

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN
en partenariat avec le Festival d'Avignon. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Mademoiselle Julie

Texte d'August Strindberg
Mise en scène de Frédéric Fisbach



Du 8 au 26 juillet 2011
au Festival d'Avignon

© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

Édito

«J'ai le feu, mon feu est le plus grand qui soit en Suède.» August Strindberg, auteur dramatique, romancier, essayiste et peintre, était très conscient de la valeur et de l'extrême singularité de ses œuvres. *Il ne faut pas jouer avec le feu*, titre de l'une de ses pièces, est aussi l'avertissement que donne le personnage de Jean dans *Mademoiselle Julie* : «Ne savez-vous pas qu'il est dangereux de jouer avec le feu¹?»

Le drame en un acte se déroule en une nuit, la *Midsummer night* de la Saint-Jean, fête païenne de la magie amoureuse. Mais *Mademoiselle Julie* ira de l'ivresse au dégrisement. Et au matin, on se souviendra que ce saint Jean est le Baptiste, qui eut la tête tranchée. Publiée en 1888, jouée en Suède dix-huit ans plus tard à cause du scandale, cette danse de mort entre le valet et la fille du comte n'a rien perdu de sa cruauté et de sa redoutable efficacité.

Dans ce dossier, nous explorerons les multiples dimensions de ce théâtre «qui veut voir ce qu'on ne voit pas tous les jours, qui recherche les points où se livrent les combats et qu'exalte le spectacle de la lutte entre les forces de la nature: amour ou haine, révolte ou instinct de conservation sociale» (Strindberg).

1. La traduction de *Mademoiselle Julie* ici utilisée est celle de Boris Vian, éditions de l'Arche.

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit!

Première approche [page 2]

Une «tragédie naturaliste»? [page 2]

Découvrir Strindberg
par lui-même [page 5]

Intentions de mise en scène [page 7]

Après la représentation :
pistes de travail

Comment commencer ? [page 8]

Une trajectoire
du réalisme à l'onirisme [page 9]

Les fins de
Mademoiselle Julie [page 11]

Rebonds et résonances [page 13]



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

Annexes :

Approfondissement,
une «pièce psychologique
moderne» [p. 16]

Mademoiselle Julie, texte
pour un programme [p. 19]

Rencontre avec
le metteur en scène [p. 21]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit!

| n°133 | juillet 2011 |

PREMIÈRE APPROCHE

→ Partir à la découverte de *Mademoiselle Julie* en lisant le début de la pièce jusqu'à «J'ai quelque chose de meilleur, moi!» et en en proposant une mise en espace, par deux.

On se demandera alors ce qui caractérise cet univers, qui met en place un quotidien légèrement inhabituel: dans une cuisine un soir de fête, deux personnages parlent d'un troisième qui se conduit bizarrement.

→ Reprendre le jeu en mettant l'accent à la fois sur cet aspect ordinaire (gestes de familiarité entre Jean et Christine, utilisation

d'objets du quotidien...) et sur la tension qui pourrait modifier cet équilibre (ton d'agacement de Jean évoquant le comportement de la fille de son maître).

→ À partir de ces éléments, on réfléchira au choix de Strindberg de faire se dérouler l'intégralité de sa pièce dans une cuisine. Comment l'interpréter?

L'auteur nous place dans le domaine trivial du bas, loin des hautes sphères de l'aristocratie symbolisées par les appartements du comte, à l'étage. Mais cet espace unique peut évoquer aussi l'unité de lieu propre aux tragédies...

UNE «TRAGÉDIE NATURALISTE»?



Première représentation de *Mlle Julie* à Stockholm en 1906 © DIONYSOSPROTEUS

C'est le sous-titre de la pièce, et Strindberg la présente à son éditeur comme «la première tragédie naturaliste dans le théâtre suédois».

→ Rechercher quels sont les traits principaux du naturalisme.

Zola, chef de file du naturalisme, est le contemporain de Strindberg, qui l'admirait beaucoup. À la fin du XIX^e siècle, ce courant littéraire vise à montrer ce qui n'apparaît habituellement pas en littérature, en mettant l'accent en particulier sur ce que la réalité a de plus repoussant. L'écrivain 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, en plaçant «l'observation du savant à la place de l'imagination du poète²».

→ *Mademoiselle Julie* est-elle une pièce naturaliste? Relever quelques éléments qui rapprochent la pièce de cette esthétique.

Strindberg s'est inspiré de plusieurs faits divers. «J'ai pris ce sujet dans la vie», écrit-il dans la préface. Il nous faut apprendre à «regarder avec indifférence le spectacle brutal, cynique, cruel que nous offre la vie». «Nous voulons voir les fils, la machinerie, explorer la boîte à double fond». Comme l'indique le terme de *vivisection*, titre d'un certain nombre de ses essais, le dramaturge suédois cherche à comprendre comment les choses se passent, en pénétrant dans le fonctionnement du corps et de ses pulsions. Les règles de *Mademoiselle Julie* (la traduction fait dire beaucoup trop vaguement à Christine: «Elle est dans une mauvaise passe»), sa consommation d'alcool, l'excitation de la fête nocturne, les contacts physiques sont des éléments déterminants dans la pièce, dont le centre est un rapport sexuel.

La déchéance de *Mademoiselle Julie* est comparable au comportement de sa chienne, qui a filé avec le chien du gardien et pour qui «ça a mal tourné». L'impact de l'environnement social et familial (en particulier les origines du

père et de la mère, ainsi que l'éducation qu'ils lui ont donnée) sont importants pour expliquer la personnalité de Julie, à la fois trop fière et pas assez, faible et rêvant de dominer les hommes. Le personnage de Jean apparaît lui aussi comme déterminé par ses origines, même s'il cherche à sortir de sa condition. L'obéissance est profondément inscrite en lui et reparait comme un réflexe lorsqu'il écoute, à la fin, les ordres de son maître. «Nos cerveaux sont bien trop modelés par la classe supérieure pour ne pas faire écho quand la classe supérieure donne le ton», écrit Strindberg dans son *Petit catéchisme à l'usage de la classe inférieure* (1884-1886).

Mais la préface de *Mademoiselle Julie* précise qu'il s'agit d'un cas exceptionnel (la fin l'éloigne de la «tranche de vie» naturaliste) et insiste sur le fait qu'il est impossible de cerner tout à fait une personnalité (refus de la notion de caractère) et que l'inexplicable demeure (insuffisance des interprétations simplistes du suicide). Ainsi, les actes gardent leur mystère, les êtres leur énigme.

→ **Comment représenter alors la cuisine? Choisissez-vous d'en faire un espace rassurant et familial ou inquiétant, onirique? Choisissez formes, couleurs et accessoires et justifiez-les en fonction de l'effet que vous souhaitez produire sur le spectateur.**

→ **Faire une lecture adressée du récit d'enfance de Jean, d'abord au premier degré, avec émotion, puis en tenant compte de sa duplicité.** L'histoire que raconte Jean à Mademoiselle Julie ressemble à un conte de fées, où un jeune garçon pauvre aime jusqu'à vouloir en mourir une princesse qui vit dans un paradis interdit. En réalité, le conte était un mensonge («c'étaient des blagues!») pour la séduire: le garçon vertueux avait «les mêmes vilaines idées que les autres», et dans la véritable histoire il s'agissait d'un problème de pension alimentaire...

«Quelle lugubre blague que la vie!»

Strindberg, *Inferno*, 1897

→ **Relever dans la pièce d'autres effets de décalage provoqués par l'association d'une réalité quotidienne ou sordide à un élément évoquant l'univers du merveilleux ou du romantisme.**

La remarque du personnage de Jean – «surtout, pas de sentiment», «nous devons considérer les choses froidement» – fait écho à celle de l'auteur dans la préface, lorsqu'il écrit qu'il faut abandonner le sentiment pour le jugement. D'emblée, les premières didascalies mettent en place dans le décor lui-même le contraste entre

naturalisme et romantisme, entre les casseroles de la cuisine et la fontaine avec un amour qu'on aperçoit dans un jardin où l'on n'entrera jamais. On pourra relever le passage où Jean évoque un philtre de la Saint-Jean qui permet de connaître son futur époux, alors qu'il s'agit d'une potion nauséabonde pour faire avorter une chienne. La situation romantique du «ver de terre amoureux d'une étoile» (celle de Ruy Blas, valet amoureux de la reine) est détournée. Personne n'est amoureux, et l'étoile, déchue, ne brille plus; Jean a découvert «que ce qui nous éblouissait, en bas, n'était que du clinquant». Dans le monde réel, ce sont les problèmes d'argent et la fuite des responsabilités qui peuvent causer une tentative de suicide, pas l'amour. «Mourir? C'est idiot! Si c'est ça, je crois qu'il vaut mieux monter un hôtel», répond Jean au délire exalté de Mademoiselle Julie. En revanche, les sentiments peuvent faire l'objet d'un commerce juteux, quand on mise sur l'échec des couples pour monter une affaire... Le décalage burlesque repose sur l'opposition entre clichés romantiques et remarques pragmatiques. Mademoiselle Julie veut voir le lever de soleil sur le lac, puis envisage à plusieurs reprises une fuite avec Jean en Italie: «Ah! un éternel été... les orangers... les lauriers... Ah!». «Au bord du lac de Côme, où le soleil brille éternellement, où les lauriers sont verts à Noël, où les oranges luisent...». Elle s'accroche une dernière fois à son rêve: «Pense donc, les Alpes couvertes de neige au milieu de l'été, et les oranges poussent là-bas, et des lauriers qui sont verts toute l'année». Cette ritournelle est sans doute une allusion à la chanson de Mignon de Goethe, qui évoque l'Italie. Dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, la jeune fille meurt d'amour pour Wilhelm. Dans *Mademoiselle Julie*, Jean réplique: «Le lac de Côme est un trou pluvieux et je n'y ai jamais vu d'oranges que chez l'épicier!»

«Connais-tu le pays des citronniers en fleurs,
Et des oranges d'or dans le feuillage sombre,
Et des brises soufflant doucement du ciel
bleu,

Du myrte silencieux et des hauts lauriers
droits?

Ne le connaîtrais-tu point?

– Oh, là-bas, je voudrais,

Là-bas, ô mon amour m'en aller avec toi.»

Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, 1796, traduction de Jean-Pierre Lefèbvre, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993

→ **Comparer certains choix dramaturgiques de Strindberg dans *Père* (1887) et *Mademoiselle Julie* (1888) à partir de ce résumé :**

Père est une tragédie en trois actes. L'action se déroule en une journée et une nuit, dans le même décor, et fait intervenir huit personnages. Le capitaine est mené à la folie et à la mort par les tourments que lui inflige sa femme (qui invente notamment un doute sur sa paternité), à cause d'un désaccord total sur l'éducation et l'avenir de leur fille.

L'action de *Mademoiselle Julie* s'étend sur une nuit, en un acte (le temps est donc resserré), dans un décor là aussi unique (la cuisine), avec un nombre de personnages beaucoup plus réduit (3). L'issue en est également la mort. La fille du comte se donne au valet de son père et se suicide au matin. Strindberg a bien choisi une «forme concentrée», comme il le précise dans sa préface. On retrouve une unité d'action, de temps et de lieu qui permet au dramaturge d'axer la pièce sur les conflits essentiels de l'existence.



Le Capitaine et sa femme Laura dans *Père* - Mise en scène de Christian Schiaretti, 2006 © CHRISTIAN GANET

→ **Repérer d'autres éléments qui font de *Mademoiselle Julie* une tragédie, sans oublier d'observer le rôle particulier du comte.**

Le sort de Mademoiselle Julie suscite la pitié ; au-delà d'elle-même, le dramaturge représente une «situation où se ferme le tombeau d'une famille³». Avec elle s'éteint une lignée qui a certains aspects d'une famille maudite, où la faute des parents retombe sur les enfants. La

faute première est peut-être celle du meunier qui a échangé les faveurs de sa femme au roi contre un titre de noblesse, comme le raconte Mademoiselle Julie. Elle a l'impression que sa mère, qui avait trompé le comte avec un fabricant de tuiles avant d'en être punie, se venge de son père à travers elle. Mademoiselle Julie est «la victime de la disharmonie que le "crime" d'une mère a introduite dans une famille, une victime des erreurs du temps, des circonstances, de sa faible nature, ce qui constitue, tout ensemble, l'équivalent de l'ancien Destin⁴.»

Elle meurt en victime innocente, comme son oiseau et comme saint Jean-Baptiste, mais elle est aussi responsable de ce qui lui arrive : attirée par la chute, elle n'a pas écouté les mises en garde. Ses excès la mènent à sa perte (à la manière de l'ancienne *hybris*). Misère et grandeur de l'héroïne : elle se laisse à la fin déposséder de sa volonté par faiblesse mais elle «sort d'un pas ferme», précise la dernière didascalie. Strindberg a donc repris et modernisé certains aspects du tragique antique (tout comme le ballet et la chanson des paysans, qui forment le Chœur). La transcendance a disparu mais pas le poids des erreurs commises : «L'homme de 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 supprimées⁵.» Subsiste la honte à laquelle l'héroïne ne trouve pas d'issue, ni dans la fuite ni dans le mensonge. Elle se demande avant de mourir : «À qui la faute - ce qui est arrivé ? À mon père ? À ma mère ? Ou à moi ? À moi ? Mais je n'ai pas de moi ! (...) Qu'est-ce que ça peut faire, à qui la faute ? Après tout, c'est moi qui dois en supporter la responsabilité, en supporter les conséquences...»

À qui la faute ? Seules les conséquences sont claires (le déshonneur, la police) ; on ne sait plus remonter aux causes jusqu'à une divinité cruelle, mais la terreur est toujours là. «Ce n'est pas seulement une sonnette... Il y a quelqu'un derrière elle... une main qui la met en mouvement, et quelque chose d'autre qui met la main en mouvement...» Le comte, qui domine tous les personnages (autorité du maître et du père) et donne ses ordres d'en haut, est significativement absent, puis invisible. C'est lui qui va précipiter sa fille vers le suicide, à cause du sentiment d'urgence provoqué par ses deux violents coups de sonnette, créant un effet d'ironie tragique. Tel un dieu, intervient-il pour réparer, par le sacrifice de sa fille, la faute commise ?

3. Préface de *Mademoiselle Julie*.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

DÉCOUVRIR STRINDBERG PAR LUI-MÊME

| n°133 | juillet 2011 |

→ Strindberg disait se reconnaître dans l'un des personnages de l'Ancien Testament, **Ismaël**. Faire une recherche pour trouver quelle image l'écrivain donne de lui-même à travers son identification à ce personnage.

Ismaël, fils d'Abraham et d'Agar, la servante, est chassé dans le désert sur l'ordre de l'épouse d'Abraham, Sara. La Genèse dit de lui que «sa main sera contre tous et la main de tous sera contre lui»... Ressentiment et impression de persécution ont marqué Strindberg, qui souffrait de crises psychiques.



© ZAPHOD

→ Relever dans la partie «Une vie» de la biographie de Strindberg www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Strindberg/145332 ce qui peut mettre en évidence ce sentiment de persécution, à la fois face à la société et aux femmes.

Le père de Strindberg, petit bourgeois, avait épousé sa maîtresse, qui avait auparavant été servante dans une auberge. Strindberg se considérait comme «fils de la servante»; c'est le titre de l'un de ses récits autobiographiques, dans lequel il écrit: «Il y avait trop de l'esclave en lui. La mère avait servi.» À cause de ce que la société de l'époque percevait comme une mésalliance, Strindberg a développé un complexe d'infériorité, en particulier lorsqu'il est tombé amoureux d'une baronne, Siri von Essen, qui devint sa première femme. Marié et divorcé trois fois, en proie à de nombreux conflits conjugaux, il développa une misogynie à la hauteur de l'idéal à chaque fois déçu qu'il plaçait dans les femmes. Son œuvre, mal comprise et souvent attaquée en Suède, le contraignit à partir fréquemment en exil dans différents pays d'Europe.

→ La dramaturgie de Strindberg étant intimement liée à ses expériences vécues, mettre brièvement en relation ces éléments avec l'intrigue de *Mademoiselle Julie*.

La pièce est centrée sur l'attraction passagère et le conflit irréductible entre deux personnages, un homme et une femme, issus de milieux très différents. La guerre des sexes et des classes sociales, à laquelle Strindberg était très sensible, est implacable entre le serviteur Jean et la jeune aristocrate Julie.

«Je me fais l'impression d'un somnambule; c'est comme si l'imagination et la vie se mélangeaient. Je ne sais pas si Père est imagination ou si ma vie l'a été.»

Strindberg, Lettre de 1887



Strindberg, *Cristallisation*, 1892-1896 © BASTET 78

→ Observer *Cristallisation*, un photogramme de Strindberg. Qu'évoque-t-il? Émettre des hypothèses sur la création de cette image et ce qu'elle révèle.

Le photogramme est obtenu sans appareil photo, le regard subjectif du photographe n'intervient pas. Il s'agit ici de cristaux, apparus par impression sur le papier photographique après que les solutions de sels déposées sur des plaques de verre ont cristallisé lors de leur exposition au froid. La méthode de Strindberg est expérimentale. La photographie, qui montre la surface des choses, est utilisée ici pour dévoiler les structures profondes de la nature, et en déchiffrer les signes mystérieux. Car le

résultat est poétique autant que scientifique : ces « fleurs de glace », comme il l'écrit lui-même, stimulent l'imaginaire en révélant des analogies, des correspondances inattendues entre les cristaux et des arborescences végétales. Strindberg, qui s'intéressait à la chimie autant qu'à l'alchimie, recherchait donc, en mots et en images, des moyens nouveaux pour donner une forme au monde invisible.

« L'art à venir (et à s'en aller comme tout le reste) : Imiter la nature à peu près ; surtout imiter la manière de créer de la nature ! »

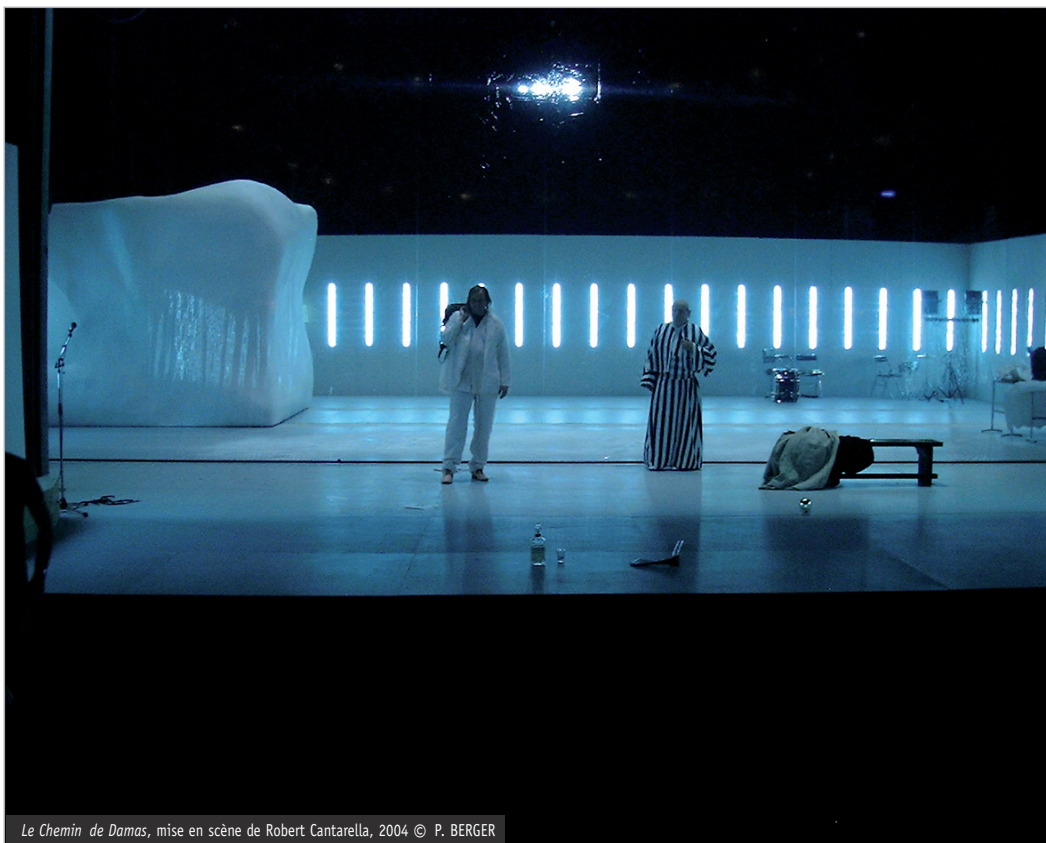
Strindberg, *Des arts nouveaux ! ou le Hasard dans la production artistique*, 1894

→ Après sa période naturaliste, dont fait partie *Mademoiselle Julie*, le théâtre de Strindberg évolue vers un approfondissement de la quête de soi (comme dans *Le Chemin de Damas*), jusqu'à la création du Théâtre Intime et l'écriture de « pièces de chambre ». Lancer des pistes de réflexion à partir de la problématique suivante : comment le théâtre peut-il montrer l'intériorité ?

Un théâtre du moi, centré sur le psychisme et l'inconscient, peut faire intervenir par exemple un personnage qui serait le double de l'auteur, confronté à ses visions sous forme d'ombres, d'images fuyantes projetées sur la scène, dans une scénographie abstraite qui pourrait évoquer un espace mental. L'action principale ne serait autre que le surgissement de ce qui est ordinairement caché, à l'image du quatrième mur, invisible au théâtre, qui permet au spectateur d'entrer dans l'intimité d'un couple, le quotidien d'une famille. Ce qui est dit sur scène pourrait être précisément ce qui ne se dit pas, à la faveur de situations de crise dans lesquelles le personnage, dans un monologue ou un dialogue, s'avoue ou confie pour la première fois ses rêves, ses sensations, ses désirs les plus secrets, sous l'effet de l'émotion.

« Il faut, après l'époque naturaliste, qui fut forte, féconde, mais qui a fait son temps, une réconciliation avec les puissances, un rapprochement avec le monde invisible. »

Strindberg, *Inferno*, 1897



Le Chemin de Damas, mise en scène de Robert Cantarella, 2004 © P. BERGER

INTENTIONS DE MISE EN SCÈNE

| n°133 | juillet 2011 |



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

« Mon obsession de représenter la parole n'existe que par un travail plastique sur l'espace dans lequel elle se déploie. »

Frédéric Fisbach, entretien
avec Jean-François Perrier,
pour le Festival d'Avignon, 2011

→ **Mettre en lecture chorale le « Texte pour un programme » de Frédéric Fisbach⁶ (annexe 2). En quoi nous renseigne-t-il sur le travail d'un metteur en scène ?**

Le metteur en scène se plonge entièrement dans la pièce et l'univers de Strindberg jusqu'à imaginer une sorte de minidrame psychique, qui se déroule ici entre les deux hémisphères de son propre cerveau. Il hésite sur ses choix de mise en scène (comme la scénographie et la musique), se remet en question, délibère pour savoir dans quelle mesure les libertés qu'il prend par rapport aux indications du texte peuvent trahir ou au contraire enrichir notre perception de la pièce aujourd'hui.

La mise en scène est bien une vision personnelle de la pièce. Par exemple, Frédéric Fisbach entend renouveler notre manière de considérer

le personnage de Jean : « Il est tellement loin des représentations qu'on se fait de lui. On en fait souvent un macho, brutal, manipulateur et vénal. C'est un héros tragique. Il est infiniment plus complexe et passionnant. Il porte sa propre malédiction, il est marqué. À la fin, Strindberg va très loin, il nous fait spectateur de sa chosification. »

Le spectateur est au centre de la réflexion du metteur en scène. « C'est un des plaisirs du théâtre, non ? Se reconnaître. »

→ **Inviter les élèves à peser aussi le pour et le contre au sujet du huis clos. Faut-il créer un décor qui enferme les trois personnages ou, comme l'envisage le metteur en scène, « montrer le hors-champ de la pièce, là où les autres font la fête » ?**

→ **Demander aux élèves de réaliser le dessin d'un espace scénique qui montrerait ce hors-champ, totalement invisible dans le texte de Strindberg.**

Il pourrait par exemple se présenter sous forme d'une projection vidéo, de coulisses à vue qui entourent une aire de jeu centrale, ou d'un arrière-plan qu'on devine derrière une cloison transparente...

Après la représentation

Pistes de travail

| n°133 | juillet 2011 |

COMMENT COMMENCER ?



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

→ **Par quoi le spectacle commence-t-il? Qu'est-ce qui peut étonner par rapport à la lecture de la pièce?**

Le public se voit d'abord s'installer dans un « effet miroir », la salle se reflétant dans les vitres qui ferment la scène. Est-ce l'indication immédiate que c'est « notre temps » qui sera donné à voir? Une musique forte se fait entendre, de celles qu'on écoute aujourd'hui dans une fête. Le metteur en scène, qui a choisi de rapprocher de notre monde cette pièce suédoise du XIX^e siècle, crée par là un premier effet de reconnaissance. Simultanément, nous

distinguons, tout au fond, des silhouettes danser au milieu de bouteilles de bière, dans un extérieur figuré par les arbres. La blancheur des lumières et du décor entre en contraste avec le caractère nocturne de *Mademoiselle Julie*. Les bottes du comte sont bien en vue et Christine fait la cuisine, comme le précise Strindberg. L'espace de jeu des comédiens est une boîte fermée par des baies vitrées à travers lesquelles leurs voix sonorisées nous parviennent. Le spectacle commence donc dans une atmosphère festive mise à distance, peu communicative.

→ **Demander aux élèves quelles images ils gardent de ce spectacle, les inviter à les décrire et à dire pourquoi ces images les ont marqués plus que d'autres.**

UNE TRAJECTOIRE DU RÉALISME À L'ONIRISME

| n°133 | juillet 2011 |

« Le glissement d'un mode à l'autre est presque écrit : il est rendu possible par la qualité nocturne de la pièce. *Mademoiselle Julie* se déroule la nuit, à ces heures entre la veille et le sommeil, où rêve et réalité se confondent. Jean et Julie passent une nuit blanche. Leur perception des événements est altérée : ils voient, sentent, pensent autrement. Les repères se brouillent, ils rêvent éveillés. Le théâtre sait formidablement représenter l'irruption du rêve dans le réel et jouer de la perception de la durée en introduisant des effets de montage qui tissent des temporalités différentes. »

Frédéric Fisbach, entretien avec Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon, 2011

→ Comparer le décor de *Mademoiselle Julie* dans ces trois photographies de mises en scène.

Dans le spectacle de Matthias Langhoff, Christine (serviette sur la tête, bretelle sur l'épaule) et Jean (avec une coupe et une moustache à la Strindberg) sont saisis dans leur intimité dans une cuisine pas particulièrement soignée, où torchons et ustensiles sont apparents. Le décor est nettement naturaliste, un naturalisme « poétique » dans la mesure où les personnages par leur maquillage et leur apparence sont déjà dans une exagération, un « grossissement » des signes.

L'espace de la cuisine, dans la mise en scène de Christian Schiaretti, est déréalisé par la lumière verte et des fils rouges verticaux qui

forment une sorte de labyrinthe. En s'élevant, ils se perdent dans une ombre inquiétante. Les entrées (ici, de *Mademoiselle Julie*) et les sorties se font par un long couloir face au public, ce qui attire particulièrement l'attention sur ces moments.

Le décor imaginé pour la mise en scène de Frédéric Fisbach est d'un blanc clinique et froid, un effet renforcé par la lumière des néons. Cet espace très épuré est inspiré des lieux d'exposition contemporains. La cuisine, ultra moderne, communique avec deux autres espaces de jeu, le salon avec les canapés, plus intime, et le jardin où a lieu la fête, presque irréel avec ses troncs d'arbre très graphiques, sans commencement ni fin.



Mademoiselle Julie, mise en scène de Matthias Langhoff, 1989 © DANIEL CANDE



Mademoiselle Julie, mise en scène de Christian Schiaretti, 2011 © ELISABETH CARECCHIO



Mademoiselle Julie, mise en scène de Frédéric Fisbach, Japon, 2010 © LAURENT P. BERGER

→ Comment Frédéric Fisbach a-t-il traité le passage muet où les paysans, dans la pièce, envahissent la cuisine ?

C'est le moment charnière où tout bascule. Les danseurs, qui ont revêtu un masque, s'avancent lentement, entrent, arrachent les rideaux et transforment l'espace de jeu en ouvrant les baies vitrées qui séparaient la scène et la salle. Certains sont à quatre pattes, et leur masque les animalise aussi. La lumière clignote violemment, la musique se fait plus forte, le chaos s'installe et, au milieu, Jean et Mademoiselle Julie n'ont pas quitté précipitamment la pièce. Face à face, ils commencent à se déshabiller avant que le noir envahisse le plateau. Une atmosphère de menace et de folie entoure le couple.



Mademoiselle Julie, mise en scène de Frédéric Fisbach, Japon, 2010 © LAURENT P. BERGER

Du théâtre à l'opéra

→ Composé à partir de *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *Julie* (2005) est un opéra en un acte de Philippe Boesmans. La scène 6 est placée au centre, c'est le moment où Jean et Julie se trouvent dans la chambre. Le livret de Luc Bondy et Marie-Louise Bischofberger indique alors simplement : « Tempête. Un coup de bourrasque ouvre la fenêtre, fait voler les objets, les brise, les balaie. » Quelle variation remarque-t-on ici par rapport au texte de Strindberg ?

On retrouve l'idée du désordre de la cuisine, ici amené non par les paysans ivres, mais par la force invisible du vent, comme si la violence des éléments déchaînés faisait écho au drame à venir.

→ Visionner la mise en scène de cette scène 6 de *Julie* par Manfred Schweigkofler: <http://www.youtube.com/watch?v=HkigDZzfykA> Quelle atmosphère crée-t-il et comment ?

Nous assistons à une représentation onirique de la forêt la nuit, dans laquelle Kristin erre

en somnambule. Les puissances magiques de la nuit de la Saint-Jean paraissent à l'œuvre ; le vent agite la lampe, une fumée blanche apparaît, les bouleaux (qu'on retrouve dans le décor de Frédéric Fisbach) s'inclinent ou s'élèvent vers le ciel.

→ Quels sont les autres éléments, dans la mise en scène de Frédéric Fisbach, qui peuvent donner l'impression de faire basculer la situation hors de la réalité ? Commenter notamment la présence du mystérieux personnage en blanc qui traverse silencieusement la scène.

→ Dans la deuxième partie, des « noirs » viennent plusieurs fois interrompre le jeu pendant quelques secondes. Quel effet ce procédé cinématographique produit-il ?

→ Comment interpréter le choix de la musique forte qui se fait entendre à la fin ?

L'entretien avec le metteur en scène permettra de vérifier les hypothèses.

LES FINS DE *MADemoiselle JULIE*

→ Relire la fin de la pièce à partir de « C'est Jean, monsieur le Comte » et commenter précisément la manière dont Frédéric Fisbach a choisi de la mettre en scène (traitement des voix, de la lumière, des gestes, des sons).

Au moment où Jean répond au comte, la lumière change, et devient uniformément rouge, comme un aquarium de sang. On n'entend pas les coups de sonnette, comme si l'on entrait dans un cauchemar, où les sons et les lumières ne sont plus réalistes. L'attitude des personnages change aussi. Les comédiens, désormais complètement immobiles, parlent face au public. Au lieu de voir sortir Mademoiselle Julie d'un pas ferme, comme l'indique la didascalie finale de l'auteur, le spectateur la voit tomber en avant de tout

son long, ce qui évoque le rêve que l'héroïne raconte au début de la pièce : « (...) il me tarde de tomber, mais je ne tombe pas. Pourtant je ne connais la paix, je ne connais le repos que lorsque je suis en bas, tout en bas, sur le sol. » Le noir se fait juste avant la chute, le spectateur garde donc l'image du corps incliné. Le suicide est ainsi suggéré sans être montré. Une musique se fait ensuite entendre, exactement la même qu'au début.

→ D'autres metteurs en scène se sont affranchis du texte de Strindberg en imaginant une fin légèrement différente au spectacle, ce qui amène le spectateur à y réfléchir différemment. Quel est l'intérêt de chacune de ces propositions ?



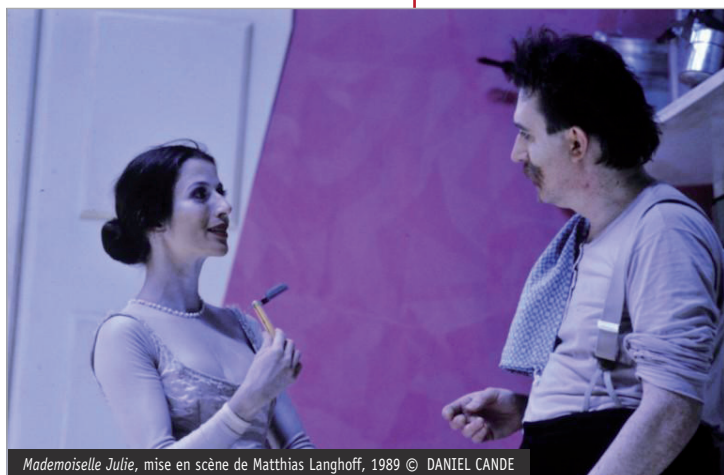
Mademoiselle Julie, mise en scène d'Andréas Voutsinas, 1983 © DANIEL CANDE

***Mademoiselle Julie*, mise en scène d'Ingmar Bergman (Munich, 1981, et Stockholm, 1985)**

À la fin, Jean tend à Julie un miroir en même temps qu'il lui explique comment se servir du rasoir. Elle prend le miroir et son suicide apparaît comme une véritable confrontation avec elle-même. Lorsqu'elle est sortie, Jean se regarde, lui, dans un miroir de poche, rapidement, pour se recoiffer. Il est prêt à reprendre son rôle subalterne.

***Mademoiselle Julie*, mise en scène de Matthias Langhoff (1989)**

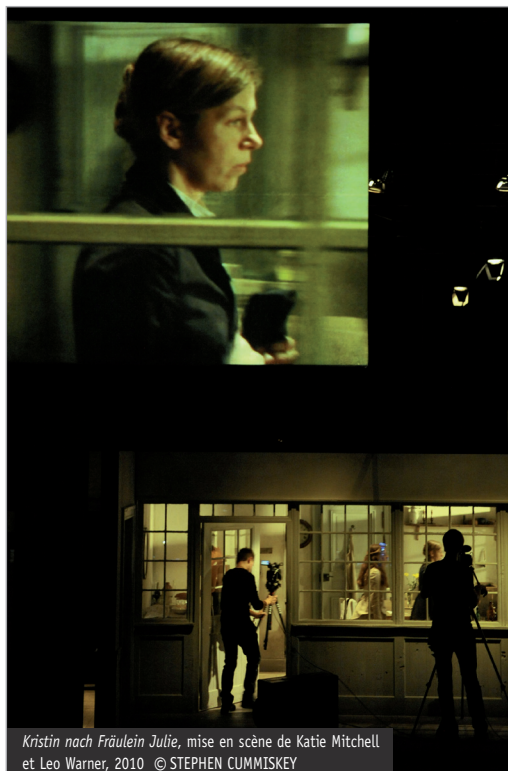
À la fin, Mademoiselle Julie « franchit les dossiers des fauteuils des spectateurs pour aller se tuer dans la grange car elle n'a plus sa place dans la maison, ni dans les structures de la société. (...) Les spectateurs doivent lui donner la main, de rang en rang, pour l'empêcher de tomber : d'une manière ambiguë, ils sont contraints d'aider le personnage à aller vers la mort. Tandis qu'elle est descendue de la scène,



Mademoiselle Julie, mise en scène de Matthias Langhoff, 1989 © DANIEL CANDE



Mademoiselle Julie, mise en scène de Matthias Langhoff, 1989 © DANIEL CANDE



Kristin nach Fräulein Julie, mise en scène de Katie Mitchell et Leo Warner, 2010 © STEPHEN CUMMISKEY



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

condamnée littéralement au hors-scène, son double, lesté de ballons identiques, apparaît sur le plateau. Musique très vive. L'histoire recommence. Laquelle des deux Julie doit-on regarder? L'image vacille dans son reflet, le théâtre se perpétue. Langhoff frustre le public de tout apitoiement sur une histoire mélodramatique.»⁷

«Lorsqu'au dernier instant du spectacle de Langhoff, celui du sacrifice de l'héroïne, pénètre sur le plateau, aussi insouciant qu'au début et rajeunie, une nouvelle Julie, Jean (ressemblant à s'y méprendre au Strindberg des années 1880) paraît stupéfait et marque un temps d'arrêt. Et le spectateur avec lui: tout n'était-il donc que fantôme et n'avait-il d'existence que dans la tête de ce personnage, lui-même projection de l'auteur?...»⁸

***Kristin nach Fräulein Julie*, mise en scène de Katie Mitchell et Leo Warner, Schaubühne Berlin, (2010)**

Le dispositif très original conçu pour cette adaptation consiste à montrer sur la scène le tournage de *Mademoiselle Julie*, tandis que le film créé sous nos yeux est simultanément projeté au-dessus. Les caméras permettent notamment de faire de gros plans sur le visage de Kristin, la cuisinière, qui devient le personnage principal. Tout ce qui arrive à Jean et Julie nous est montré de son point de vue. Son état de servante vieillissante et amoureuse, son effacement douloureux devant le caprice des deux autres sont d'autant plus forts. À la fin, c'est à travers ses yeux, à son retour de la messe, que nous découvrons que Mademoiselle Julie est morte. Nous voyons seulement des fleurs répandues, du sang qu'elle touche du bout des doigts, et la dernière image est un plan sur ses yeux exorbités lorsqu'elle aperçoit, sans doute, le cadavre. Or, plus tôt dans la représentation, ces fleurs et ce rouge étaient présents dans l'un de ses rêves. La fin peut apparaître alors comme la projection de sa profonde jalousie.

→ En s'inspirant de ces mises en scène, imaginer une fin à la représentation de *Mademoiselle Julie*. Préciser l'utilisation des lumières, du son, des accessoires, et les indications de jeu aux acteurs.

7. Odette Aslan, *Matthias Langhoff*, in *Les Voies de la création théâtrale*, CNRS éditions, 1994

8. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud, 1989

REBONDS ET RÉSONANCES

« Après avoir lancé son *une nourriture infecte* contre la porte de la cuisine, après s'être calé contre le dossier de sa chaise et avoir tiré la langue à sa femme et laissé s'installer le silence, il dit tout à coup *je n'aime pas du tout Strindberg* et embrassa la tablée d'un regard circulaire. Je bondis de ma chaise et m'assis ostensiblement à la table de John et de l'épicière. Non, avais-je encore pensé en bondissant de ma chaise, je ne veux plus avoir affaire à ces gens-là. »

Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre*, traduction de Bernard Kreiss, 1984

Ibsen, *Maison de poupée* (1879)

Mademoiselle Julie était pour Strindberg une réponse à la Nora d'Ibsen dans *Maison de poupée*. Chez Strindberg, à l'inverse d'Ibsen, le personnage féminin n'est pas capable d'être réellement fort et indépendant, de rompre avec le passé, de changer de vie. La trajectoire de leurs deux héroïnes est inversement symétrique. Alors que Nora a été élevée comme une poupée, passant de la domination du père à celle du mari, Julie est la fille d'une femme émancipée qui l'a éduquée comme un homme, et elle veut les soumettre à sa volonté. L'une comme l'autre sont face à un homme, mari

ou amant, qui est le contraire de ce qu'elle espérait; toutes deux passent de la folle gaîté à l'amère désillusion. Mais Nora, la femme soumise, prend conscience de son aliénation et se libère. Julie, elle, se laisse mener à la mort par son domestique. Nora part, Julie ne trouve d'issue que dans le suicide.

À noter également: à la fin du III^e acte de *Hedda Gabler* d'Ibsen, l'héroïne donne un pistolet à son ancien amant pour qu'il se suicide. À la fin de *Mademoiselle Julie*, Jean tend un rasoir à sa maîtresse d'une nuit, en lui expliquant comment se trancher la gorge

D. H. Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley* (1928)

« Elle n'avait plus qu'un désir maintenant: aller à la clairière dans le bois. Le reste n'était qu'un rêve pénible. Mais parfois elle était retenue tout le jour à Wragby par ses devoirs de maîtresse de maison. Et il lui semblait qu'elle aussi se vidait de tout, devenait vide et insensée.

Un soir, sans se préoccuper qu'il y eût ou non des invités, elle s'échappa après le thé. Il était tard. Elle courut à travers le parc, comme si elle craignait d'être rappelée. Le soleil rose se couchait quand elle entra dans le bois; mais elle se hâta parmi les fleurs. La lumière durerait longtemps encore.

Elle arriva à la clairière, en nage et à demi inconsciente. Le garde était là en bras de chemise, et il fermait les cages pour que les jeunes oiseaux fussent en sûreté pendant la nuit (...).

(...)

- Regrettez-vous? dit-elle.

- En un sens, répliqua-t-il en regardant le ciel. Je croyais que j'en avais fini avec toutes ces choses. Maintenant j'ai recommencé.

- Recommencé quoi?

- La vie. »

D.H. Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, traduction de F. Roger-Cornaz, Gallimard, 1932

Comme *Mademoiselle Julie* dans la cuisine, *lady Chatterley* fréquente un lieu réservé à un homme qui n'est pas de sa classe, la cabane du garde-chasse. La jeune aristocrate mariée découvre l'amour avec ce domestique chargé de l'entretien de son domaine forestier. Ici la liaison est durable, elle les ramène à la vie. Les deux personnages se transforment et se révèlent au contact l'un de l'autre.

Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti* (1940)

«EVA entre, tenant un interminable fume-cigarette, avec une démarche provocante qu'elle a vue au cinéma: Je vous ai sonné. Vous avez encore à faire ici?

MATTI: Moi? Non, mon travail ne recommence que demain matin à six heures.

EVA: Je me demandais si vous n'iriez pas avec moi à la rame jusqu'à l'île attraper quelques écrevisses pour le repas de fiançailles de demain.

MATTI: Est-ce que ce n'est pas déjà un petit peu l'heure de dormir?

EVA: Je ne suis pas encore du tout fatiguée, je dors mal en été, je ne sais pas ce que c'est.

(...)

EVA: Mon père pourrait nous donner une scierie.

MATTI: Vous voulez dire: vous donner.

EVA: Nous donner, si nous nous marions.

(...)

MATTI: Quand je réfléchis à ce que devrait savoir celle que je présenterai à ma mère, je pense aussitôt à mes chaussettes. (Il ôte un soulier et donne à Eva la chaussette.) Sauriez-vous raccommoder celle-là par exemple?»

Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, traduction de Michel Cadot, L'Arche, 1976

Brecht reprend la situation de la fille du propriétaire (Eva Puntila) s'offrant au serviteur de son père (le chauffeur Matti). Mais celui-ci fait passer à la jeune oisive une série de tests pour savoir si elle ferait une bonne épouse de prolétaire... Conscient de sa classe, incompatible avec celle de son patron capitaliste, il la refuse. La pièce est une comédie populaire qui fait réfléchir sur les rapports de domination, à travers la relation à la fois traditionnelle et inhabituelle entre un maître et son valet.

Ressources mises à disposition par le Festival d'Avignon

Vidéos

Conférence de presse: <http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/838/Video>

Extraits du spectacle: <http://www.festival-avignon.com/fr/Spectacle/3258>

Captations sonores

Dialogue avec le public: <http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/852>

Théâtre des idées avec Dominique Méda et Joy Sorman sur

Quel féminisme aujourd'hui?: <http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/820>

DVD en préparation

Film de Nicolas Klotz, tiré du spectacle *Mademoiselle Julie* mis en scène par Frédéric Fisbach, diffusé sur France 2 le 26 juillet 2011.

Nos chaleureux remerciements au Théâtre de la Colline ainsi qu'à toute l'équipe du Festival d'Avignon (Camille Court) qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contacts: ▶ CRDP de l'académie de Paris : communication@ac-paris.fr
▶ Festival d'Avignon: camille.court@festival-avignon.com

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts & Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de mission
lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

Auteur de ce dossier

Gaëlle BEBÎN, Professeur de Lettres

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts & Culture, CNDP

Directeur de la publication

Marie-Christine FERRANDON, Directrice
du CRDP de l'académie de Paris

Suivi éditorial

Dominique ABADA-SIMON,
CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
Éric GUERRIER
D'après une création d'Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

Coordination Festival d'Avignon

Laurence PEREZ, directrice de la communication et des publics
Camille COURT, assistante à la communication et aux relations publiques

ISSN: 2102-6556 ISBN: 978-2-86631-191-9

© CRDP de l'académie de Paris, 2011

Retrouvez sur ▶ <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

ANNEXE 1: APPROFONDISSEMENT, UNE «PIÈCE PSYCHOLOGIQUE MODERNE»

n°133 | juillet 2011

→ **En quoi s'agit-il d'une «pièce psychologique moderne», selon les termes de Strindberg? Rechercher dans la préface les éléments de modernité de la pièce, en particulier en ce qui concerne la psychologie des personnages.**

Strindberg cherche à renouveler le théâtre en inventant une forme nouvelle pour un sujet ancien (au lieu de faire l'inverse) et il se débarrasse de la traditionnelle division en actes et en scènes: *Mademoiselle Julie* est une scène unique où l'action se déroule presque en temps réel. Dans la pièce, précise l'auteur, «c'est le déroulement psychologique qui importe». Mais la psychologie des personnages ne se limite pas à l'étude des caractères, qui sont selon lui une notion simpliste. Il veut traduire la complexité de l'esprit, les impulsions inexplicables, les sentiments inavouables, les réactions imprévisibles; «l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes».

→ **Quels rapprochements peut-on établir entre *Mademoiselle Julie* et ces extraits de *Vivisections*? Comment le mot peut-il avoir un tel pouvoir au théâtre? Relever en particulier les injonctions, au cours de la pièce: qui donne des ordres à qui?**

«Il me semble, en me référant à mon expérience, que la suggestion n'est autre chose que la lutte du cerveau le plus fort contre le plus faible et sa victoire sur celui-ci, et que ce processus s'accomplit dans la vie de tous les jours sans que nous en prenions conscience.»

«La lutte pour le pouvoir, c'est la lutte des cerveaux, maintenant que la lutte des muscles est quelque peu tombée en désuétude. Et la lutte des cerveaux, si elle est moins sanglante, n'en est pas moins terrible.»

«Jadis on tuait un adversaire qui ne pensait pas comme vous; aujourd'hui, on commet ce que j'appellerai un meurtre moral. On lui refuse la considération sociale, on le ridiculise, on le calomnie et on brise ainsi son existence.»

«On sait que rien ne détraque davantage le mécanisme normal de la pensée que les espoirs déçus, et quand cette torture est poussée assez loin, elle peut provoquer la folie.»

Strindberg, *Vivisections*, 1887

Dans la pièce, l'affrontement ne s'exprime pas par la violence physique mais par celle des mots. Les faibles espoirs de Mademoiselle Julie sont anéantis par une simple phrase: «Est-ce que Mademoiselle croit à tout ça elle-même?». À la fin, elle se laisse dicter ses gestes; l'hypnose est l'image de sa dépersonnalisation et son suicide apparaît presque comme un meurtre psychique commis par Jean. La cruauté verbale se manifeste par exemple dans les insultes que se lancent les adversaires. Mademoiselle Julie est traitée de «complice d'un voleur», de «putain», d'«ordure», Jean de «chien» et de «laquais» sans oublier ceci: «Je ne l'ai jamais entendu, ton nom – tu n'en as même pas, probablement.»

Les étapes successives des rapports de force entre eux, jusqu'à l'élimination du plus faible, peuvent se lire à travers les ordres qu'ils se donnent. Dans la première partie de la pièce, c'est Mademoiselle Julie qui prend l'initiative et qui dispose de l'autorité. Elle oblige Jean à danser et boire avec elle, même si ces ordres sont déguisés: «Ne prenez pas ça comme un ordre.» Quand il refuse, elle profite de sa position dominante: «Mais si je vous l'ordonne?» Enfin, elle n'obéit pas aux conseils et aux supplications de Jean: «Suis-je censée vous obéir?» À l'inverse, dans la deuxième partie, c'est lui qui prend le pouvoir sur elle, en lui ordonnant par exemple de voler de l'argent. Il prend sa revanche: «Un ordre n'est jamais gentil! Ça vous l'apprendra!» La volonté de Mademoiselle Julie fléchit à tel point – «Vous savez ce que je devrais vouloir... Et que je ne peux pas vouloir... Il faut le vouloir, vous, et m'ordonner de le faire...» – qu'elle le supplie de la faire obéir: «Commandez! Mettez-moi en mouvement! Je ne peux plus ni penser, ni agir...» Dans cet état de faiblesse, l'impératif final «Allez!» est un arrêt de mort qui rappelle celui de Roxane dans *Bajazet* de Racine: «Sortez!»

«Le Capitaine: Et c'est pourquoi je veux mourir. Faites de moi ce que vous voulez. Je n'existe plus.»

«Le Pasteur[à Laura]: Montre-moi tes mains. Pas une tache de sang! Pas la moindre tache de poison! Un bon petit assassinat, bien légal! Inconscient! Inconscient! Quelle belle trouvaille!»

Strindberg, *Père*, 1887

→ **Montrer que la pièce est construite sur des antithèses (comme haut et bas, premier et dernier) qui rendent les deux personnages principaux irréconciliables.**

Le haut s'oppose au bas dans la société comme dans la morale. Les barrières sociales semblent tomber, au début de la pièce, sous l'effet de l'excitation de la fête nocturne, donnant une impression d'égalité entre le valet et la fille du comte. Ces répliques de Mademoiselle Julie en témoignent: «Ce soir nous nous réjouissons tous comme des gens heureux et nous ne pensons plus au rang!», «Si je vous le demande comme une égale – une amie!» De son côté, Jean adopte des manières de gentleman. Les deux personnages paraissent ainsi se rapprocher. L'aristocrate est fascinée par la chute jusqu'à vouloir, dans son rêve prémonitoire, «disparaître sous la terre», alors que le serviteur n'aspire qu'à s'élever dans la société (son rêve à lui est d'arriver au sommet de l'arbre).

Si l'illusion persiste au début de la deuxième partie («Dis-moi tu! Il n'y a plus de barrière entre nous»), elle s'évanouit vite puisque les masques de séduction ne sont plus nécessaires. Chacun pourrait alors reprendre son rang, Mademoiselle Julie en haut, Jean en bas de l'échelle sociale: «Je le croyais mais je ne le pense plus. Un valet est un valet.» Mais les rapports s'inversent, car Mademoiselle Julie est, par son comportement indécent, descendue plus bas que Jean: «Je souffre de vous voir tombée à un niveau bien inférieur à celui de votre cuisinière» au point que l'épouser représenterait pour lui une «mésalliance»... Finalement, le suicide de Mademoiselle Julie rétablit chacun dans sa position initiale: le valet veut reprendre son service comme si de rien n'était et la fille noble s'interdit la honte qui l'exclurait de son milieu.

«Les derniers seront les premiers», lit-on dans la Bible. Déchue, Mademoiselle Julie, qui est aussi la dernière de sa lignée, s'écrie: «Je suis parmi les derniers des derniers! Je suis la dernière!» Elle évoque le passé et peut remonter à ses ancêtres mais refuse la maternité (comme à sa chienne, d'ailleurs). Jean, à l'inverse, n'a pas d'aïeuls connus mais se projette dans l'avenir en voulant être le premier d'une dynastie: «J'aurai des comtes pour fils», «Je n'ai pas d'ancêtres du tout, mais je puis en devenir un moi-même!» C'est un «fondateur de race» écrit Strindberg dans la préface: «On brisera le blason contre le cercueil, la lignée de monsieur le comte est éteinte, mais la lignée du domestique continue.»

→ **Comment figurer sur scène de telles oppositions? Faire des propositions d'accessoires, de costumes, de jeu des acteurs...**

→ **Quel sens peut-on donner aux allusions au théâtre dans la pièce? Réfléchir à la notion de rôle social.**

On relève plusieurs évocations de l'univers du théâtre dans la pièce. Mademoiselle Julie demande à Jean où il a appris à si bien parler: «Vous avez dû aller au théâtre souvent?», ce qu'il confirme plus tard. Son attitude le montre, quand il joue avec distance l'attitude du chevalier face à sa dame: il «s'agenouille, parodique, élève son verre avec une solennité feinte». À la fin, Mademoiselle Julie y fait allusion: «Vous m'avez montré comme vous saviez jouer la comédie, tout à l'heure, quand vous étiez à genoux – vous étiez l'aristocrate, à ce moment-là – ou bien... n'avez-vous jamais été au théâtre voir un hypnotiseur?» Pour Strindberg, le comédien est un médium qui exerce son pouvoir sur le public: «L'acteur hypnotise son public éveillé et le force à applaudir, à rire, à pleurer» (*Vivisections*). Ce qui se passe entre la scène et la salle se rejoue donc sur la scène elle-même, où Mademoiselle Julie se laisse hypnotiser.

Le terme de *rôle* est central. Il s'agit de savoir jouer le rôle attendu par son milieu social, pour s'y intégrer. Le théâtre fait apparaître ces différents rôles qu'on joue plus ou moins bien en fonction des circonstances. Or les deux personnages principaux sont pris au piège de leurs contradictions intérieures, entre ce qu'ils veulent être et ce qu'ils sont. Ainsi, les moments où Jean change de veste sont très révélateurs. En enlevant sa livrée de serviteur, il entre dans le jeu de séduction de Mademoiselle Julie et sort de sa fonction habituelle. À la fin, en la remettant, il reprend son rôle de subordonné, qu'il n'a pas su quitter malgré ses aspirations. Il hésite au début entre le rôle de Dom Juan et celui du chaste Joseph, qui a fui les avances de la femme de Putiphar. Jean refuse ensuite les rôles que lui assigne Mademoiselle Julie, tout autant celui d'amant romantique que celui de bête en rut.

C'est elle surtout qui ne parvient pas à trouver sa place, et qui envisage plusieurs rôles sans s'identifier à aucun. Elle ne peut ni s'imaginer en hôtelière au lac de Côme, ni dans la maison de son père comme avant. Elle a voulu être dominatrice avec son fiancé mais quand il s'agit de partir seule, elle en est incapable. Dès le début, elle n'est pas à sa place dans la cuisine et son comportement est jugé déplacé.

Pour elle, la pièce s'ouvre et se ferme dans la grange, où elle danse comme une folle le soir et où elle se dirige pour mourir au matin.

Christine, pour qui « il y a une différence entre une classe et une autre », est la seule à être absolument égale à elle-même tout au long de la pièce : « Je sais me tenir à ma place. » Mais cet équilibre est implacable pour ceux qui s'écartent de l'attitude qu'on attend d'eux. C'est Christine, en partant à la messe, qui décide d'empêcher la fuite des deux

autres, ce qui ne laisse plus aucune issue à Mademoiselle Julie.

« L'artiste, j'imagine, entre en transes, s'oublie lui-même, et finit par être celui qu'il doit incarner. Cela rappelle l'état du somnambule sans être absolument identique. »

Strindberg, *Lettre ouverte du Théâtre intime*, 1908

ANNEXE 2 = MADEMOISELLE JULIE, TEXTE POUR UN PROGRAMME

| n°133 | juillet 2011 |

Dialogue entre mon hémisphère droit (A) et mon hémisphère gauche (B).

A – (*Il lit sur un Post-it collé sur le bord de l'écran, des notes prises au crayon à papier.*)

Chaque fois que deux êtres s'aiment, c'est une révolution. Les amants mettent en question l'ordre des choses.

Ils commencent par eux-mêmes, au risque de ne jamais en revenir.

(*Il clique le dossier «Mademoiselle Julie, texte pour un programme» et lit.*)

Séquence 1, extérieur/intérieur nuit. La fête.

Musique ininterrompue pendant 35 minutes : Frankie Valli and the Four Seasons, Joy Division, The Stooges, Buzzcocks, Blondie, The Cure, Georges MacRae, Marvin Gaye, Gary Jules, Bérangère Leblanc...

Je suis plongé dans une fête avec ses accélérations et ses temps morts, avec des histoires qui se tissent. L'espace est commun, des groupes se font et se défont. Les corps se cherchent, le privé s'expose, s'exhibe. Impossible de se cacher. Le désir passe d'un corps à un autre, on fait comme le voisin.

A – (*Levant le nez du texte, avec une moue.*)

Mais il n'y a que trois personnages dans la pièce de Strindberg. Comment tu fais une fête à trois, toi ?

B – (*Un peu sur ses gardes, elle le voit venir.*)

Oui ce n'est pas assez. J'ai repoussé les murs du huis clos d'origine pour montrer le hors-champ de la pièce, là où les autres font la fête. Les trois protagonistes ne sont plus cantonnés à la cuisine. J'ai imaginé un chœur de quinze personnes qui font la fête, ils dansent, boivent, se draguent, se disputent, s'enlacent.

A – Mais la musique ? Tu changes l'époque de la pièce en la mettant en scène aujourd'hui ?

B – Oui, mais ce qui guide ce choix serait plutôt la recherche d'une forme d'intemporalité. Qu'est-ce qui fait que cette pièce a encore quelque chose à dire ? À mon sens, c'est parce qu'elle touche au cœur d'une humanité, à des questions aussi vastes que l'amour, le désir, le poids des origines, le poids des conventions, la volonté de s'en affranchir, les liens profonds entre vérité et liberté.

B guette une réaction de A qui reste impassible.

La pièce vaut à toutes les époques, aussi bien aux siècles précédents son écriture qu'au XXI^e siècle.

Lui donner une enveloppe contemporaine, c'est mettre le moins de distance possible entre les spectateurs et les enjeux de la pièce. Je tiens à ce que les spectateurs se sentent proches, que la situation de départ leur soit familière. La pièce est jouée dans un espace contemporain, ils sont pris dans des musiques d'aujourd'hui, le corps des acteurs doit pouvoir bouger comme le ferait n'importe lequel d'entre nous dans une fête.

B – (*S'agaçant de l'attitude de A.*)

Bien sûr les mots qu'ils échangent sont pris dans une langue qui même traduite, reste rattachée à la fin du dix-neuvième, mais leurs corps nous renvoient en permanence à un présent que nous partageons avec eux.

Nous sommes tous dans le même bain.

C'est un des plaisirs du théâtre, non ? Se reconnaître.

A – (*Dubitatif*) Mais en détruisant le huis clos, tu enlèves à la pièce de son mystère.

Tu tombes, toi aussi, dans une des maladies de l'époque : la transparence à tout prix.

B – Non, je ne crois pas. Je ne fais pas ça pour dire qu'on peut et doit tout voir. Pas du tout. Strindberg dit qu'à un moment dans la pièce, on finit par assister au «combat de deux cerveaux». C'est exactement ça, il n'y a pas de mystère à aller chercher hors de la cuisine, pas de secret dehors, on peut voir ce qui se passe. Les secrets, les mystères, ce qui fait obstacle à la réalisation de leurs désirs, tout est à l'intérieur des corps, dans les têtes de Julie et de Jean.

A – (*Faisant mine de ne pas comprendre.*)

Pourquoi donner tant d'importance à la fête ?

B – (*Le regarde, amusée.*) Sans la fête rien ne se passerait. On peut voir l'histoire de Jean et Julie comme un fait divers. La fête, c'est une façon d'ancrer la «tragédie naturaliste». Le concret, il n'est pas que dans les ustensiles de cuisine et la tambouille de Kristin, il est aussi chez les danseurs, dans les regards, dans les relations qu'ils tissent entre eux. Le concret, c'est ce qui se passe derrière la baie vitrée panoramique. La musique qui nous arrive un peu étouffée, comme celle qui nous parvient de chez les voisins. On pourrait tout aussi bien s'intéresser à cet autre couple qui se forme au fond du jardin, comme on pourrait accompagner Kristin dans sa chambre... L'atmosphère qui entoure le début de l'histoire de Julie et de Jean est joyeuse, chaleureuse et débridée. Ils

sont pris comme tous par l'excitation, la danse, la nuit, l'alcool, ça rend les frontières plus floues, poreuses, alors on ose.

A reprend sa lecture.

C'est la fête de l'arrivée de l'été, la Saint-Jean, une fête pour tous, entre carnaval et le bal du 14 Juillet, il est 23 h 17.

Ça se passe chez Julie, chez le père de Julie. Elle n'est chez elle que dans la mesure où elle se conforme aux règles, aux désirs de son père, aux comportements liés à sa position de fille du maître. Le maître, c'est celui qui possède, pour lequel tout le monde travaille et autour duquel l'activité de cette communauté s'organise.

Julie ne tient pas en place, elle ne tient pas sa place.

Elle se mêle aux domestiques, elle cherche Jean, elle danse avec les garçons, avec les filles, elle ne lâche pas Jean...

«Elle a ses règles, ça la rend toujours un peu bizarre.»

B – (*Lisant par-dessus l'épaule de A.*) Tu sais que la pièce a été interdite de représentation à l'époque en partie à cause de cette phrase de Kristin et d'une autre aussi de Julie: «Tu crois que je t'aime parce que mon ventre désirait ta semence.»

A – (*En continuant à lire.*) Oui je sais.

Julie est malheureuse. Elle veut vivre malgré tout, par-dessus tout. Elle veut sortir d'elle-même, vivre sa vie enfin. Il y a de la vie chez Julie. Il y en a toujours eu, mais contrariée, empêchée. On naît humain, reste à le devenir. Elle arrache Jean des bras de Kristin et l'emmène danser. Ils ne se quittent plus. Kristin reste seule, elle s'endort, il est 0 h 36... La musique continue dans le noir, puis s'arrête.

A – (*Levant les yeux vers B, vainqueur.*) Ah, ah, ça ne fait pas 35 minutes, ça... 23 h 17 jusqu'à 0 h 36.

B – (*Pinçant la joue de A.*) Mais qu'il est tatillon celui-là ! Si tu lis attentivement, l'histoire ne peut concrètement pas tenir dans le temps de sa

représentation. Strindberg écrit une fausse contiguïté. J'ai l'impression que ça lui permet de nous faire rentrer dans des temporalités singulières liées à des états physiologiques et émotionnels, désir, ivresse, fatigue. La pièce traverse comme différentes périodes qui sont autant de durées relatives. Dans le début par exemple, le temps se précipite comme pour coller à l'état de désir violent qui traverse Julie et Jean.

A la regarde, sourit bizarrement et reprend sa lecture. Séquence 2, intérieur nuit. Après l'amour.

Julie et Jean sont allongés dans le salon, ils sont seuls, autour d'eux les restes de la fête. La lune les éclaire...

Nous allons passer la nuit avec eux jusqu'aux premiers rayons du soleil.

B – (*Inquiète*) Ça te plaît ?

A – Je suis curieux de voir le spectacle. C'est le but, non ? Tu dis peu de chose de Jean...

B – (*Criant presque.*) Pourtant je l'adore. Il est tellement loin des représentations qu'on se fait de lui. On en fait souvent un macho, brutal, manipulateur et vénal. C'est un héros tragique. Il est infiniment plus complexe et passionnant. Il porte sa propre malédiction, il est marqué. À la fin, Strindberg va très loin, il nous fait spectateur de sa chosification.

A – (*La reprenant.*) Ré-i-fi-ca-tion

B – Oui, monsieur *I know everything*. Bon, toujours est-il que Jean, à la fin, dans une sorte de crise de délire, mesure à quel point il est aliéné, un esclave. C'est une grande pièce sur l'impossibilité de s'affranchir. C'est pas rigolo rigolo.

Silence, A dévisage B, il la prend par la taille et l'embrasse, B l'entraîne au sol.

Frédéric Fisbach, février 2011

ANNEXE 3 = RENCONTRE AVEC LE METTEUR EN SCÈNE (PROPOS RECUEILLIS PAR GAËLLE BEBIN)

| n°133 | juillet 2011 |

Au cours du spectacle, la manière dont les comédiens utilisent l'espace de jeu se modifie plusieurs fois assez radicalement ; comment avez-vous conçu cette évolution ?

Frédéric Fisbach – Au début, le rapport de la salle à la scène est celui du quatrième mur, qui traduit un effet naturaliste. Cela positionne le public comme voyeur, le mur transparent induit ce regard-là. Dans la deuxième partie, lorsqu'on retrouve Jean et Julie allongés sur le bord de la scène, le rapport au public devient plus direct, avec un effet plus cinématographique que théâtral. On fait une sorte de gros plan sur eux, alors qu'ils faisaient partie d'une fresque dans la première partie. Et le décor s'ouvre alors qu'il était fermé, il n'y a plus de séparation entre les comédiens et le public. L'espace garde les traces de la manière dont il a été traversé et habité dans la première partie, mais il s'est vidé. On a alors le sentiment, pour moi en tout cas, d'un grand dénuement. Nous sommes face à deux solitudes, dans un espace sans issue, trop grand pour eux, où ils ont froid et sont fatigués. Jean délimite les bornes de leur prison en marchant tout autour du plateau. C'est un huis clos. Christine, lorsqu'elle s'en va à la messe, sort par la salle. Mais il reste encore des éléments naturalistes : le canari décapité, il faut qu'on y croie ! La fin, elle, est plus symboliste. Il y a dans le texte des passages poétiques absolument splendides. On est dans un espace qui devient abstrait, dans lequel la parole prend toute la place ; les corps s'absentent. Le rouge est la couleur que l'on distingue avec le moins de lumière, qui se rapproche le plus du noir. L'effet est plus interne, plus organique, comme ce combat de cerveaux que décrit Strindberg.

Comment avez-vous élaboré ces étranges figures masquées qui interviennent silencieusement ?

F.F. – Il y a quatre personnages en blanc, qui portent des costumes traditionnels du folklore suédois. Ce blanc est un reste d'influence du Japon, où j'ai créé *Mademoiselle Julie*. Le personnage en paille, lui, vient de là-bas mais aussi d'Afrique, de Suisse. Il a un rapport fort à la nature, à la ruralité ; au Japon, il est lié au repiquage du riz. Pour cette fête de la Saint-Jean en Scandinavie, j'ai essayé de ramener les rythmes de la nature et une forme de superstition par ces figures étonnantes, un peu surnaturelles. Il y a dans la pièce cette réplique qui me frappe toujours, «les trolls étaient de sortie cette nuit»... Le personnage de paille réapparaît plusieurs fois, comme un esprit malin mais aussi comme le témoin d'une nuit, un restant de rêve entre la veille et le sommeil. Lors d'une nuit blanche, il y a des moments un peu particuliers de grande lassitude, de froid, des heures où l'on peut tenir des propos et agir de façon différente. Le rapport entre conscient et inconscient se fait plus poreux, en quelque sorte. Quant au masque de lapin, il évoque le carnaval, la fertilité, mais aussi, comme dans *Alice au pays des merveilles*, un passeur un peu magique. C'est lui qui ouvre un nouvel espace de jeu, le salon, où Jean et Mademoiselle Julie deviennent plus intimes.

Dans la deuxième partie, vous avez ajouté des noirs très brefs qui cassent l'impression que la pièce se déroule en temps réel, pourquoi ?

F.F. – Il s'agit d'une construction rythmique qui permet d'inscrire une espèce de scansion, qui commence d'abord par deux passages où la lumière s'éteint, comme des clignements



Mise en scène de *Mademoiselle Julie* par Frédéric Fisbach, Japon, 2010 © LAURENT P. BERGER

d'yeux. La pièce est un faux plan-séquence, en fait. Pour moi, il y a nécessairement des ellipses, l'action ne peut pas tenir en une heure et demie mais en quatre ou cinq heures, jusqu'à ce que le soleil se lève. Donc il y a une fausse continuité que j'ai voulu affirmer de cette façon, en donnant l'impression d'avancer dans le texte, de repartir ailleurs. Cela fait renaître l'acuité du regard sur les personnages, et réintroduit de la durée dans ce mouvement qui pourrait nous faire oublier que le temps passe. À la fin en revanche, à partir du message du comte, Jean et Julie sont pour moi dans un instant étiré, un peu comme ce que l'on vit pendant un accident de voiture. On n'est pas dans un déroulé linéaire du temps.

À la fin, la même musique se fait entendre qu'au début... Avez-vous pensé, avec cet effet de boucle, à la mise en scène de Matthias Langhoff, où tout paraît pouvoir recommencer?

F.F. – Oui, sans doute. C'est une façon de faire retour, de se dire que quelques heures avant, cette femme qui s'est suicidée était vivante, désirante. Cela renforce la brièveté de l'action dramatique, et le fait que cette mort tient à presque rien. Comme dans un fait divers, le drame se produit dans un quotidien où on ne l'attendait pas, à cause d'une atmosphère, d'une fatigue, d'un mot plutôt qu'un autre.

Propos recueillis en juillet 2011.