement[63] ». Pour Caillois, le jeu est une activité libre, séparée (espace et temps), réglée et fictive. Mais le jeu doit être également *incertain* : « Le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur [64]».

La mise en scène de *Mademoiselle Julie* par Frédéric Fisbach contient donc clairement tous les éléments pour pouvoir avoir du plaisir dans le jeu décrit chez Caillois :

- La liberté d'interprétation ;
- Les comédiens sont séparés de la réalité car ils se trouvent sur un plateau de théâtre dans un temps donné ;
- Le jeu est malgré tout réglé car les comédiens savent leur texte et la conclusion de la pièce ;

[61] Gian Manuel Rau, metteur en scène avec qui nous avons réalisé un stage en janvier 2013 à la Manufacture, a souhaité nous rencontrer individuellement en amont du stage pour parler du travail. Il m'a dit avoir fait cela pour préparer « la marinade » du stage.
[62] CAILLOIS Roger, Les Jeux et les hommes, Gallimard, 1967.
[63] CAILLOIS Roger, op. cit., p. 36.
[64] CAILLOIS Roger, op. cit., p. 43.

- Ils jouent un texte dramatique donc il s'agit d'une fiction ;
- L'interprétation étant laissée au choix du comédien, le résultat du rendu de la pièce est incertain.

Nous constatons également que quand il y a du jeu, il y a de l'amusement, du plaisir. Bénédicte Cerutti confie : « J'adore les reprises, j'aimerais reprendre tous mes spectacles car je suis sûre que je pourrais faire et essayer de nouvelles choses ». La reprise permet de jouer plus librement et donc d'avoir du plaisir à être sur scène.

Dans son travail de mémoire autour du plaisir de jouer[65], Nissa Kashani définit le plaisir à plusieurs niveaux : sensoriel, intellectuel et tourné vers son partenaire. Le plaisir sensoriel vient du fait d'être dans l'instant présent sur le plateau. Pavis écrit au sujet de ce dernier terme : « Il [le comédien] manifesterait sa toute puissance créatrice en étant capable dans le même instant d'inventer la partition et de la jouer, de travailler au présent en fonction d'une aspiration personnelle qui tendrait toujours vers la nouveauté[66] ». Etre présent permet au comédien de créer tout en allant chercher de nouvelles choses sur le plateau. Cet état est celui demandé par Frédéric Fisbach à ses comédiens lors des représentations. Le plaisir intellectuel est lié à la maîtrise du jeu et de la peur. Lors de la reprise, les comédiens ont intégré le travail fait à la table ainsi que leur expérience sur le plateau lors des représentations à Avignon. Ils savent les différentes pistes de jeu qu'ils peuvent emprunter sur le plateau : ils connaissent le chemin et la finalité qu'ils doivent atteindre. Cela permet également de passer outre la peur. Nicolas Bouchaud dit : « On a un passé ensemble et on peut envisager le présent plus sereinement parce qu'on se connaît un peu, parce qu'il y a des peurs qui n'existent plus ». Nissa Kashani précise qu'il « est […] nécessaire de surmonter la peur de la non-maîtrise du jeu en prenant acte de l'importance de l'instant présent dans le jeu[67] ». Le troisième niveau de plaisir est lié au temps grâce auquel les comédiens ont pu faire plus ample connaissance et cela non seulement de manière privée mais également professionnelle : ils ont une expérience commune du plateau.

Les comédiens, une fois débarrassés du stress et des contraintes de la création, peuvent être dans le plaisir du jeu. Ayant eu l'occasion de voir ce spectacle à l'Odéon,

[65] KASHANI Nissa, *Le Plaisir du jeu, En quoi consiste le plaisir dans le jeu du comédien ?*, HETSR, Lausanne, mai 2010.
[66] PAVIS Patrice, op. cit., p. 274.
[67] KASHANI Nissa, op. cit., p. 15.

je dois dire que ces éléments étaient bien présents ! La représentation était formidable : il y avait un réel échange entre les comédiens et on ne savait jamais où ils allaient ; le public était sans cesse surpris par ce qui se passait sur le plateau. Les comédiens jouaient : ils semblaient tester des pistes d'interprétation, se surprenaient, s'écoutaient et s'adaptaient à ce qui se passait sur le plateau. Ce côté animal des personnages était en contradiction avec l'espace très blanc, très propre, très rangé, très fermé, très rectiligne ; cela permet aux spectateurs d'éprouver une sensation de liberté et de plaisir de la part des comédiens. Seul point négatif : le mixage entre le son des comédiens et le son de la musique de la fête en arrière-plan était mal réglé. Ainsi, durant toute la partie avec les fenêtres fermées, on entendait plus la musique que les échanges de paroles entre les comédiens.

Toute la troupe se retrouve en septembre 2012 au Barbican de Londres pour les dix dernières représentations de la pièce de Strindberg. J'ai eu l'occasion de revoir ce spectacle dans ce lieu. La représentation était totalement différente de celle vue à l'Odéon. Juliette Binoche a proposé, dans un jeu très cinématographique, une Julie très larmoyante qui ne permettait pas aux spectateurs de s'imaginer un personnage complexe avec plusieurs facettes. Face à elle, il y avait deux comédiens de théâtre – Bénédicte Cerutti et Nicolas Bouchaud – qui étaient dans une écoute totale, en réaction avec ce qui se passait sur le plateau et avec une grande force de proposition. Cela montre que cette pièce était faite d'essais, de tentatives et il est passionnant de voir que des comédiens sur scène, devant un public, sont en recherche et proposition constantes ! Cela résonne très fortement en échos avec les considérations de Georges Banu pour qui les comédiens ont pour rôle « d'empêcher la routine de s'installer [68]» !

[68] BANU Georges (dir.), op. cit., p. 25.

# D. Conclusion

Léo Ferré chantait : « Avec le temps, va, tout s'en va […], faut laisser faire et c'est très bien[69] ». Oublier, laisser faire, c'est ce que Bénédicte Cerutti et Nicolas Bouchaud ont fait en jouant *Mademoiselle Julie* de Strindberg, mise en scène par Frédéric Fisbach, huit mois après la création au festival d'Avignon. Ce temps de latence a permis de laisser mûrir quelque chose dans le corps et la mémoire des comédiens. Ces derniers n'ont rien eu à faire durant la pause entre la dernière représentation d'Avignon à la première répétition pour la reprise à l'Odéon. Oublier ce qui a été fait permet à l'acteur de se laisser surprendre à la reprise par ce qui est resté inscrit en lui. Cette surprise est source de plaisir pour le jeu car elle donne une sensation de maîtriser ce qui est fait sur le plateau. Et chaque acteur est disponible à ce qu'il fait et peut partager un moment de jeu avec ses partenaires.

Selon moi, ce spectacle mis en scène par Frédéric Fisbach est très respectueux et proche de Strindberg qui a voulu créer des personnages complexes. En effet, les comédiens essaient et proposent des pistes de jeu différentes à chaque représentation. Être différent sur le plateau à chaque représentation, signifie pour moi des tentatives de compréhension des personnages. On cherche à comprendre pourquoi ils sont comme cela. Cette recherche de la complexité humaine est propre à *Mademoiselle Julie* de Strindberg. Et à la mise en scène de Frédéric Fisbach.

En 2007, Christophe Triau analyse le travail de Frédéric Fisbach et résume ainsi sa recherche :

> *L'adresse et la clôture, la distance et la proximité, la diffraction et l'organicité, la présence singulière de l'interprète et la traversée de formes communes, la rigueur formelle et la recherche de la liberté du spectateur… : autant de "paradoxes précieux" … sur lesquels s'ancre le travail scénique de Frédéric Fisbach*[70].

Frédéric Fisbach donne à ses comédiens un espace et une direction à suivre (découpage du texte, lieu et espace de l'action…) ; il s'agit de son rôle de metteur en scène. Les comédiens sont libres de créer dans ce cadre. Par le processus de travail offert par le metteur en scène aux comédiens – essais, lectures, discussions, essai

[69] Léo Ferré, *Avec le temps*, octobre 1970
[70] TRIAU Christophe (et al), « Frédéric Fisbach, La communauté en actes », *Ecrire le monde autrement, Alternatives théâtrales*, N° 93, 2007, p. 12.

cinématographique… - ceux-ci peuvent essayer et éprouver des pistes de travail différentes les unes des autres et ainsi arriver à une certaine liberté sur scène. Et cette liberté donne au public la sensation de jouissance des comédiens à être sur le plateau. La liberté créatrice des comédiens s'oppose à l'espace scénique qui est très propre et pur. Cette opposition fait toute la force de la pièce et permet aux spectateurs d'être saisis par ce qui se passe sur le plateau : le jeu des comédiens est mis en avant par l'espace et celui-ci l'est par les comédiens !

Dans le travail de Fisbach, nous pouvons observer que la collaboration entre les comédiens et le metteur en scène - le croisement des deux pratiques artistiques – permet à l'acteur d'avoir une place pour pratiquer son art et d'être un agent actif dans le processus de création. L'important n'est pas le metteur en scène ou les acteurs ou encore le texte mais la rencontre entre les artistes pour traiter du sujet de *Mademoiselle Julie*.

Prendre position, chercher, proposer, tester, travailler ensemble. Voilà autant d'éléments que j'ai pu apprendre durant ma formation à la Manufacture et qui font échos au travail de Frédéric Fisbach. En étant dans un cursus scolaire, nous avons rarement l'occasion d'éprouver la notion du temps dans notre travail. Nous travaillons généralement sur des périodes courtes pour rencontrer et créer avec un praticien. Les ateliers s'enchaînent et – c'est normal – nous n'avons que peu de place pour faire *infuser, mariner, imprimer* ce que nous avons traversé. Ce travail de recherche autour de la reprise me fait réaliser en tant que futur comédien que le temps a une place primordiale dans notre profession. Que ce soit dans le cadre d'une reprise mais aussi lors de la création – qui se fait sur des périodes plus ou moins courtes. Alors comment l'acteur peut-il se trouver ou créer du temps pour faire mûrir ce qui est fait lors d'une création ? Peut-il trouver dans son « atelier » - comme dit Frédéric Fisbach - des moyens pour « accélérer » cette infusion importante - à mon sens - pour trouver le jeu et le plaisir ? Voici autant de questions auxquelles je me réjouis de pouvoir répondre avec quelques années de pratique professionnelle.

# E. Bibliographie

**Ouvrages**

- ADAMOV Arthur, *Strindberg*, L'Arche, Paris, 1982
- BANU Georges (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Actes Sud, 2005
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2006
- CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, 1967
- CAULY Olivier, *Mise(s) en scène de la répétition, Bergman, Dreyer, Ibsen, Strindberg*, L'Harmattan, Ouverture philosophique, Paris, 2012
- DE MURALT Roland, *Un Regard si étrange, Traversée d'August Strindberg*, Editions Bertil Galland, Vevey, 1981
- KASHANI Nissa, *Le Plaisir du jeu, En quoi consiste le plaisir dans le jeu du comédien ?*, HETSR, Lausanne, mai 2010
- KIERKEGAARD Soren, *La Répétition*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2003
- LANGE Katarina et Henrik, *August Strinberg à l'usage des personnes pressées*, Editions ça et là, 2012
- PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, L'Entretemps éditions, 2006
- STRINDBERG August, *Mademoiselle Julie*, traduction de Terje Sinding, Circé, Paris, 2006
- STRINDBERG August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Gallimard, 1964

**Périodiques**

- Pièce (dé)montée, BEBIN Gaëlle, *Mademoiselle Julie*, CNDP-CRDP, N°133, juillet 2011
- HAMON Christine (et al), *De la création à la recréation : le temps de la reprise*, in *Villa Gillet*, cahier N°2, Circé, mai 1995
- TRIAU Christophe (et al), « Frédéric Fisbach, La communauté en actes », *Ecrire le monde autrement, Alternatives théâtrales*, N° 93, 2007, pp. 7-30

- *Scènes françaises, scènes japonaises : allers-retours*, Théâtre/Public, Université Waseda, N°198, décembre 2010
- UBERSFELD Anne, *Le Jeu des classiques, réécriture ou musée*, in *Les voies de la création théâtrale*, CNRS, Paris, 1978, p. 179 à 192

**Dictionnaires**

- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1987
- PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, Paris, 2002

**Films / Captations**

- KLOTZ Nicolas, *Mademoiselle Julie, une pièce d'August Strindberg*, La Compagnie des Indes, Festival d'Avignon, 2011
- *Mademoiselle Julie*, August Strindberg, mise en scène Frédéric Fisbach, captation au Gymnase Aubanel, Festival d'Avignon, juillet 2011
- *Miss Julie*, August Strindberg, mise en scène Frédéric Fisbach, production SPAC, captation au Shizuoka Arts Theatre, octobre 2010

**Autres**

- Revue de presse du Théâtre de l'Europe, Odéon, autour de *Mademoiselle Julie*
- Revue de presse du Festival d'Avignon autour de *Mademoiselle Julie*
- http://www.lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/julie.html - consulté en mars 2013

# F. Annexes

1. **Entretien avec Bénédicte Cerutti**
2. **Entretien avec Frédéric Fisbach**
3. **Entretien avec Nicolas Bouchaud**
4. **Biographie des différents intervenants selon programme du festival d'Avignon, juillet 2011**

# Rencontre avec Bénédicte Cerutti – 16 septembre 2012 à Paris

**Comment se sont déroulées les répétitions durant la création ?**

On était trois. Chacun avait un rapport très différent au texte et sur la manière d'entrer dans le jeu. Le travail s'était beaucoup fait là-dessus. Durant les premières lectures, nous étions vraiment différents les uns des autres. Juliette Binoche incarne très vite. Avant de construire un chemin, elle trouve un état. Nicolas Bouchaud cherche plus un rapport dramaturgique aux choses, il cherche à construire des plans. C'est mon point de vue, je ne sais pas s'ils seront d'accord avec cela. Moi, j'accorde une attention au jeu plus formel ou plus théâtral que Juliette ou que Nicolas, qui est plus dans la désincarnation. Nous avons beaucoup parlé sur la prise de parole, les limites de l'état de jeu ou dans le fait de vivre les choses. Nous avons fait énormément de travail à table. La pièce est comme un grand fil tiré. Nous avons eu beaucoup de discussions pour voir comment ça se déployait, comment moi, avec mon personnage de Christine, je pouvais faire des inserts, des griffures là-dedans. Nous avons fait beaucoup d'essais, de lectures et de relectures.

Le travail à Avignon était très particulier car un film a été tourné par Nicolas Klotz en même temps. On avait ce travail du texte à la table en commun en tête. Mais le travail n'était plus le même car Nicolas Klotz voulait que l'on incarne totalement les personnages, avec des choses qui passent dans les yeux. Il nous a demandé un vrai travail de cinéma et pas du tout théâtral.

Dans le spectacle, il y a plusieurs niveaux. La première partie se joue derrière des vitres avec un micro. On ne peut pas jouer de la même manière que sans micro. Ces micros sont venus totalement en amont avec la scénographie. Frédéric Fisbach voulait cette boîte. Je ne sais pas comment il réfléchit. Est-ce qu'il passe par la scénographie avant de créer un projet ?

**Quelle a été la durée du travail à table ?**

Nous avons travaillé au moins trois semaines. C'était vraiment une rencontre. On parlait beaucoup de ce que chacun pensait de ce texte, de la manière dont il est moderne ou pas, de la manière de traiter une rencontre entre un homme et une femme, entre deux êtres. Mais il n'y a pas eu de travail formel sur le texte (comment mâcher le texte ? comment dire le texte ?). Le texte que l'on nous a donné était sans aucune ponctuation. Même les points avaient été donc supprimés. Il y avait des blocs de texte. Pour Frédéric

Fisbach, il s'agissait d'enlever la psychologie, d'utiliser le texte comme de la matière, de la chair. Il nous a invités à faire un chemin intérieur à l'inverse de ce qu'il avait demandé aux comédiens lors de son travail sur Claudel. Sans forme, on va pouvoir avancer et éviter les rebonds déjà prévus par l'écriture.

**Avez-vous appris le texte en amont des répétitions ? Etait-ce une exigence de Frédéric Fisbach ?**

Non, nous sommes arrivés en répétition sans savoir le texte. L'apprentissage du texte s'est fait au fur et à mesure des lectures.

**Comment définirais-tu sa posture de metteur en scène durant les répétitions ?**

Il n'était pas très interventionniste. Il nous a donné le temps nécessaire pour accorder nos violons. Le temps était incompressible. Il nous disait : « ok, on va passer par là, on va repasser par là et au bout d'un moment, vu que ton partenaire te répond tellement différemment, ça va marcher ! ». Cela relevait d'une tectonique des plaques, pour qu'à un moment, on parvienne à se parler à peu près de manière semblable. Frédéric Fisbach n'a pas imposé des choses. Il faisait quelques remarques comme « pas trop d'état ! » ou « plus d'engagement ! ». Il nous demandait de prendre la mesure de l'ampleur des dégâts d'une rencontre, plus que de vouloir absolument défendre une forme ou un positionnement.

**Avez-vous dû amener du matériau durant les répétitions ?**

Non, il y avait uniquement des discussions, des échanges de points de vue car on ne comprenait pas la même chose. Chacun plaque ses grilles de lectures sur les choses. On est parti de l'anecdote de cette rencontre racontée dans *Mademoiselle Julie* pour dire ce que chacun pense. On parlait de nos expériences intimes, de nos références. C'était vraiment un échange. C'était ça le travail.

**Comment s'est déroulée la transition entre ce travail à la table et le passage sur le plateau ?**

C'était assez abrupt et trop vite avorté. L'espace théâtral a eu du mal à exister car tout de suite, il y a eu des caméras et une équipe de cinéma. Pour le coup, à Avignon, ce n'était pas très clair. Pour la reprise, c'était un peu raide. Mais c'était aussi ma

perception car mon personnage arrive de manière ultra ponctuelle. J'avais besoin de Juliette et Nicolas pour être en réaction et savoir à peu près ce qu'ils allaient faire. Cela a été très dur de trouver un corps à Christine. Comme Frédéric Fisbach a déjà monté cette pièce au Japon, je pense qu'il avait des choses en tête mais qui étaient très, très loin de ce que moi j'avais en tête. J'ai eu ce chemin à faire. J'ai vu en vidéo ce qu'a fait la comédienne au Japon : c'était très chorégraphique ; elle s'effondrait, elle explosait. Cela n'est pas du tout ce que je fais. Je n'arrive pas à me dire que Christine doit hurler, se paumer. J'ai essayé de le faire mais je ne le comprenais pas. Après voir vu que je n'arrivais pas à faire comme il le souhaitait, Frédéric m'a dit de faire comme je le voulais. Et il a accepté ma proposition.

**Il fait donc des choix de jeu ?**

Frédéric voulait d'abord travailler sur le rapport des personnages Jean et Mademoiselle Julie. Moi, je devais arriver avec mes gros sabots et trancher avec ce qu'ils faisaient. Du coup, il souhaitait ces interventions nettes et hyper chorégraphiques.

**Qui étaient présents durant les lectures ?**

Les trois comédiens, Frédéric et Benoit, son assistant et dramaturge.

**Quelle place a été donnée au chœur d'amateurs qui dansent au fond du plateau ?**

Ils sont arrivés très tard après le début des répétitions. Mais l'idée de leur présence était prévue dans le projet de départ. Nous, comédiens, les avions oubliés. Mais ils sont très présents au final. Il y a beaucoup d'éléments que nous avions oubliés. Mais Benoît et Frédéric avaient déjà vécu cette aventure au Japon. Frédéric a dû faire le deuil d'une histoire, en inventer une nouvelle. Dans le texte qu'il a écrit à l'occasion de la reprise, il parle de tout ce travail.

**Pour la reprise, combien de temps avez-vous eu pour répéter ?**

Pour la reprise, nous avons eu deux semaines. Et comme à chaque fois à l'occasion d'une reprise, les gens sont moins velléitaires, plus souples. Personne n'a rien à prouver ni à soi, ni à personne. Comme tu connais le cadre, tu peux réinventer à l'intérieur. Au bout de huit mois, tu as oublié les raisons pour lesquelles que tu passes par tel ou tel état. Tu as oublié le chemin, mais tu connais le résultat. Tu deviens plus intuitif et tu te bats autrement. On n'est plus dans une urgence.

Dans le cas de *Mademoiselle Julie*, il n'y avait plus à l'Odéon cette urgence qu'il y avait à Avignon. Il y a en nous une confiance qui nous permet de mieux bouger.
Nous avons très peu joué à Avignon. Il fallait donc consolider ce qui avait été fait. On a encore beaucoup reparlé. Il s'agit d'un projet durant lequel nous avons beaucoup discuté.

**Cette manière de discuter t'a-t-elle aidée ? T'es-tu sentie à l'aise avec le fait de passer du temps à discuter ?**
*Mademoiselle Julie* est, pour moi, une pièce compliquée car on peut très vite ne pas se sentir concerné. Elle est très vite compréhensible mais très vite elle peut devenir juste de la coquetterie. Le fait d'en parler entre nous, de donner de l'importance à nos propos, a permis de nous sentir concerné et de constater qu'il y a plein de choses que nous ne comprenions pas et qu'il y avait différentes manières de les voir. Cela a permis de ne pas prendre le texte en aplomb. Je ne pense pas que Frédéric travaille dans cette écoute tout le temps. Mais pour ce projet, il était important d'en parler, sinon ça pouvait ne plus nous intéresser.

**Durant ces huit mois de pause, quelle préparation fais-tu pour la reprise (relecture du texte, italienne, notes…) ?**
Je ne fais aucune préparation. En ce moment, je reprends les répétitions pour *La Nuit des Rois* que l'on a monté il y a plus d'un an et demi. J'ai juste relu le texte car il fallait venir le texte su. Mais je le fais à minima car c'est un bonheur d'arriver et de découvrir ce que ta mémoire a imprimé. Il y a des trucs qui reviennent de loin. Du coup, je n'y avais pas du tout repensé. Enfin, un tout petit peu car il y avait plein de choses dont je n'étais pas contente. Je n'étais pas convaincue de ce que j'avais fait à Avignon. Des choses que j'avais faites et que j'aurais dû essayer de changer. J'adore les reprises, j'aimerais reprendre tous mes spectacles car je suis sûre que je pourrais faire et essayer de nouvelles choses.

**Quel bilan fais-tu après cette reprise à l'Odéon et la tournée dans différentes villes ?**
Nous avons pu jouer sur une longue série de dates à Paris. Du coup, c'est bizarre. Mais tu as une certaine énergie, tu cherches des choses, puis après dix jours, tu as la sensation d'avoir épuisé quelque chose, d'avoir tout dit. Après un temps, tu refais les mêmes

choses. C'est vraiment les montagnes russes. J'ai toujours la sensation de faire des choses qu'il ne faut pas et qu'il faudrait changer (rires). Même pour les dernières dates à Londres, je vais me dire que ça n'est pas bien et que c'est nul ce que je fais (rires).

**Durant la tournée, avez-vous des temps pour travailler et parler entre vous ?**

Pour Londres, nous avons trois jours pour faire des italiennes. Enfin, ce n'est pas vraiment pour moi. Non pas que j'ai une mémoire de fou mais je n'ai rien à mémoriser (rires). Mais Juliette et Nicolas doivent pouvoir faire des italiennes. Du coup, je pense que ça va donner l'occasion de reparler de la pièce. Selon les rencontres, on ne parle jamais de jeu mais plutôt d'une envie d'être ensemble à parler. En même temps, c'est très rare que l'on parle uniquement de jeu. Ça passe par ailleurs. Selon le metteur en scène, les comédiens vont avoir plus ou moins de liberté et de temps pour la discussion. Tu dois savoir quelle exigence tu dois avoir pour toi. Après, savoir si tu incarnes ou non, le metteur en scène ne s'en intéresse pas.

**Frédéric Fisbach compare le comédien à un athlète de haut niveau, il fait donc confiance aux comédiens qui l'entourent ?**

Oui, il fait confiance et il voit de quoi tu as besoin. Tu as besoin de causer ? On cause. Tu as besoin que je te foute la paix ? Je te fous la paix. Il n'a pas une vision stricte et ne te fait pas de reproche si tu ne t'énerves pas au bon moment dans la pièce comme il te l'avait imposé. Moi, c'est différent car je ne peux pas me déployer parce que mes passages sont très courts. Toutes mes résolutions sont en off. Tandis que pour les deux autres personnages, ça se passe sur le plateau. Frédéric est très présent. Il n'a pratiquement raté aucune représentation. Il te guide. « Quand vous allez trop par là, on a de la peine à récupérer tel moment ». Il avait envie de tester cela : vous avez un point A, vous avez un point B. A vous de trouver les mouvements là-dedans. Cela demande beaucoup de sensibilité. C'est pourquoi le rapport entre nous est vachement important. Il a voulu expérimenter quelque chose qui est plutôt juste pour cette pièce : le rapport entre Juliette et Nicolas et le texte. Il s'agit de retours de sensibilité et non de détails précis. Ce n'est pas une dramaturgie intellectuelle.

La reprise n'est donc pas évidente car tu ne peux pas reprendre ta grille de déplacements. Quand j'arrive sur scène, je vois qu'ils sont dans des états différents selon les soirs. Parfois, ils sont égarés, parfois en transe. Je sens que le plateau n'est pas

du tout fixe. Cela donne à chaque fois un spectacle nouveau. Et du coup, parfois cela ne marche pas.

**Dans la préface de *Mademoiselle Julie*, Strindberg dit que les personnages sont complexes et faits d'un mélange d'émotions. Sauf pour Christine, qui est un personnage esquissé…**

Oui, il dit que c'est un personnage avorté, secondaire… Je ne suis pas d'accord. C'est désespérant de réfléchir comme cela pour jouer ce personnage. J'ai dû me positionner et réfléchir à son histoire pour qu'il ne s'agisse pas d'un simple personnage secondaire, pour que ses apparitions ne soient pas seulement des interludes comme de la publicité au milieu d'un film. Effectivement, elle n'a pas une intériorité folle, mais ses interventions doivent être fortes. Mon but est d'arriver à bousculer les personnages de Julie et Jean. Il faut qu'à chaque apparition, les murs tombent. Ce n'est peut-être pas grand-chose mais c'est déjà pas mal pour un personnage. Elle a un manque d'ambition sur Jean, mais c'est assez beau. Son lien n'est pas total mais elle a une confiance en lui et en Dieu. C'est un personnage secondaire. On ne connaît pas ses mouvements internes, ses échecs, ses déceptions. Mais je me suis raconté que c'est le personnage principal de la pièce.

**Elle parle à la troisième personne…**

C'est un personnage qui est esquissé mais qui est très cohérent. Le fait qu'elle parle à la troisième personne lui permet de ne rien mettre en jeu, d'éviter tout rapport. Elle n'a pas grand-chose mais elle est cohérente. Elle fait partie du monde sans en faire partie. Elle est dans le travail, le code, la morale. C'est bien qu'elle ne parle pas comme les deux autres personnages. Elle s'affiche d'emblée. Elle met l'autre à distance. C'est dur car elle est censée perdre son amour. Sauf que l'on ne connaît pas l'histoire de cet amour. Ce n'est pas évident de jouer et de prendre en charge ce monde qui s'écroule pour elle. Je peux m'inventer plein de choses dont les liens qu'elle a avec Jean.

**Son langage est aussi sa force car elle ramène du concret quand elle intervient et interrompt les deux autres personnages. Durant les représentations, écoutes-tu ce qui se passe sur le plateau ?**

Non, pas beaucoup, seulement d'une oreille. Car je dois me concentrer pour être dans ma pièce à moi. Je vis vraiment une pièce en parallèle autrement je n'ai rien à me mettre

sous la dent pour entrer sur le plateau et intervenir. Je dois construire et rester dans un monde très clair. La seule chose que j'ai en tête, c'est le personnage d'*Un cœur simple* de Flaubert. Une bonne très simple qui a juste un perroquet qui est son dieu. Tout est secondaire mais très important.

**Tu disais que tu aimais beaucoup les reprises et les effets de la mémoire…**

Je n'arrive pas à déterminer cette sensation. Il y a une liberté de soi à soi. Tu avais un cadre que tu as oublié avec le temps. Puis lors de la reprise, tu redécouvres ce cadre qui ne t'appartient plus totalement. Tu es dans autre chose. Mais en même temps, tu n'es jamais aussi libre que dans un cadre, dans la contrainte. Est-ce juste ce nouveau cadre qui permet la liberté ? Ou est-ce une liberté envers soi-même où l'on s'autorise à essayer de faire quelque chose de différent ? Dans tous les cas, la volonté est absente et cela donne une sensation géniale. Tu fais juste les choses. Pour *La Nuit des Rois*, après deux semaines de reprises, je vois que les gens jouent beaucoup mieux. Ils sont forts et sans tension. Il y a un délestage et une intensité très forte. Mais tout cela reste bizarre. Alors que c'est le contraire qui serait logique : essayer de retrouver ce que je faisais avant. On se laisse surprendre. Certains passages, je ne savais pas quoi faire lors de la création. J'ai tout essayé, je n'arrive pas, j'y renonce. Lors de la reprise, de nouvelles portes s'ouvrent et tu essaies de nouvelles choses qui marchent ! L'intuition devient possible.

**Faudrait-il plus de temps de répétitions ?**

Je ne sais pas car souvent, et c'était le cas pour *Mademoiselle Julie*, il y a un enchaînement de temps de répétition et de repos. Il y a déjà le principe de la reprise, de la poche de vide, de l'oubli. C'est mille fois plus efficace de faire deux mois de répétitions avec un temps de repos que trois mois à plein temps. Je ne sais pas d'où ça vient mais c'est plus efficace. Il faut de l'oubli comme pour le chat qui joue avec sa queue et qui oublie que c'est la sienne. Il faut retrouver cette connerie là pour retourner à un imaginaire. Le vide et l'oubli sont les meilleurs moyens d'aller vers l'imaginaire. Pour *Mademoiselle Julie*, il y a eu plein de villes différentes lors de la tournée. Cela a permis d'avoir plein de vide, de temps et de changements. Car chacun vivait de nouvelles expériences qui enrichissaient forcément leur personnage. On bouge tous et ça redonne de nouvelles idées et envies.

**Quel rapport avez-vous eu avec le chœur d'amateurs qui est présent lors des représentations et nouveau à chaque ville ?**

Frédéric et Benoît, son dramaturge et assistant, géraient leur chœur. Ils travaillent avec eux et leur donnent un petit canevas à suivre durant la représentation. Puis nous allons travailler un peu avec eux pour caler les temps, la musique et le texte. Mais c'est très speed. Je n'ai pas l'occasion de beaucoup les rencontrer.

**Pour le Barbican à Londres, comment se déroule le travail pour le surtitrage ?**

Le traducteur est venu plusieurs fois voir les représentations à Paris car il y a de nombreuses coupes dans le texte. Tout est travaillé en amont. Mais nous n'avons pas à nous soucier de cela.

**Et après Londres ?**

C'est terminé ! On se dit au revoir car je crois que Frédéric ne cherche pas à tourner d'avantage le spectacle.

# Rencontre avec Frédéric Fisbach – 23 septembre 2012 à Londres

**Lors du colloque international sur *Le metteur en scène et ses doubles* au théâtre du Grütli, tu as abordé le concept du texte-partition[71].**

Je parle à mes comédiens de texte-partition : c'est ce qui peut se développer autour de la question de la contrainte, de ce qui peut être vécu comme une contrainte, de la règle du jeu. Certains comédiens le vivent très mal et ça les bloque totalement. Ce qui est un peu le cas de Juliette, un peu celui de Nicolas, dans une moindre mesure mais pas du tout celui de Bénédicte, qui est une comédienne absolument incroyable. Sur *Mademoiselle Julie*, j'ai moins insisté sur cet aspect là. C'est moins évident sur une écriture qui n'est pas du tout poétique. L'objectif de Strindberg n'est pas d'écrire « beau » sauf à certains moments. J'avais abordé de manière un peu formelle la structure, notamment pour les tirets car Strindberg écrit ses textes avec un, deux ou trois tirets qui correspondent à on ne sait pas trop quoi. Ca peut être pris comme des pauses, des silences, des changements de niveau de conversation, d'une autre idée qui émerge. On a essayé de traiter cela. J'en avais besoin car comme j'allais travailler avec des acteurs japonais (je parle un peu la langue mais j'avais une interprète), il fallait que l'on puisse se mettre d'accord, avoir un moyen de diriger. Donc j'avais quand même besoin de repères dans le texte, d'organiser le texte sous forme de partition pour savoir où l'on en était. C'était un outil de travail pour des acteurs dont je ne comprenais pas en permanence la langue. Mais cet abord formel, cet abord du texte-partition est valable et valide sur des textes qui contiennent déjà dans leur structure même une dimension musicale, des textes écrits avec un souci de la part de l'auteur d'une rythmique. Certains auteurs sont plus ou moins clairs là-dessus ; d'autres infiniment. Par exemple, Claudel est très clair sur cette question-là, il le cherche, il y a quelque chose de très fort chez lui qui est relié à son amour et à sa passion de la poésie et des textes religieux catholiques. Sans être moi-même croyant, c'est une œuvre passionnante. Hier, j'ai fait un workshop avec les danseurs anglais qui jouent dans la pièce de *Mademoiselle Julie* pour les remercier du travail qu'ils font car ils ne sont pas payés pour leur participation au spectacle. Quand on m'a demandé sur quoi je voulais travailler, j'ai pensé à une auteure écossaise Linda McLeany. Son texte en français s'appelle *Fractures* et en anglais *Strangers, Babies*. Le texte m'avait plu et sa forme me permettait de travailler avec eux afin de leur transmettre quelque chose de

[71] Colloque international, *Le metteur en scène et ses doubles*, HETSR, Grütli, mars 2012.

singulier par rapport à d'autres metteurs en scène qui concernerait un endroit un peu singulier de la mise en scène : la pensée de l'acteur en dehors même de la répétition, c'est-à-dire dans son rapport au texte. Une réflexion, une rêverie de ce que serait l' « atelier » de l'acteur. Comment est-ce que l'acteur travaille par lui-même pendant un projet, en amont et en aval ? Quels outils a-t-il à sa disposition ? Quelle recherche peut-il faire autour d'un texte ? Ce n'est pas qu'une recherche dramaturgique mais aussi concrète dans son rapport au texte. Comment l'incorporer à son travail ? Sur un texte qui est organisé non naturellement, avec une présentation choisie par l'auteur, cela devient intéressant car on peut discuter autour du mot lui-même, sans être pour autant un linguiste ni un philosophe de la langue. Dans le premier travail qu'un acteur devrait faire, peut faire ou doit faire, il y a cette mise à jour de tous ces micro sens qui ne sont pas compris dans le sens principal ou dans le sens général que tout le monde entend et entendra de toute manière. Cela concerne autant la représentation que la répétition. Comment arriver à enrichir l'écoute, à offrir beaucoup plus de propositions qu'il n'y paraît au travers d'un texte qui peut paraître simple ? Pour moi, on va trop vite vers l'interprétation. C'est le propre de la nature humaine. On met une tasse sur un plateau, tout le monde va en penser quelque chose, va se raconter une histoire et ça ne sera pas la même pour tout le monde. Pour le metteur en scène, c'est pareil. Quand un acteur se saisit d'un texte et qu'il arrive à résister à l'envie d'aller voir tout de suite sa scène, qu'il arrive à lire la pièce en son entier, il se projette immédiatement dans une fiction, un personnage, il se demande comment lui pourrait faire entendre ce texte. C'est le premier élan naturel et logique. Après, comment on arrive à revenir en arrière et à essayer de mettre ça de côté. C'est important mais on revient naturellement plus tard là-dessus et avec un grand bonheur. Comment on s'attarde sur la matière du texte. Le texte est matière du moment qu'il implique une action articulaire, une action de respiration, un rapport au corps, à l'organique. Est-ce que cette matière a une singularité ? Est-ce que je peux m'appuyer sur quelque chose de cet ordre-là pour enrichir mon interprétation ou pas ? Comment est-ce qu'on arrive non pas à être neutre mais, en isolant, en découpant des mots ou des groupes de mots, faire entendre un autre sens, faire émerger une autre signification, une « hïatusisation » du sens ? Il s'agit de couches composées de mémoire à mettre ensuite sur le texte. Il y aura encore cette trace là.

Le travail de metteur en scène avec un texte-partition vient de mon expérience et de mon observation faites en tant qu'acteur. Il me semblait quand j'ai commencé à jouer, notamment avec Stanislas Nordey, qu'il y avait beaucoup d'arbitraire, d'impensé,

beaucoup de choses qui n'étaient pas considérées, ni pensées. Je me suis dit que cela ne relevait pas forcément du rôle du metteur en scène mais aussi de celui de l'acteur. Que doit faire l'acteur pour essayer de penser ce qui n'est pas pensé dans le travail ? Parce qu'on ne lui demande pas de penser ! J'ai commencé à travailler sur cette dimension-là, sur des matières de respiration et de signification, de micro significations, de signification 1, 2, 3 ou 4 en terme de priorité. Tout a commencé à partir de cette observation que j'avais éprouvée en tant qu'acteur. Quand on est sur le plateau, on parle de la question de la présence, du fait d'être disponible. Mais qu'est-ce que ça veut dire et comment est-ce qu'on le fait ? Se projeter dans la fiction est très efficace parce que ça donne un mouvement. Mais ça ne permet pas de peser dans les instants, il y a quelque chose qui survole. Donc je me suis demandé comment être présent à chaque instant tout en gardant un mouvement, une dynamique. C'est pour cela que j'ai commencé à couper le texte en quatre, à essayer de réduire pour trouver le plus petit dénominateur commun, la cellule, l'atome du travail pour, à partir de là, organiser les choses.

Dans les travaux que j'ai pu faire ensuite avec les acteurs en répétition, il y avait cette dimension de travail. Ce n'était pas de la mise en scène mais plus une discussion, un échange autour de la présence de l'acteur. Ça a animé mon travail pendant des années.

J'ai aussi pu travailler avec des acteurs particuliers avec qui j'avais une fidélité, qui n'étaient pas forcément de bons ou de grands acteurs mais qui me paraissaient totalement convenir au partage de la question de la présence. Par exemple, quand on est acteur, on sait très bien que des fois on est dedans et d'autres moments on n'est plus dedans. Qu'est-ce qui se passe ? Comment faire redémarrer la machine ? Il y a plusieurs niveaux de présence au plateau. On peut être soi-même sur le plateau, hors de toute fiction. On peut aussi être pris sur le plateau dans une situation, dans une écriture chorégraphique, spatiale. On peut encore prendre en charge du texte que l'on adresse à son partenaire. Quel travail y-a t-il à faire ? Quelle action ? J'ai développé des répétitions centrées sur la relation au partenaire avec une manière de considérer le texte qui me permette de me reconstituer un corps présent sur le plateau dans les moments où je serais perdu.

Je me suis rendu compte que ce travail pouvait se mettre en scène. Cela a donné une nouvelle dimension à mon travail. C'est comme cela que j'ai travaillé, par exemple, sur Claudel.

J'ai un goût extrêmement prononcé pour les arts plastiques, les arts modernes et les arts d'après-guerre. J'ai beaucoup lu d'écrits de peintre sur leur travail. J'ai trouvé cela très

stimulant car j'avais l'impression qu'ils parlaient aussi des acteurs car il y a souvent la question du statut d'artiste, la question de la représentation, mais qu'ils parlent de l'acteur quand il est dans son atelier. Je trouvais qu'il y avait également quelque chose de très précieux : l'engagement pour une vision du monde dans une pratique. Il y a très peu d'écrits de théâtre là-dessus. La dimension de l'espace est importante parce que le théâtre est totalement une question qui relève de l'espace. Pour moi, ces deux champs ont toujours été mêlés. J'ai une culture de théâtre plutôt classique parce que je suis passé par des écoles classiques (Conservatoire supérieur d'Art dramatique de Paris) mais par goût je préfère les écritures des anciens. Mais il y a également des auteurs contemporains qui me bouleversent. Je trouve que c'est important de pouvoir passer de textes du répertoire classique à des textes en création parce que ce n'est pas le même travail de metteur en scène, ce n'est pas la même responsabilité. Strindberg n'a pas besoin de moi pour exister. En revanche, si je travaille sur le texte d'un jeune auteur ou d'un auteur contemporain, je ne peux pas me tromper. Comme la responsabilité n'est pas la même, le geste n'est pas le même, la tentative non plus.

Il y a plusieurs époques dans mon travail. J'ai commencé par être acteur en ayant toujours rêvé de faire de la mise en scène. J'ai commencé à en faire « un peu dans les coins », c'est-à-dire que j'ai appris mon métier à la sortie du Conservatoire en donnant des cours à des amateurs, à des professionnels, dans des conservatoire (à Saint-Denis, à Nanterres). Je devais transmettre à des gens le goût du théâtre, le goût d'une pratique. Je me suis rendu compte que pour pouvoir le leur transmettre, je devais trouver des questions simples comme, par exemple, c'est quoi le théâtre ? C'est une grosse question mais qui a le mérite d'être posée régulièrement. Dans l'acte de transmission, il y a quelque chose qui me permettait de me réajuster, de me maintenir dans une réflexion de ma pratique qui pouvait sembler grossière mais essentielle car elle est la source même du pourquoi j'ai voulu faire ça.

Donc quand j'ai commencé à faire de la mise en scène, j'en ai fait pour les enfants, avec des pièces à installer partout. Comme j'étais un acteur chanceux et que j'avais l'occasion de jouer beaucoup sur de gros plateaux, ça m'intéressait aussi d'aller ailleurs. Un moteur qui me poussait, et qui m'est lointain aujourd'hui, était la question de savoir comment l'art, et le théâtre en particulier, pouvait s'inscrire dans la vie, dans les actes du quotidien et le mettre en question, le recouvrir. Ca m'intéressait beaucoup de faire des projets hors les théâtres car on peut réfléchir à toute l'architecture du spectacle. Cela est impossible dans un théâtre car on se voit imposer une architecture, un rapport – qui

se modifie avec une tournée – et tout pousse à ce que le travail de la mise en scène se cantonne au plateau. Or, le travail de mise en scène recouvre l'ensemble du spectacle. Avec les spectacles hors les murs, on se déplace avec tout. L'art de la mise en scène est un art bâtard, un art du mélange, un art du deal. On doit en permanence faire avec le réel et s'y adapter. C'est un art du rapport et il faut aimer le rapport, la relation, aimer réfléchir, engager et jouer de la relation. J'aime le théâtre car il ne se tient pas hors de la société : il est pleinement en rapport avec celle-ci. On est obligé de faire avec la société pour avoir de l'argent par exemple. On peut faire sans mais c'est quand même mieux avec ! On est obligé d'être dans la société mais il faut pouvoir garder une position critique pour pouvoir continuer à faire de l'art. C'est une position joueuse et il faut être malin. Ce n'est pas un art pur mais hétérogène. C'est pourquoi je ne suis pas que metteur en scène mais aussi acteur, pédagogue, transmetteur. Le théâtre contient une radicalité qui ne peut pas être contenue uniquement dans un seul aspect, dans une seule fonction de cet art. J'ai besoin de naviguer entre les différents domaines. Ca fait très longtemps que je n'ai plus joué et je suis ravi car je vais rejouer très prochainement avec Dieudonné Niangouna pour sa prochaine création en Avignon. C'est important car c'est une autre génération et une autre culture que la mienne. Il est riche d'une culture et d'une littérature africaines et anglo-saxonnes. C'est une génération qui vient au théâtre pour d'autres raisons : ils ont d'autres envies, ils ont d'autres engagements. J'ai des choses à apprendre et je vais certainement pouvoir leur transmettre quelque chose. Je vais faire une lecture avec Thomas Gonzales qui est un jeune acteur. Pour moi, c'est intéressant de voir comment ils font du théâtre, eux, les acteurs de la nouvelle génération. Je vois à peu près comment ils faisaient du théâtre ceux qui sont venus avant moi, je vois également ma génération comment ils travaillent.

De la même manière, je me suis dégagé du théâtre durant trois ans. J'ai totalement arrêté pour travailler au Studio 104, pour être avec d'autres artistes, dans d'autres disciplines et pour aller encore plus loin dans mon rapport au réel. J'ai pu me poser la question du pourquoi je fais du théâtre et comment j'ai envie de le faire. Ce que je fais peut-il changer quelque chose ? Est-ce qu'il y a une fonction autre que celle de se faire plaisir ? Il ne faut pas fantasmer mais être dans l'action. Amener de l'art dans un endroit peut modifier l'endroit. C'est ce que l'on a fait au 104. Un lieu d'art génère des emplois. C'est un endroit où l'on peut se former, se reposer, se réfugier mais aussi bien manger. Il a fallu collaborer avec la mairie, le milieu administratif qui a ses propres logiques et le politique. Tout cela m'a passionné. J'ai commencé le théâtre à treize ans et là, j'avais

quarante ans ; j'étais fatigué et je voulais essayer autre chose. J'en suis parti car la seule chose qui légitimait ma place était le fait que je sois un artiste et qu'en y étant, je ne pratiquais plus mon art. Les gens qui sont au théâtre me manquaient. Nos ennemis ne sont pas à l'intérieur de ce milieu, ils sont à l'extérieur et ils ne sont pas sympas. Mon milieu naturel est le théâtre et il fallait que j'y retourne pour ne pas dépérir.

J'étais très enthousiaste et avec plein d'envies car j'en avais été privé pendant trois ans. Cette expérience au 104, je veux en faire quelque chose, mais dans le milieu du théâtre. D'ici quelques temps, je vais postuler pour reprendre une maison de théâtre. C'est une fonction qui n'est pas loin de la mise en scène puisqu'il s'agit de mettre en scène un lieu. C'est aussi pour cela que je souhaite rencontrer les nouvelles générations car je ne veux pas aller dans ce lieu avec « ma famille ». Je trouve cela restrictif et non poreux car ces familles ne sont pas souvent accueillantes. J'ai besoin de travailler avec des gens forts, qui ont des points de vue très arrêtés mais qui me font confiance et à qui je fais confiance pour pouvoir chacun se déplacer.

Il y a une phrase que j'ai entendu : « Quand on est spectateur, il faut pouvoir suspendre sa capacité de jugement pour prendre celle du metteur en scène le temps de la représentation, et la lâcher à la fin ». Dans le travail, c'est la même chose. Il faut pouvoir suspendre son autorité pour accepter celle de l'autre durant une durée déterminée : la personne a quelque chose à dire et on va l'écouter.

Pour la mise en scène, l'autorité est une question très importante. La génération qui est avant moi – Vincent, Chéreau, Vitez, Lassalle – pensait qu'ils savaient quelque chose et que le public était là pour l'entendre. J'en ai beaucoup parlé avec Jean-Pierre Vincent. Pour lui, le metteur en scène a une position de surplomb comme dans une relation professeur – élève. Je fonctionne différemment car pour moi, c'est une position qui n'est pas stimulante ni riche ; elle met en jeu des fonctions qu'on voit trop ailleurs. Ce n'est pas ça être spectateur. Il y a effectivement un suspend d'autorité car les gens acceptent le temps. Enfin de moins en moins à Paris où les gens sortent de la salle de plus en plus souvent. Le théâtre c'est une durée comme un roman : si on ne va pas jusqu'à la dernière page, on n'a pas lu le roman. Nous travaillons sur le temps, le récit. Il y a un suspend durant cette période de représentation où j'essaie d'ouvrir un certain nombre de possibilités d'interprétations. Je les oriente forcément car j'en pense quelque chose mais j'essaie de donner mon point de vue sans que ce soit écrasant. C'est donner son point de vue sans exclure d'autres points de vue. Car si je donne mon avis et que les gens ne sont pas d'accord, il n'y a aucune réflexion. Je trouve intéressant que chacun

puisse donner son point de vue et que l'on puisse en parler de manière ouverte, de manière non conflictuelle, après la représentation. Je me demande toujours ce qui se passe dans ce que j'appelle le sixième acte, le moment où l'on part du théâtre et que l'on parle de la pièce avec les gens qui nous ont accompagnés. Le spectateur doit se sentir accueilli avec une place pour pouvoir avoir son avis ; ça ne doit pas être juste une visite d'une pièce.

**Et avec toute cette expérience, comment as-tu abordé le travail de répétition sur *Mademoiselle Julie* ?**

Pour moi, c'était nouveau car je travaillais qu'avec des acteurs avec lesquels je n'avais jamais travaillé. C'était un choix. Nicolas, je le connais depuis plus de vingt ans. Bénédicte est une actrice que j'adorais voir et je rêvais de travailler avec elle. C'est parti d'une commande que l'on m'a faite depuis le Japon. Je ne voulais pas travailler sur cette pièce au départ car elle ne me stimulait pas trop. J'avais vu la mise en scène de Langhoff que j'avais adorée ; il y avait un vrai décalage avec plein de réécriture de scène. C'était devenu une farce politique très réussie. J'ai accepté à certaines conditions : que l'on sorte du huis clos et qu'ils acceptent que je mette en scène une fête. Tout cela pour deux raisons : le huis clos ne m'intéressait pas et la fête était un moyen pour moi de donner une entrée assez évidente dans la pièce, de permettre que des spectateurs japonais, qui ne connaissent pas forcément le théâtre suédois du fin XIX^e^, puissent avoir des sensations. Et c'était aussi l'occasion pour moi de travailler avec beaucoup de monde sur le plateau. J'adore quand il y a du monde sur scène et on n'a pas souvent l'occasion de pouvoir le faire.

Avant de partir pour le Japon, j'ai réuni Nicolas, Bénédicte et une autre comédienne pour leur demander de lire la pièce avec moi, pour leur dire aussi que si j'étais content du spectacle, je voudrais bien le reprendre en France. Je suis parti avec cette idée.

Au Japon, ça s'est super bien passé. J'ai découvert une pièce que je ne connaissais pas bien. Ca m'a aidé de pouvoir en faire une adaptation contemporaine. En dehors de la fête qui fonctionne, j'ai trouvé que travailler avec des acteurs plus âgés que les rôles était juste. J'ai compris que ça m'aidait à traiter toute la deuxième partie, après qu'ils aient fait l'amour, car au fil de l'action se présente quatre ou cinq fois la même situation. C'est une variation autour de la même situation : on est ensemble, on essaie de se rapprocher, on n'y arrive pas, on rentre en conflit, on résout le conflit. Les mots ne sont pas les mêmes mais c'est un mouvement qui est toujours le même. C'est la source

de mon ennui quand je vois des mises en scène de *Mademoiselle Julie* car j'ai l'impression que c'est une pièce qui n'en finit pas et qu'une fois que l'actrice a exprimé toute sa colère et son émotion, elle est obligée de le refaire. Travailler avec des acteurs plus âgés permet d'entrer dans un rapport différent car ils ont de l'expérience. Quand on a une expérience de vie, on peut mettre un peu plus de distance et d'humour pour pouvoir le jouer même si l'on souffre. Et dans ce cas, pour moi, la pièce s'éclaire. Au lieu de voir une variation d'une même scène, je vois un chemin.

Du coup, quand je suis revenu en France, je voulais garder cela. J'ai demandé à Bénédicte, à qui j'avais imaginé confier le rôle de Julie, si elle voulait bien faire Christine car j'avais besoin d'une actrice plus âgée. Je suis allé voir Archambault et Baudriller, dont je suis très proche, pour programmer le spectacle à Avignon. J'ai proposé de mettre moi-même un peu d'argent dans la production car j'avais besoin de faire ce spectacle pour pouvoir aller plus loin. Vincent Braudriller m'a téléphoné deux jours plus tard en me disant que Juliette Binoche avait envie de refaire du théâtre et qu'elle avait cité trois pièces dont *Mademoiselle Julie*. Nous nous sommes rencontrés. Notre rencontre n'a pas été celle d'un « coup de foudre » mais nous avons une relation qui s'enrichit de plus en plus avec le temps. Aujourd'hui, nous sommes très proches. Cela m'a beaucoup plu car elle était à la fois une jeune actrice de théâtre et une immense actrice de cinéma. Une femme de grande expérience avec beaucoup de fragilité. Nicolas Bouchaud est un grand acteur de théâtre et Juliette est une star du cinéma : deux mondes qui se rencontrent. L'un n'est pas meilleur que l'autre ; ils sont simplement différents. On a beaucoup parlé. Il ne fallait pas laisser ça de côté car il y avait aussi ça qui se jouait. Lors de la création à Avignon, Juliette Binoche allait avoir une couverture médiatique énorme. On n'allait parler que d'elle donc il fallait en parler avant. C'était donc une dimension assez intéressante avec laquelle on a essayé de jouer.

J'étais très content de la forme japonaise mais je ne pouvais pas faire exactement la même chose. Comme je n'arrivai pas à m'en débarrasser, je leur ai dit tout ce que faisaient les comédiens japonais et ils l'ont fait une fois. Ca m'a permis de partir sur autre chose. Mais de toute façon, lors de la lecture, j'ai su que ça allait aller ailleurs parce que je comprenais la langue, parce qu'ils sont différents, parce qu'ils dégagent des choses différentes, parce qu'ils ont des cultures différentes. C'est un travail que je n'aurais pas pu faire avant le 104. Il a fallu être capable de créer un espace et d'y maintenir des animaux qui ne sont pas faits pour fonctionner ensemble – même s'ils sont très aimables les uns avec les autres. Il faut avoir une certaine expérience, du

calme, ne pas tout prendre au premier degré, et ne pas s'enflammer sur tout. Je n'aurais pas été capable de le faire avant car je suis trop impulsif. C'était intéressant car il a fallu créer un chemin pour les amener l'un vers l'autre en en essayant de les persuader que l'un n'avait pas plus la solution que l'autre. Avec d'un côté, Nicolas qui ne voulait pas entendre parler du « personnage » mais que de situations et de l'acteur au plateau et de l'autre, Juliette qui ne parle que de personnage, de sentiments et d'émotion, qui ne supporte pas la forme, qui ne supporte pas qu'on lui dise que dans le texte elle dit deux fois la même chose. Elle a l'impression que je la prends pour une gamine. Il a donc fallu trouver une langue commune. J'ai revu mes classiques : Stanislavski, Lee Strasberg. J'avais mis tout cela de côté et il a fallu que je reprenne tout ça pour pouvoir avoir un vocabulaire. Autrement je n'aurais pas pu m'en sortir. Il a fallu que j'aie un argumentaire. Ca m'a donc demandé du travail de préparation qui n'était pas inintéressant car ça m'a permis de me remettre plein de choses en tête. Il a fallu mettre tout le monde en confiance et ce n'était pas évident car personne ne se connaissait. Le théâtre, c'est comme un voyage en bateau : on est dans une extrême proximité que l'on ne peut pas quitter, et il faut faire la traversée. Quand il y a des événements météorologiques pas agréables, on ne sait pas comment les gens réagissent. Il faut donc apprendre comment fonctionnent les uns les autres face à la peur, au trac, la colère. Par rapport à d'autres projets, il a fallu que je déploie une écoute et une psychologie d'accompagnement beaucoup plus grandes. Ce sont des acteurs très forts et très mûrs, ils savent ce qu'ils font et ce n'est à moi de leur dire ce qu'ils doivent faire. Je leur donne des orientations, je leur renvoies des choses, je les nourris. La forme est définie par la lumière, le son, les vitres, les micros. Nicolas ne voulait pas de micro au départ car il se sentait comme avec une prothèse alors qu'il n'en a pas besoin. Je lui expliqué que cette prothèse lui permettait de faire quelque chose qu'il ne pourrait pas faire autrement.

Voilà comment j'ai abordé ce travail. Je ne parle que du concret parce que les axes de l'histoire me semblent assez évidentes. C'est une pièce que j'ai découverte qui parle du rapport de couple de manière absolument étonnante. J'aime le rapport du dominant-dominé, du riche et du pauvre. C'est un rapport qui peut être interchangeable mais qui se retrouve dans toutes les relations humaines et particulièrement dans les relations amoureuses et de désir. Ca m'a passionné de travailler là-dessus car je pense que c'est la chose la plus importante de notre existence : comment est-ce que l'on arrive à entrer

en relation avec l'autre et comment est-ce que l'on construit une relation amoureuse pour une autre personne ?

Dans *Mademoiselle Julie*, manifestement, ça se passe difficilement. Mon interprétation n'est pas tout à fait celle-là. Je pense qu'ils arrivent à être ensemble, y compris pour faire une fin. Ils arrivent à faire une fin ensemble et ce n'est pas rien. Cette pièce est folle parce qu'elle raconte la naissance et la mort d'une grande histoire d'amour en une nuit. Elle condense tout ça. Elle est passionnante parce qu'elle est entre veille et sommeil, c'est une nuit blanche – d'où tout le travail autour du blanc et du noir dans la scénographie. C'est la nuit de la Saint-Jean où le soleil ne se couche jamais. Cette chose entre veille et sommeil est, pour moi, une métaphore formidable de notre état de conscience et d'inconscience dans notre relation à l'autre. C'est une pièce qui est humainement belle. Il y a beaucoup d'humour. J'ai découvert Strindberg en mettant en scène *L'Île des morts*, qui est une pièce en fragments. C'était un Strindberg plus symbolique. Quand j'avais vingt ans, j'adorais Ibsen mais je détestais Strindberg. Et aujourd'hui, ça a tendance à s'inverser. J'ai appris à aimer avec la maturité. C'est quelqu'un que je ne pouvais pas aimer avant parce que ce qu'il me décrivait, son rapport au monde, cette lucidité terrible, c'était insupportable pour moi. Ibsen ouvrait des portes, il donnait des perspectives, il éclairait un avenir ce que Strindberg ne fait pas. Il y a quelque chose qui me touche infiniment dans ce théâtre même si je ne partage pas la conclusion tragique de ce théâtre. Il y a quelque chose d'extrêmement puissant et profond dans son interrogation perpétuelle de ce qu'est un homme. J'ai appris beaucoup de choses en travaillant avec ces acteurs, cet auteur, cette pièce durant deux ans. Là, c'est la fin, mais je suis content.

**Entre la création au Japon, la reprise à Avignon puis la tournée à l'Odéon et Londres, tu as considéré tout cela comme une continuité ou plutôt des moments différents ?**

Entre l'Odéon à Paris et le Barbican à Londres, il y a une continuité. En revanche, entre le Japon et Avignon, cela n'a rien à voir. Entre Avignon et l'Odéon, le spectacle n'est pas le même. Du temps s'est écoulé et les relations qui se sont tissées entre nous sont extrêmement fortes mais elles ont mis du temps pour s'établir. Quand on est en création, il y a des nœuds que l'on n'arrive pas à résoudre, des points de fixation, une scène, un passage qui résistent, on n'y arrive pas. Quand on le joue tous les soirs, on passe là-dessus en se disant que l'on ne comprend rien à ce que l'on fait. On laisse passer du

temps, il y a la reprise et là, tout paraît évident, on se demande pourquoi on n'avait pas pensé à telle chose avant. On n'arrive pas à détendre les nœuds durant la création mais le temps fait très bien son office. Je l'ai observé à chaque fois, c'est systématique. C'est pour cela que le théâtre est toujours mieux quand il est repris. Il n'y a pas de secret : une pièce reprise après quelques mois est pleine et sereine. Alors qu'à la création, elle n'est que tensions. J'adore avoir du temps car il dénoue les choses.

# Rencontre avec Nicolas Bouchaud – 23 septembre 2012 à Londres

**Comment êtes-vous arrivé dans ce projet ?**

Très simplement. Frédéric m'a proposé de faire le projet et me voilà.

**Comment se sont déroulées les répétitions ?**

Plutôt très bien. Nous avons répété en deux fois. Un mois en février puis en juin et début juillet. Mais le mois de juin a été tronqué car il y a eu une semaine d'arrêt. Je dis cela car dans la ligne droite finale, nous n'avons pas eu beaucoup de temps. Mais il y a eu ce premier mois en février où nous avons fait essentiellement de la table et des lectures. C'était une façon de se rencontrer en découvrant de quoi était fait le texte : son rythme, ses particularités, ses changements, sa violence et ses virages à angles droits. C'est un texte très dense, éruptique, volcanique. Ce moment à la table était très intéressant. Au mois de juin, le travail a été différent puisqu'il s'est agi d'aller dans l'espace qui avait déjà été créé pour le Japon. On est arrivé au gymnase d'Aubanel à Avignon dans des conditions techniques difficiles qui sont liées au festival. Nous avons eu la première au début juillet.

Je dirais que la deuxième partie des répétitions a plus été pour moi un temps d'acclimatation à l'espace et moins un temps de recherche comme en février. C'est toujours pareil au théâtre : il y a toujours une partie à la table, sans décor, où tout semble possible et où nous semble que pour jouer une pièce il n'y a besoin de rien. Après, il a fallu trouver nos marques dans l'espace de Laurent P. Berger, le scénographe.

**Comment se passe concrètement le travail de comédien quand on arrive dans un nouvel espace ?**

La scénographie est très particulière. Il y a une grosse contrainte donnée par la vitre et donc par les micros pour que l'on nous entende. C'est une contrainte et on ne peut que s'y plier. On ne peut que faire avec. Quand la vitre s'ouvre, c'est là que l'on voit que la scénographie est forte car elle impose ses codes dès le départ. Pour les spectateurs, l'espace est très vite marqué. Il ne s'agit pas d'un lieu neutre. C'est d'emblée quelque chose de fort.

J'ai beaucoup cherché dans cet espace car je pense qu'une scénographie n'est pas un décor. Il y a donc quelque chose qui met au travail, c'est un espace pour jouer, de mise en jeu. Il faut physiquement en comprendre ses articulations, comprendre de quoi est fait cet espace, ce que l'on peut y faire, ce qui est fort et comment entrer en dialogue avec cet espace. Cet espace dans *Mademoiselle Julie* est non seulement très présent mais il induit énormément de choses pour le spectacle.

**Par rapport à votre personnage de Jean, qu'est-ce qui vous a aidé à le construire ?**
Comme souvent, les contradictions. Essayer au maximum qu'un personnage ou une figure, qu'importe le nom que l'on donne à ça, soit le plus possible en action. C'est lié aux situations et non à une logique psychologique qui vaudrait sur l'ensemble de la pièce. Trouver les différences au maximum : c'est-à-dire jouer tel moment comme cela et le suivant presque à l'inverse pour que puisse se créer une dialectique pour les spectateurs, pour que les gens puissent voir un personnage ou une figure avec des facettes multiples. Pour qu'il n'y ait pas qu'un bloc.
Dans cette pièce qui est un classique, c'est une des pièces les plus montées de Strindberg, il y a des archétypes qui sont attachés à ces trois personnages. Des archétypes très forts. Julie, la fille noble qui pète un plomb dans cette nuit de la Saint-Jean, est jouée souvent dans une forme d'hystérie. Jean est souvent joué de manière très machiste, très terrien, violent. Christine est la pauvre cuisinière qui est malheureuse dès le début. Ce sont les archétypes. Et moi, j'ai toujours envie d'aller à contrario de cela, quitte à ce que l'on me dise « je ne reconnais pas ce personnage » !

**Dans sa préface à *Mademoiselle Julie*, Strindberg décrit Julie et Jean comme des personnages variés.**
Bien sûr ! Elle est passionnante la préface de Strindberg d'ailleurs. Elle se présente comme un manifeste. Il dit que les personnages sont comme des manteaux d'Arlequins, qu'ils sont faits de beaucoup de choses. Ils ne sont pas des blocs et n'ont pas de logique de comportement. Il y a des affrontements qui sont clairs, il y a un rapport de classe, un rapport homme-femme dans la pièce. Et après, ça se prête à de multiples interprétations. On travaille toujours dans un dialogue entre soi et le rôle que l'on a à jouer. Je ne crois pas qu'il y ait des rôles qui soient là, comme dans le ciel des idées de Platon, qui nous attendent et dans lesquels il faut se glisser. Des Jean, il y en a déjà eu quinze milles et il y en aura encore quinze milles après. Pareil pour le Roi Lear ou d'autres gros rôles. Ce

que les gens ont envie de voir c'est comment tel acteur va le jouer ou comment tel metteur en scène va le réinterpréter. Je parle de gens d'un certain milieu qui auraient déjà vu la pièce, qui ne la découvrent pas donc. Mais ils ont plaisir à voir une nouvelle version de *Mademoiselle Julie* alors qu'ils l'ont déjà vue quatre fois dans des versions différentes. C'est un plaisir différent de celui que l'on a quand on découvre véritablement une pièce contemporaine que l'on ne connaît absolument pas. Je pense qu'il y a un réel plaisir à revoir, comme il y a un plaisir à relire.

**La pièce a été reprise huit mois après la création. Comment avez-vous abordé ce temps ? Faites-vous des lectures ou d'autres préparations ?**

L'avantage, lorsqu'on reprend après s'être arrêté pendant huit mois, c'est qu'il ne faut rien faire. Je pense que ça infuse. C'est arrivé dans l'inconscient et il faut laisser faire. Les reprises sont toujours un gain par rapport au moment de la création. C'est une évidence. De même que lorsqu'on créé un spectacle, il est mieux quinze jours après. Il peut se passer à la première lors de la création, quelque chose d'absolument unique. Cela peut arriver même si l'on n'est pas prêt car il peut y avoir quelque chose dans la fébrilité qui ferait apparaître des failles chez les acteurs qui pourraient être magnifiques et que l'on ne retrouvera jamais dans la suite des représentations. Ça peut arriver parfois lors de premières. Mais il faut donner du temps au spectacle pour qu'il se cherche tranquillement. Donc, évidemment, un arrêt de huit mois avant une reprise, c'est toujours extrêmement bénéfique. Je pense qu'il n'y a rien à faire, vraiment rien. C'est cela qui est compliqué sans l'être… Quand on répète, on peut avoir un projet sur une scène, on peut avoir l'envie d'essayer des choses mais le temps que ça descende dans le corps, c'est assez long. Pour que ça ne reste pas au niveau de l'intention et que ça ne soit pas quelque chose de juste intellectuel, il faut donc du temps. Et dès qu'il y a un arrêt, c'est cela qui se passe. Quelque chose descend en vous et c'est là ! On a cherché comme un fou durant deux mois de répétitions et bien, huit mois plus tard, c'est là ! C'est arrivé ! Et ça, c'est un des grands plaisirs de la reprise.

Il m'est arrivé de jouer un spectacle (*La Vie de Galilée* de Brecht) et de le reprendre trois ans après. C'est formidable. C'est formidable car le spectacle ne peut que s'enrichir. J'ai vu dernièrement à Paris *Arturo Ui* avec Martin Wuttke. Il a créé cette pièce il y a dix ans et l'a jouée je ne sais combien de fois. Je pense qu'il doit avoir un plaisir incroyable à la refaire.

**Sur le personnage de Jean, arrivez-vous à dire ce qui a évolué durant ces huit mois d'arrêt ?**

Intérieurement, je ne saurais pas vraiment dire. J'ai le sentiment que ça s'est beaucoup simplifié en huit mois. Et surtout, j'ai le sentiment d'avoir accepté la contrainte que m'imposait l'espace au moment de la création. Encore une fois, c'est très subjectif et je pense que pour Juliette, c'est très différent. Mais c'est vrai que pour moi, le fait qu'il y ait des vitres n'était pas évident au début. Huit mois après, le corps a enregistré qu'il y a des vitres et ça ne pose plus de problème. J'avais le sentiment à certains moments de la création d'être comme dans une cage, comme un animal dans une cage. D'ailleurs c'est assez intéressant cette idée de l'animal dans sa cage, la cage de scène. Redoublé par les vitres. Ça j'ai l'impression que ça a changé. Après, je pense que nous avons été trop volontaires lors de la création, un peu trop dans une énergie qui consistait à aller chercher. Avec Juliette, nous n'étions pas encore tout à fait accordés à Avignon. Je trouve qu'à la reprise ces choses-là ont changé aussi. Il y avait un décalage à Avignon.

**Pour la reprise, combien de temps de répétition avez-vous eu ? Comme pour la création, la discussion était au centre ?**

Nous avons eu une semaine puis encore cinq jours donc presque quinze jours de répétition, ce qui nous a permis de reprendre contact. Mais ce qui est formidable, c'est que nous avons déjà un vécu ensemble, un passé ensemble. Dans ce type de projet où trois acteurs sont réunis mais ne se connaissent pas, lors des répétitions, on travaille le spectacle mais on apprend aussi à se connaître. Cela prend beaucoup de temps et deux mois c'est un peu juste. Donc pour ça, la reprise c'est formidable. On a un passé ensemble et on peut envisager le présent plus sereinement parce qu'on se connaît un peu, parce qu'il y a des peurs qui n'existent plus. On reparle du spectacle mais aussi d'autres choses, et c'est très important. On se retrouve. Au fond, les reprises sont des retrouvailles et c'est émouvant. Il ne faut plus penser à la pièce comme on l'a fait en création.

**Vous arrivez à la fin de *Mademoiselle Julie*, comment abordez-vous la fin de cette pièce après deux ans de travail ?**

Le truc de ce métier, c'est qu'il y a tout le temps des fins. Le principe même de la fin on l'a intégré. Moi, j'ai le sentiment que ce spectacle on l'a bien joué. Et presque septante fois !

**Il n'y a pas une envie de le reprendre dans un an pour pouvoir aller encore plus loin ?**

Moi, je trouverais bien qu'il y ait une tournée à l'étranger. Ca serait formidable. Mais me dire que je pourrais aller plus loin, je ne me dis pas ça aujourd'hui. Si je rejouais la pièce avec d'autres gens, je pourrais me dire que je pourrais chercher ailleurs. Mais là, on s'est rencontré et le spectacle est là. Selon les soirs, nous pouvons être plus ou moins bons, mais le principe intime et interne du spectacle reste. Il y a certaines règles, conduites notamment imposées par l'espace et ça ne nous servirait strictement à rien d'essayer autre chose.

**Comment définiriez-vous le travail de metteur en scène de Frédéric Fisbach ?**

Avec *Mademoiselle Julie*, il était assez proche du texte et de ce qu'il pourrait raconter autrement que par son sens premier. C'est-à-dire comment est-ce qu'on peut dire quelque chose et jouer autre chose. Pour que les mots, la parole puissent être rendus plus complexes ou plus étonnants. C'était le travail du mois de février que j'ai beaucoup aimé car j'ai eu le sentiment que nous ne rentrions pas dans les archétypes attachés à cette pièce.

**Frédéric Fisbach vous a fait reproduire tout ce qu'avaient fait les comédiens lors de la création au Japon. Comment cela s'est déroulé ?**

On le fait et après on se dit qu'on pourrait le faire autrement. De toute façon, il y avait ce deal : comme nous n'avions pas beaucoup de temps pour créer le spectacle, s'il ne s'était pas fait au Japon, nous ne l'aurions pas fait en France en tout cas pas avec Juliette ni avec moi. Les plannings étaient très compliqués et nous ne nous serions pas lancés là-dedans si la pièce n'avait pas déjà été créée au Japon. Nous n'aurions pas eu le temps, le bon temps pour le faire. On n'avait pas deux mois de répétitions de suite. Février et juin n'étaient pas un choix délibéré mais avaient été imposés par les plannings des uns et des autres. Surtout pour la dernière période, en juin, c'était très court pour pouvoir jouer en juillet. Donc d'une certaine façon le fait que le spectacle était déjà créé et que la scénographie était déjà faite a donné du confort à tout cela.

**Lors du passage sur le plateau à Avignon, il y avait la présence des caméras de Nicolas Klotz. Comment cela s'est passé pour vous ? Est-ce que cela vous a troublé ?**

Non, ça ne m'a pas troublé. J'ai trouvé assez marrant de faire le tournage l'après-midi et de répéter le soir. Ca nous a enlevé du temps pour le spectacle car l'objectif était la première à Avignon mais on a fait un film et on a répété une pièce en trois semaines. On n'est pas non plus des titans donc on perd des choses là-dedans, je ne sais pas quoi ni où exactement. Mais est-ce que cela nous a enlevé du temps précieux ou est-ce que le spectacle aurait été de toute façon le même ? C'est difficile à dire car faire les deux en même temps était très intéressant. La scénographie pour le film n'a pas d'intérêt car la caméra nous attrape et nous « mortelle » dans le film. On joue et on n'a pas besoin d'avoir la conscience de l'espace. Quand le tournage s'arrêtait et que l'on reprenait les répétitions le soir, on sentait bien que physiquement, il fallait changer nos perceptions, avoir conscience que l'on était au théâtre et qu'il y avait un espace dans lequel nous jouions. Sur le moment, je trouvais plus simple le tournage que les répétitions.

**Juliette Binoche**

Juliette Binoche se forme auprès de Véra Gregh, avant d'entrer au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris. Elle débute au cinéma en 1984 avec Godard et Doillon. En 1987, sa carrière prend un tournant international lorsqu'elle joue dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Philip Kaufman, aux côtés de Daniel Day-Lewis. Pour Leos Carax, elle est l'héroïne de *Mauvais sang* (1986), puis des *Amants du Pont-Neuf* (1991). L'année 1993 marque une nouvelle étape avec Bleude Kieslowski. Forte de ses personnages romanesques dans *Le Hussard sur le toit* (1995) et *La Veuve de Saint-Pierre* (2000), Juliette Binoche éclaire *Code inconnu* et *Caché*, œuvres dérangeantes de Michael Haneke (2005), prend part à des films qui abordent des questions politiques comme l'Apartheid dans *In My Country* du Sud-Africain John Boorman en 2004, le sort des réfugiés dans *Par effraction* de l'Anglo-Américain Anthony Minghella en 2006, ou encore le conflit israélo-palestinien dans *Désengagement* de l'Israélien Amos Gitai en 2009. Elle entame un compagnonnage avec le réalisateur iranien Abbas Kiarostami avec *Shirinen* 2008 et *Copie conforme* en 2010, pour lequel elle décroche le prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes. Au théâtre, elle part en tournée avec Jacques Mauclair en 1982, joue au Théâtre de poche en 1983. Elle a notamment incarné Nina dans *La Mouette* de Tchekhov, mise en scène par Andrei Konchalovsky en 1988, et Ersilia dans *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello à l'Almeida à Londres, mise en scène par Jonathan Kent en 1996. Elle a joué Pinter à New York pour le metteur en scène David Leveaux (Trahisons, 2001), avant de revenir sur scène avec le danseur britannique Akram Khan avec lequel elle a créé et dansé, en 2008, le duo *In-I*. Pour ses interprétations au cinéma, Juliette Binoche a reçu de prestigieuses récompenses internationales, dont un Oscar en 1997 pour *Le Patient anglais* de Minghella.

**Nicolas Bouchaud**

Nicolas Bouchaud rencontre Didier-Georges Gabily en 1992 et travaille à ses côtés jusqu'au décès de l'auteur-metteur en scène. S'il collabore ensuite très régulièrement avec Jean-François Sivadier, notamment dans *Noli me tangere*, *Le Mariage de Figaro, La Dame de chez Maxim*, il joue par ailleurs pour d'autres metteurs en scène tels que Rodrigo García, Bernard Sobel, Christophe Perton ou Igor et le Théâtre Dromesko. Il a récemment initié le projet *La Loi du marcheur*, à partir d'un entretien du critique de

cinéma Serge Daney, mis en scène par Éric Didry. Au Festival d'Avignon, Nicolas Bouchaud a joué dans *Enfonçures* et *Des cercueils de zinc* de Didier-Georges Gabily en 1993, *Henry IV* de Shakespeare mis en scène par Yann-Joël Collin en 1999, et a interprété les rôles titres dans les mises en scène de Jean-François Sivadier: *La Vie de Galilée* de Brecht en 2002, *La Mort de Danton* de Büchner en 2005 et, dans la Cour d'honneur du Palais des papes, *Le Roi Lear* de Shakespeare en 2007. En 2008, il participe à la création collective du *Partage de Midi* de Paul Claudel avec Gaël Baron, Charlotte Clamens, Valérie Dréville et Jean-François Sivadier.

**Bénédicte Cerutti**

Formée à l'école du Théâtre national de Strasbourg, elle intègre la troupe du théâtre en 2004 et participe à la création de *Brand* d'Ibsen, mise en scène par Stéphane Braunschweig, et de *Titanica* de Sébastien Harrisson, mise en scène Claude Duparfait. Elle joue ensuite dans *Penthésilée paysage* d'après Kleist et Heiner Müller, mise en scène d'Aurélia Guillet. Dans le cadre du Festival d'Avignon, elle travaille avec Éric Vigner pour *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Duras. Toujours avec Éric Vigner, elle joue dans *Othello* de Shakespeare. Elle travaille avec Olivier Py pour *L'Orestie* d'Eschyle et retrouve Stéphane Braunschweig pour *Les Trois Sœurs* de Tchekhov et *Une maison de poupée* d'Ibsen. Avec Michel Cerda, elle participe au festival Siwah. Elle joue dans *Épousailles et Représailles* d'après Hanok Levin de Séverine Chavrier et dans *Crash* de J.G. Ballard créé au festival Attraction du Centquatre. Cette année, on a pu la voir dans le spectacle de Jean-Michel Rabeux, *La Nuit des rois* de Shakespeare. Elle travaille également depuis de nombreuses années dans les performances de l'artiste plasticien Rémy Yadan, pensionnaire de la Villa Médicis en 2011/2012. Au cinéma, elle a joué dans *Acteurs anonymes* de Benoît Cohen et *Chroniques* de Clément Cogitore.

**Frédéric Fisbach**

Formé au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, Frédéric Fisbach accompagne les premières années de l'aventure de la compagnie de Stanislas Nordey. En 1994, il connaît un grand succès avec *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, puis s'intéresse à Maïakowski, Kafka, Racine, Corneille et Strindberg avec *L'Île des morts*. Lauréat en 1999 de la Villa Médicis hors les murs au Japon, il devient un passeur de textes entre les deux pays (il est le premier à monter Oriza Hirata en France), en

confrontant ses pratiques occidentales à celles d'un Orient riche de formes diverses, comme les marionnettes traditionnelles de la compagnie Youkiza, avec laquelle il met en scène *Les Paravents* de Genet. Directeur du Studio-Théâtre de Vitry en 2002, il rassemble le public autour des œuvres qu'il traverse, et invite des amateurs à le rejoindre lorsqu'il monte *Les Feuillets d'Hypnos* dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 2007, année où il est artiste associé au Festival d'Avignon. S'ouvrant vers d'autres champs artistiques, il collabore avec le chorégraphe Bernardo Montet, met en scène des opéras et réalise un long métrage en 2007, *La Pluie des prunes*. Codirecteur du Centquatre de 2006 à 2009, il fait de cette institution parisienne un centre d'expérimentation des pratiques artistiques contemporaines. À Avignon, il a également présenté *Bérénice* en 2001, *L'Illusion comique* en 2004, *Gens de Séoul* en 2006 et *Les Paravents* en 2007.

**Laurent P.Berger**

Diplômé de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris, Laurent P. Berger, plasticien, est pensionnaire de la Villa Médicis en 2000. Il participe à de nombreuses expositions en France et à l'étranger, notamment à la Biennale du Whitney Museum de New York en 2006 et à la Biennale de Venise en 2010. Depuis 2006, il développe des architectures sous l'identité Berger&Berger avec son frère Cyrille, proposant des dispositifs ouverts, interprétables, qui ne répondent pas à des fonctions préétablies, mais tendent à faire émerger des usages. Il intervient dans les champs du théâtre, de l'opéra et de la danse en Europe, en Amérique et en Asie. C'est en 2006 qu'il rencontre le metteur en scène Frédéric Fisbach. Ensemble, ils créent *Les Feuillets d'Hypnos* au Festival d'Avignon dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 2007 et *Mademoiselle Julie* au Japon en 2010.