

# Katie Mitchell & Leo Warner

## Schaubühne Berlin

Se méfiant de l'insularité, la metteuse en scène britannique **Katie Mitchell** (née en 1964) s'est très tôt confrontée à l'Europe continentale, avec une prédilection forte pour la Russie, les pays scandinaves et l'Allemagne. Après une première mise en scène à l'âge de seize ans, elle lance sa compagnie, Classics On A Shoestring (Des classiques à petit prix), un paradoxe quand elle sera associée à la Royal Shakespeare Company, puis au National Theater, deux des principales institutions dramatiques du Royaume-Uni. La presse lui a fait une réputation de « dépoussiéreuse de classiques » qu'elle n'honore pas qu'à moitié, en s'attaquant radicalement à Euripide, Eschyle ou Strindberg, avant de recevoir le renfort de Martin Crimp, qui réécrira pour elle *La Mouette* de Tchekhov ou *Maladie de la jeunesse* de Bruckner. Le tandem Mitchell-Crimp produira encore deux autres pièces : *Atteintes à sa vie* et *La Ville*. Car amoureuse des classiques, Katie Mitchell n'en est pas moins sensible aux textes contemporains. De 2000 à 2004, elle sera d'ailleurs associée au Royal Court, lieu d'émergence de nouvelles écritures, où elle montera notamment *Wastwater* de Simon Stephens. Sa rencontre avec le vidéaste **Leo Warner** conduit à une évolution radicale de ses mises en scène qu'elles soient musicales (*Al gran sole carico d'amore*, une « action scénique » de Luigi Nono), opératiques (elle a été l'invitée du Festival de Salzbourg) ou en prose, avec l'adaptation du roman de Virginia Woolf, *Les Vagues*. Mais c'est peut-être dans *Kristin, nach Fräulein Julie* (*Christine, d'après Mademoiselle Julie*), d'après l'œuvre de Strindberg, que l'on mesure le mieux la force de son théâtre filmé, où le cinéma vient éclairer, en un geste hautement concerté, les zones laissées obscures au théâtre. Katie Mitchell et Leo Warner viennent pour la première fois au Festival d'Avignon, avec cette pièce produite pour la troupe de la Schaubühne Berlin, l'une des plus prestigieuses institutions théâtrales allemandes.

Plus d'informations : [www.schaubuehne.de](http://www.schaubuehne.de)

## Entretien avec Katie Mitchell

### Qu'est-ce qui vous a conduit vers *Mademoiselle Julie* ?

**Katie Mitchell** : J'ai toujours aimé cette pièce et ses extraordinaires didascalies. Strindberg avait lu, je crois, un article de Zola sur le naturalisme et s'était donné pour tâche d'écrire la première pièce naturaliste. Au début de *Mademoiselle Julie*, il y a cette indication : « Christine est debout près de la cuisinière en train de faire cuire quelque chose dans une poêle... » Elle doit faire la cuisine sans être troublée par les spectateurs et ne doit pas changer son tempo, ce tempo scénique qui s'apparente à celui de la vie. C'est vraiment la première fois que le naturalisme s'articule ainsi dans une pièce. Le personnage doit accomplir des actions réelles dans un temps réel, des actions semblables à la vie dans un temps semblable à celui de la vie. J'ai toujours été passionnée par cette problématique. J'ai passé un certain temps en Suède où j'ai monté *Påsk* (*Pâques*) de Strindberg. Dès ma jeunesse, j'ai baigné dans les films de Bergman qui m'ont conduite droit vers Strindberg. Puis j'ai rencontré les interprètes de ces films comme Erland Josephson ou Gunnel Lindblom, avec lesquels j'ai parlé de *Mademoiselle Julie*. Alors lorsqu'on cherchait avec la Schaubühne une pièce du répertoire à monter, ce titre est passé et je l'ai attrapé au vol.

### Pourquoi avez-vous décidé de vous concentrer sur la cuisinière, Christine, plutôt que sur mademoiselle Julie ?

Parce que la subjectivité m'intéresse au plus haut point. Avec cette création, je voulais utiliser les techniques du film pour observer le point de vue d'un des personnages. Normalement, lorsque vous montez une pièce, vous êtes dans une relation très objective, presque documentaire, avec chacun des personnages. Je voulais voir jusqu'où il était possible d'aller dans la subjectivité. J'ai donc pris le personnage le moins important, en me demandant ce qu'il pourrait arriver aux scènes les plus célèbres si je les observais à travers ses yeux. Qu'y aurait-il de neuf alors dans la pièce ? Quels en seraient les nouveaux défis ? C'était l'occasion d'une expérimentation à partir d'un seul personnage.

### Vous avez effacé une bonne partie du texte...

J'ai en effet opéré des coupes. La première étape a consisté à ôter tous les moments où Christine n'était pas sur scène.

### Et qu'avez-vous découvert ?

Tout à coup, je me suis trouvée face à une pièce à réécrire. Cette pièce, si bien composée, était démantelée en douze ou treize petits morceaux et je devais réfléchir à la manière de filmer ces sections. J'ai réalisé à quel point la chambre de Christine était importante : c'est le lieu où elle passe le plus clair de son temps. Je me suis demandé comment elle allait entrer en fraude dans certaines scènes et je me suis rendu compte qu'elle pouvait entendre tout ce qui se passait. J'ai même pu aller jusqu'à lui faire écouter les scènes les plus célèbres à travers le plancher de sa chambre.

### Christine, c'est donc un peu vous ?

Je dois l'imaginer. Selon moi, tous les metteurs en scène doivent imaginer les points de vue de tous les personnages. Il faut écrire et imaginer. Je dois remplir les vides. D'autant que pour filmer, nous n'avons pas besoin de beaucoup de texte. Je crois qu'il restait trente pour cent du texte dans la première version, au moment du tournage à Londres.

### **Comment travaillez-vous avec le vidéaste, Leo Warner ? À quel moment intervient-il ?**

C'est très difficile de séparer nos rôles. Je fais tout ce qui concerne le texte, toute l'écriture et la préparation ainsi que la plus grande partie du processus de la mise en scène. Leo Warner, quant à lui, dirige les prises de vues, même si cela ne m'empêche pas d'avoir des idées sur la question. Par exemple, je savais que je voulais voir le canari décapité à travers la fente d'une porte, c'était une idée forte, je ne savais pas comment les caméras allaient filmer ça, mais Leo a imaginé la solution.

### **Préparez-vous un story-board ?**

Oui, mais à cela près que ce story-board n'est pas tout de suite dessiné plan par plan, n'est pas entièrement écrit dès le début. Ce sera, par exemple : « Christine prépare les rognons ». Une phrase et quatre jours de travail à chercher comment filmer ça. Ou encore : « Christine rêve de Julie au bord du lac », et il faut inventer. Je prépare tout cela. Il y a deux étapes de répétitions. La première avec une maquette sommaire de la cuisine, deux caméras et on prépare les prises de vue. On parle du style. Leo me demande : « Veux-tu que ce soit comme Michael Haneke, très graphique, ou plutôt lyrique comme dans les premiers Bergman en noir et blanc ? » Puis on effectue des essais. J'observe et je donne mon avis. On met ainsi en place le story-board, prise après prise, ce qui prend environ trois semaines, avec un seul acteur. Dans la seconde étape, on répète avec les vrais acteurs et le cauchemar technologique commence. Les plans prévus impliquent des câbles qui doivent passer par-dessus ou par-dessous les uns des autres. C'est comme enfiler des fils dans une aiguille ! Il y a un impératif technologique et un impératif poétique. Il faut travailler les deux en permanence avant les répétitions.

### **Les séquences sont-elles des séquences cinématographiques ou des séquences théâtrales ?**

Ce sont des séquences cinématographiques. Les spectateurs vont voir émerger un film de la mise en scène, un film complètement différent de ce à quoi ils s'attendent. Pour cela, nous devons concevoir très tôt la scénographie. Chercher comment l'installer, comment y permettre les prises de vues. Une fois qu'on a gommé ce qui n'était pas nécessaire dans le texte, cela se rapproche de l'écriture d'un court métrage : le script indique « extérieur » ou « intérieur », comme un script de film.

### **Il y a beaucoup de gros plans dans votre travail...**

Les caméras nous rapprochent des acteurs. Elles saisissent des détails impossibles à atteindre autrement. Dans le visage seul, il y a deux cents muscles ; dans les doigts, plus de vingt os. Dans un grand théâtre, à partir du quatrième ou du cinquième rang, vous ne pouvez plus voir ces muscles au travail. Si vous vous éloignez encore, ces deux cents muscles vont devenir une tache blanche et vous ne verrez pas les tremblements des doigts. J'ai toujours souffert à l'idée de perdre ces détails, qui saisissent ce qui se passe à l'intérieur de quelqu'un. L'introduction de la caméra dans l'œuvre dramatique permet de montrer aux spectateurs ces détails et à l'acteur de faire découvrir le paysage complet du personnage. Pour moi, tout cela est hautement théâtral. Quand une femme tend sa main et qu'un homme la repousse légèrement, cela passe par un mouvement infime des muscles. Pourtant voir cela, c'est voir un des événements majeurs de la vie. Quelques millimètres et la personne qui a déplacé sa main sait qu'elle ne sera plus jamais aimée. Cet événement est impossible à saisir dans un grand théâtre.

### **Effectuez-vous des exercices particuliers avec vos acteurs pour qu'ils apprennent à maîtriser ces détails ?**

La précision est un exercice très difficile et chacun y répond différemment. Les acteurs qui travaillent avec Leo et moi doivent être habitués à la caméra. Pour *Christine, d'après Mademoiselle Julie*, tous les acteurs y étaient habitués. Tous ont tourné dans des films. Ils savent que la précision est exigée, que le cadre et la lumière communiquent soixante pour cent de la psychologie, ils n'ont donc pas à en faire tant. Les acteurs qui ne sont pas habitués souffrent au début car ils pensent que cela diminue leur savoir-faire. Mais après un certain temps, ils deviennent immensément fiers, parce qu'ils ont appris à mieux contrôler ce qu'ils font. D'autant que je leur demande d'atteindre une série d'objectifs très précis, techniquement et émotionnellement.

### **On dit en général que chaque représentation théâtrale est légèrement différente d'un soir sur l'autre, qu'en est-il pour vous ?**

Je pense qu'il doit y avoir un contrat établi entre le metteur en scène et les acteurs. Un accord sur les objectifs, sur une sorte d'idéal. Chaque soir, cet idéal doit être atteint, chaque soir la précision doit s'accroître, chaque soir elle doit ressembler un peu plus à la vie pour les spectateurs. En général, à la première, la plupart des spectacles sont parfaitement emballés et vingt représentations plus tard, ils sont devenus moins précis, plus vagues, alors que pour moi, clarté et précision doivent demeurer intacts. Cela ne me dérange pas de voir les mêmes choses répétées et répétées à nouveau. Après tout, la plupart des spectateurs ne viennent qu'une fois.

### **Que signifie pour vous d'être invitée à Avignon ?**

C'est une sorte de rêve. Mon invitation a été un choc, parce que je n'avais jamais pensé jouer au Festival d'Avignon. Être parmi les artistes qui composeront cette soixante-cinquième édition est stimulant intellectuellement et pratiquement, c'est une motivation à travailler plus. Cela vaut pour moi et pour mon équipe car je ne pourrais pas travailler sans elle, je suis dans un collectif.

*Propos recueillis par Jean-Louis Perrier*



## **KRISTIN, NACH FRÄULEIN JULIE** **(Christine, d'après Mademoiselle Julie)**

d'après **August Strindberg**

*Attention nouveau lieu !*

SCÈNE NATIONALE DE CAVAILLON   
durée 1h15 - spectacle en allemand surtitré en français

**22** À 22H / **23** À 17H ET 22H / **24** À 17H

adaptation **Katie Mitchell** mise en scène **Katie Mitchell, Leo Warner** traduction et dramaturgie **Maja Zade**  
scénographie et costumes **Alex Eales** musique **Paul Clark** lumière **Philip Gladwell**  
son **Gareth Fry, Adrienne Quartly** caméras **Krzysztof Honowski, Stefan Kessissoglou**  
bruitage **Maria Aschauer, Lisa Guth**

avec **Jule Böwe, Cathlen Gawlich, Lisa Guth, Tilman Strauß, Luise Wolfram**  
violoncelle **Chloe Miller**

production Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin)  
avec le soutien du British Council