

le canard sauvage

la Colombe

théâtre national

de **Henrik Ibsen**
mise en scène et scénographie
Stéphane Braunschweig

Grand Théâtre
du 10 janvier au 15 février 2014

le canard sauvage

Sommaire

I. Le projet de mise en scène	
A. À propos du spectacle	
1. <i>Le Canard sauvage</i> ou la précarité de la vie par Stéphane Braunschweig	4
2. Notes issues d'une rencontre avec Stéphane Braunschweig	6
B. Nature sauvage et "mensonge vital"	
1. Extrait du <i>Canard sauvage</i> (traduction Éloi Recoing, décembre 2013)	8
2. Extrait <i>Des arbres à abattre</i> de Thomas Bernhard	10
C. La scénographie du spectacle	11
D. Autres mises en scène de pièces d'Ibsen par Stéphane Braunschweig	13
II. Autour du <i>Canard Sauvage</i>	
Poème de Johan Sebastian Welhaven	17
A. Analyses thématiques par Hans Heiberg	18
B. Les personnages	20
1. Les protagonistes de la pièce	
2. Portraits	20
C. La partie "visible" et "invisible" du grenier par Jan Kott	23
D. Des canards sauvages par Hélène Uri	26
E. Contexte d'écriture et réception	30
Annexes	
Henrik Ibsen, biographie	33
Biographies de l'équipe artistique	34
Filmographie	39

de **Henrik Ibsen**

traduction du norvégien **Éloi Recoing**

adaptation, mise en scène et scénographie

Stéphane Braunschweig

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

costumes **Thibault Van Craenenbroeck**

lumières **Marion Hewlett**

son **Xavier Jacquot**

maquillage et coiffures **Karine Guillem**

assistante costumes **Isabelle Flosi**

assistanat à la mise en scène **Pauline Ringeade**

stagiaire **David Belaga**

avec

Suzanne Aubert Hedvig

Christophe Brault Relling

Rodolphe Congé Hjalmar

Claude Duparfait Gregers

Luce Mouchel Madame Sørby

Charlie Nelson Ekdal

Thierry Paret Molvik et Pettersen

Chloé Réjon Gina

et la participation de

Jean-Marie Winling Werle

production **La Colline – théâtre national**

La traduction d'Éloi Recoing a paru aux Éditions Actes Sud-Papiers.

du 10 janvier au 15 février 2014

Grand Théâtre

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

création à La Colline

conception décor **Hervé Cherblanc**

Le décor a été réalisé par les atelier de La Colline.

Didier Kuhn, Mikael Franki, Grégoire de Lorgeril, Martin Cayla,

Magalie Beneteau, Isabelle Vincent, Fabien Bertho, Anne-Gaëlle Rouget,

Romain Giraud

durée du spectacle environ 2h45

en tournée

Théâtre de Lorient, Centre dramatique national de Bretagne (CDDB)

les 26 et 27 février 2014

Théâtre Dijon Bourgogne, Centre dramatique national

du 15 au 19 avril 2014

Rencontre

avec **Thierry Paret**, comédien et **Éloi Recoing**, traducteur
samedi 18 janvier à 15h à la Bibliothèque Oscar Wilde
12, rue du Télégraphe – Paris 20^e
entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 27

Projection et rencontre au MK2 Quai de Seine

lundi 20 janvier à 20h30
Projection de *A history of violence* de David Cronenberg
suivie d'une discussion avec Stéphane Braunschweig

Rencontre avec l'équipe artistique

mardi 21 janvier à l'issue de la représentation

Fabrique de théâtre: décors et scénographie

samedi 25 janvier à 15h30
Rencontre avec **Alexandre de Dardel**, scénographe et **Didier Kuhn**, chef atelier décors

Rencontre Stéphane Braunschweig / Charles Melman

animée par **Martin Legros**, rédacteur en chef de Philosophie Magazine
lundi 27 janvier à 20h30
en partenariat avec Philosophie Magazine et France Culture

Projection du film *Brand*

de **Henrik Ibsen**, mise en scène de **Stéphane Braunschweig**
créé en 2005 au Théâtre national de Strasbourg
samedi 8 février à 11h30

Spectateurs sourds ou malentendants

Les représentations des **mardi 28 janvier à 19h30**
et **dimanche 9 février à 15h30** sont surtitrées en français.

Spectateurs aveugles ou malvoyants

Les représentations des **dimanche 26 janvier à 15h30**
et **mardi 4 février à 19h30** sont proposées en audio-description,
diffusée en direct par un casque à haute fréquence.

billetterie La Colline

01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place
hors abonnement
de 14 à 28€ selon la catégorie

<p>Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr Clémence Bordier 01 44 62 52 27 – c.bordier@colline.fr Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr Christelle Longequeue 01 44 62 52 12 – c.longequeue@colline.fr Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr</p>

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

I. Le projet de mise en scène

A. À propos du spectacle

1. *Le Canard sauvage* ou la précarité de la vie

Sauvage domestiqué

Déjà avant *La Mouette* de Tchekhov, Ibsen avait fait d'un oiseau d'eau le symbole central et paradoxal d'une de ses pièces.

On raconte que, lorsqu'ils sont blessés, les canards sauvages préfèrent plonger à pic vers le fond et s'accrocher aux algues avec leur bec plutôt que de tenter de survivre. Mais le canard sauvage qui habite le grenier de la famille Ekdal a bel et bien survécu : rescapé d'une chasse, son existence semble contredire le comportement "suicidaire" que la légende attache à son espèce. Exporté de son biotope naturel, boiteux, il est plutôt celui qui, en bon cobaye darwinien, a réussi à "s'adapter" à un biotope artificiel.

Dans cette pièce où Ibsen, une fois de plus, organise le choc des idéaux et de la vie réelle – cette vie faite d'adaptation et de compromis –, le canard dans son grenier, sauvage domestiqué, n'est pas seulement l'image tragique de la créature blessée qui se noie. Son existence tend à tous le miroir d'une vie coupée de ses racines naturelles, privée de son élan véritable, de sa plénitude, mais qui "continue" dans son artificialité même.

La vengeance de la forêt

Ekdal: [...] La forêt se porte bien là-haut ?

Gregers: Elle n'est pas aussi splendide que de votre temps. On a beaucoup abattu.

Ekdal: Abattu ? C'est dangereux, ça. Ça vous poursuit. Elle se venge, la forêt.

Le domaine de Høydal où se noue le drame est un vaste domaine forestier, comme il y en a tant dans les pays du Nord : un domaine où l'on fait fortune en décimant la forêt. Dans ces jardins d'Éden qu'étaient les forêts primaires, et qui aujourd'hui ont pratiquement disparu de la surface du globe, les capitalistes du bois ont commis une sorte de péché originel : ils n'ont pas seulement croqué la pomme, ils ont carrément coupé l'arbre. C'est pourquoi une culpabilité originaire fonde leur société.

Certes, c'est une escroquerie plus triviale qui est à l'origine de la chute de la maison Ekdal : le lieutenant Ekdal a vendu du bois qui appartenait à l'État, et pour cela il a été condamné au bagne, se déshonorant ainsi que sa famille. On ne saura jamais s'il a commis ce crime sciemment ou s'il a lui-même été la dupe de son ami et associé, le négociant Werle. Mais ce qu'on sait, c'est qu'il en a perdu la raison au point de craindre la "vengeance de la forêt". Comme si le grand chasseur qu'il était (le chasseur, figure de l'homme qui respecte la nature et que la nature respecte en retour) s'était fourvoyé déjà, avant même l'affaire d'escroquerie, en abattant des arbres pour l'industrie et le commerce.

De son côté, Gregers, le fils de Werle, qui pense que son père est le seul véritable coupable de l'escroquerie, mais qui n'a jamais osé l'accuser ouvertement, a continué à gérer le domaine et à abattre les arbres. Complice de son père par incapacité à s'opposer à lui, sa conscience le tourmente : pour la soulager, Gregers s'est forgé un

idéal de vérité et de transparence, avec lequel il espère rendre le monde meilleur. La pièce débute lorsqu'il aperçoit enfin la possibilité de racheter les fautes de son père et d'en finir ainsi avec sa propre culpabilité.

Réparations ?

La destruction de la forêt, on le voit, appelle réparation.

Réparation dérisoire que ce grenier des Ekdal, où l'on a reconstitué artificiellement un coin de nature avec des sapins, des poules, des lapins et un canard. Espace de compensation et d'évasion, mais aussi double-fond fantastique et menaçant, le grenier tient à la fois du terrain de jeu enfantin et du refuge des inadaptés. C'est dans cette forêt irréaliste que le vieil Ekdal peut redevenir chasseur, que son fils Hjalmar fuit ses responsabilités et sa honte, et que sa petite-fille Hedvig posera à son tour un acte "irréparable"...

Ou réparation illusoire : le rêve de Gregers de soumettre la vie corrompue au règne des idéaux. Or la vie ne se soumet pas, pas plus d'ailleurs aux idéaux d'un Gregers qu'aux "mensonges vitaux" en forme de pis-aller d'un docteur Relling : les "retouches" (pour reprendre la métaphore photographique d'Ibsen) qui tentent de masquer la médiocrité ou les imperfections de la vie finissent toujours par se voir, elles "arrangent" la réalité mais ne la transforment pas.

La vie est insoumise, parce que la vie est fragile – comme le pressent peut-être la mère d'Hedvig, Gina, qui semble trouver sa force et sa vitalité dans une absence totale de problèmes de conscience. Elle est tissée de fautes passées qu'on ne saurait réparer et de secrets qui menacent les équilibres instables du présent. Il faut pourtant faire avec et tenter d'avancer. La vie se fiche bien de la forêt détruite.

Le problème, c'est que "la forêt se venge" et que les secrets de famille sont souvent des bombes à retardement pour les générations suivantes. Comme toujours chez Ibsen, le déni est à la fois un moteur de vie et la clé du malheur. Entre déni et lucidité, vérité et mensonge, c'est toute la précarité de nos existences qu'il nous donne à voir et à sentir. Entre besoin d'illusion et exigence de vérité : là où se tient aussi la nécessité du théâtre.

Stéphane Braunschweig

décembre 2013

2. Notes issues d'une rencontre avec Stéphane Braunschweig

le 17 décembre 2013

La pièce

Dans l'œuvre d'Ibsen, *Le Canard sauvage* tient une place singulière : la pièce met en scène une famille "déclassée", modeste. Respectée et appartenant à un rang social élevé au départ, la honte et la pauvreté se sont abattues sur la famille Ekdal, depuis que le grand-père a vendu illégalement du bois appartenant à l'État. A-t-il sciemment vendu ces parcelles ou est-il victime d'un complot ? La question reste ouverte. La langue utilisée dans la pièce est aussi différente des autres pièces d'Ibsen : c'est une écriture plus quotidienne. L'intérêt du travail de mise en scène est de donner à percevoir tout ce qu'il y a derrière cette fausse banalité. C'est un théâtre en apparence naturaliste, qui met en jeu des individus empêtrés dans des considérations matérielles – la table qui sert autant au travail d'Hjalmar que pour le déjeuner – mais qui révèlent le rang social de la famille Ekdal, sa pauvreté. Dès lors, l'intérêt est dans le travail, de prêter une écoute particulière à ce sens caché. L'équilibre est délicat à trouver, travailler sur cette façade, cette insignifiante quotidienneté, mais aussi rendre sensible ce qui est dissimulé derrière.

Père et fils

Le dîner dans l'acte I a été considérablement coupé, il sera simplement signifié hors champ. Nous n'assisterons qu'aux scènes entre Hjalmar et Gregers et entre ce dernier et son père Werle. Celui-ci n'apparaîtra qu'en vidéo, projeté sur un écran qui prendra toute la largeur du plateau, de manière à rendre sensible l'omniprésence du père, image démesurée par rapport à la présence minuscule du fils sur le plateau. Entre Gregers et son père, deux rapports à l'existence s'opposent : l'un, le fils, se débat avec la vie tandis que le père semble plus distant, et "retombe toujours sur ses pieds". C'est comme un spectre qui habite en permanence l'espace. Ainsi même lorsque l'écran disparaîtra dans les cintres, son image s'imprimera dans le décor.

Grenier

C'est un espace à la fois réaliste (un grenier) et un espace de rêve, représenté différemment selon les mises en scène. Dans ce travail, l'idée est d'insister sur la dimension onirique de ce grenier, il sera représenté par une forêt. C'est là où survit le vieil Ekdal, ancien chasseur d'ours très respecté. Dans le grenier, il a recréé artificiellement l'environnement dans lequel il évoluait alors. Cette forêt c'est le souvenir d'un rapport sans compromission à la nature. Elle évoque plusieurs choses : la forêt originelle, métaphore religieuse, le jardin d'Éden, elle fait référence aux forêts du Nord, abattues, dans la pièce, par l'entreprise de Werle et du vieil Ekdal. Elle fait aussi écho à l'exploitation capitaliste du bois aujourd'hui. La forêt est enfin une image du théâtre, lieu d'illusion consciente, où Ekdal joue un simulacre de son existence passée, où les lapins ont remplacé les ours.

Se mentir à soi-même ou faire exploser la vérité ? Gregers versus Relling

La pièce parle des gens qui portent volontairement – ou inconsciemment – des masques, vivent avec leurs mensonges. Hjalmar se fantasme comme un potentiel génie, tout en sachant pertinemment qu'il ne va pas révolutionner la photographie. À travers les figures de Relling et de Gregers, deux rapports au monde s'opposent : de quoi a-t-on besoin pour tenir le coup : s'inventer un monde (s'aveugler volontairement) ou au contraire se confronter à la vérité ? Mais faire exploser cette vérité, comme le souhaite Gregers, cela conduit-il au bonheur ? Souvent dans les mises en scène, on représente la famille Ekdal heureuse et aimante, Gregers apparaît alors comme un être très négatif, manipulateur, responsable du suicide d'Hedvig. Or il nous semble qu'il est loin d'être le seul responsable de sa mort. Hedvig accomplit le geste suicidaire

que son père et son grand-père avaient esquivé, comme prise dans un étau, fléchissant sous le poids de l'héritage. Que se serait-il passé si Hedvig n'avait pas entendu les horreurs prononcées par son père, juste avant de se suicider ? Tout en sachant qu'il n'était pas son "vrai" père, Hjalmar était finalement prêt à l'aimer. Les choses auraient pu bien se terminer.

L'idée serait plutôt de représenter une famille dysfonctionnelle et de travailler sur Gregers comme étant un être qui veut faire le bien. Mais beaucoup de choses sont à réparer et lui-même possède "un certain nombre de casseroles". D'un autre côté, Relling est le défenseur du "mensonge vital". Il apparaît comme quelqu'un ayant une vision cynique, très noire de l'existence. Chez Ibsen, il n'y a pas de discours : l'intérêt n'est pas de prendre parti pour Relling, ou pour Gregers, de juger les personnages, mais au contraire de les "sauver", les défendre.

Gina

C'est le personnage miroir de Mme Sørby, d'origine très modeste. Comme la future épouse de Werle, il s'agit d'une femme qui n'est pas dans la morale. Elle est pragmatique. Pour Gina, le secret et le mensonge ne sont pas un problème en soi. Elle accepte ce mariage arrangé avec Hjalmar, sans amour peut-être, mais qui lui permet d'avoir une existence sociale. Elle fait tout comme il faut, elle tient le foyer, s'occupe de la maison, mais sans affection pour ses proches. Il n'y a d'ailleurs pas beaucoup de tendresse chez Ibsen.

Les canards sauvages

Il y a deux approches possibles du canard sauvage : l'une romantique, d'un être suicidaire qui touché mortellement plonge et s'accroche aux algues du fond des mers, pour y mourir ; belle image contrebalancée par un autre point de vue, scientifique, darwinien, d'un animal qui s'adapte à son nouveau biotope. Dans son grenier, le canard blessé s'adapte à son milieu, s'engraisse quelque peu, à l'image d'Hjalmar. C'est comme si ce canard représentait chacun des membres de la famille Ekdal : un oiseau blessé qui survit, à l'instar d'Hedvig et du vieil Ekdal. Il est enfin l'image de l'intrusion du vieux Werle chez les Ekdal.

Traduction

Le texte a été retraduit par Éloi Recoing, qui a modernisé la langue d'Ibsen. Les "certes" quelque peu désuets, ont disparu. Il a aussi procédé à quelques aménagements, considérant certains mots plus éclairants. Par exemple, "une fièvre de probité" est devenue "une fièvre de transparence", exprimant avec plus d'acuité et de modernité l'élan de Gregers.

B. Nature sauvage et “mensonge vital”

1. Extrait du *Canard sauvage*

Cette version du *Canard sauvage* traduit du norvégien par Éloi Recoing a fait l'objet d'une réadaptation par Stéphane Braunschweig en décembre 2013. Elle sera éditée aux Éditions Actes Sud-Papiers en janvier 2014.

Gregers et le docteur Relling débattent sur la méthode défendue par le médecin : entretenir le “mensonge vital”

Acte V

GREGERS.- Et quel traitement appliquez-vous à Hjalmar ?

RELLING.- Mon traitement habituel. Je m'arrange pour entretenir en lui le mensonge vital.

GREGERS.- Le mensonge vital ? J'ai sans doute mal entendu ?

RELLING.- J'ai bien dit le mensonge vital. Parce que le mensonge vital, c'est le principe stimulant, voyez-vous.

GREGERS.- Puis-je vous demander quel est ce mensonge vital que vous avez inoculé à Hjalmar ?

RELLING.- Pas question ; je ne révèle pas de tels secrets à des charlatans. Vous seriez capable de me le gâcher encore plus. Mais la méthode est éprouvée. Je l'ai appliquée à Mølvik également. Lui, je l'ai rendu “démoniaque”. Voilà le fer brûlant que j'ai posé sur son cou.

GREGERS.- Il n'est donc pas démoniaque ?

RELLING.- Que diable veut dire être démoniaque ? C'est juste une ineptie que j'ai trouvée pour lui sauver la vie. Si je ne l'avais pas fait, ce pauvre bougre aurait succombé au désespoir et au mépris de lui-même depuis bien des années. Et le vieux lieutenant, donc ! Mais lui, en vérité, a su trouver le traitement tout seul.

GREGERS.- Le lieutenant Ekdal ? Comment ça ?

RELLING.- Oui, que dites-vous de ce chasseur d'ours qui se balade dans cet obscur grenier pour traquer le lapin ? C'est le plus heureux des chasseurs, pauvre vieux, quand il peut s'éclater là-dedans au milieu de tout ce fatras. Les quatre ou cinq arbres de Noël desséchés qu'il a gardés, c'est pour lui la vaste et fraîche forêt de Høydal toute entière ; le coq et les poules, ce sont de grands oiseaux perchés à la cime des sapins ; et les lapins qui vont clopin-clopant sur le plancher, ce sont les ours auxquels il s'affronte, lui, le fringant vieillard habitué au grand air.

GREGERS.- Le malheureux, le vieux lieutenant Ekdal, oui ! Il a certainement dû en rabattre, de ses idéaux de jeunesse.

RELLING. Tant que j'y pense, monsieur Werle junior : n'employez plus ce mot étranger : idéal. Nous avons le bon vieux mot de chez nous : mensonge.

GREGERS.- Docteur Relling, je ne lâcherai pas avant d'avoir sauvé Hjalmar de vos griffes !

RELLING.- Ça serait la pire des choses qui puisse lui arriver. Ôtez le mensonge vital à un homme ordinaire, vous lui ôtez le bonheur du même coup. [...]

2. Extrait *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard

Au cours d'un diner artistique, le comédien du Burgtheater (prestigieux théâtre à Vienne) prend la parole :

Comme je hais au fond ce genre de réunion où l'on ne cesse de déprécier tout ce qui signifie quelque chose à mes yeux, de traîner effectivement dans la boue tout ce qui a du prix à mes yeux, et où l'on ne fait qu'exploiter mon nom et le fait que je suis comédien au Burg, et comme j'aspire effectivement non pas tant à la tranquillité qu'à être effectivement laissé tranquille. Oui, ai-je toujours pensé, si seulement j'avais pu naître autre que ce que je suis, et si seulement j'étais en somme devenu quelqu'un de tout à fait autre que celui que je suis devenu, si seulement j'étais finalement devenu un de ceux qu'on laisse tranquille. Mais pour cela, j'aurais dû être engendré par d'autres parents et j'aurais dû grandir dans des conditions tout à fait différentes, dans la nature sauvage, comme je l'ai toujours souhaité, et non dans la nature domestiquée, dans la nature tout bonnement, et non dans l'artifice. Car nous avons tous grandi dans l'artifice, dans l'irréremédiable folie de l'artifice, et non seulement moi qui ai toujours souffert de cela, dit tout à coup le comédien du Burg, mais vous tous, dit-il. [...] Entrer dans la nature et inspirer et expirer dans cette nature, et être effectivement et pour toujours chez soi uniquement dans cette nature, c'était cela, il le sentait, le bonheur suprême. Aller dans la forêt, dans la forêt profonde, dit le comédien du Burg, se confier entièrement à la forêt, tout est là, dans cette pensée : n'être soi-même rien d'autre que la nature en personne. Forêt, forêt de haute futaie, des arbres à abattre, tout est là, dit-il subitement exaspéré et sur le point, cette fois, de partir pour de bon.

Thomas Bernhard

Des arbres à abattre, trad. Bernard Kreiss, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1987 p. 201-202

C. La scénographie du spectacle

À l'entrée du public, un tulle noir ferme la scène. L'image d'une forêt de sapins fantomatique est projetée dessus. L'image disparaît tandis que le tulle se lève. Le premier acte se déroule devant un grand mur blanc abstrait (11 m de large, 6 m de haut) placé comme un rideau à l'avant-scène.

Dans le mur à cour, une petite porte dérobée. Devant le mur à jardin, un fauteuil, type Chesterfield.

L'acte I est adapté, de manière à faire disparaître tous les personnages des invités au dîner de Werle. On devine que la réception a lieu derrière le mur, tandis que nous sommes dans une espèce d'antichambre, de coulisse de l'espace principal.

Le maître d'hôtel Pettersen, Mme Sørby, le vieil Ekdal, puis Gregers et Hjalmar, entrent et sortent par la petite porte, comme s'ils se dérobaient à la soirée.

Le négociant Werle n'apparaît qu'en vidéo. Son visage démesuré est projeté sur le mur blanc, et c'est ainsi qu'il dialogue avec Gregers, son fils, bien réel à l'avant-scène.

Cette scène doit avoir une dimension fantasmagorique. On ne peut savoir si elle a lieu réellement, ou seulement dans la tête de Gregers.

Pour le deuxième acte, le mur est appuyé et découvre une "boîte" en châssis de contreplaqué. L'espace semble de guingois, bricolé à la va-vite, et donne une impression de précarité. C'est l'atelier du photographe Ekdal.

C'est un espace relativement réduit (environ 5 m de profondeur).

À cour, une table à tréteaux sur laquelle est posé un grand écran de Macintosh permettant de faire du traitement d'image sur photoshop. Quatre tabourets autour de la table. Il y a aussi quelque part un appareil photo sur un trépied, et un tissu blanc tendu contre la paroi de jardin et qui sert de fond pour faire des portraits. Au milieu de l'espace côté jardin, un canapé convertible : il sera ouvert au début du troisième et du cinquième acte.

Une porte à cour donne sur la chambre du vieil Ekdal, une autre à jardin donne sur celle d'Hedvig. Une ouverture sur un couloir à jardin donne accès à la cuisine. Les entrées de l'extérieur sont faites directement par l'avant du décor à l'avant-scène



L'atelier des Ekdal

La paroi du fond est constituée de deux panneaux coulissants qui ouvrent sur le fameux grenier : lorsque ces panneaux seront complètement ouverts au troisième acte, on découvrira une "forêt de sapins" (des sapins de Noël type Nordmann) se

détachant dans un environnement de velours noir.

Entre le deuxième et le troisième acte, le mur blanc redescend pour un nouveau dialogue à demi virtuel entre Gregers et son père. On aura déplacé ici la scène du troisième acte où Werle rend visite à son fils dans la chambre qu'il a louée aux Ekdal. Entre le troisième et le quatrième acte, un interlude muet met en scène Hedvig travaillant à l'ordinateur. Elle dessine "le fond des mers" et l'image se projette dans tout l'espace de la boîte. C'est un dessin en noir et blanc, où l'on voit un fond d'algues marines où s'accroche un canard tête en bas, tandis qu'en contre-plongée à la surface de l'eau flottent des troncs d'arbre coupés. Quand le dessin est "terminé", il s'anime comme un film d'animation.

Au quatrième acte, lorsque Hjalmar réalise que Hedvig n'est sans doute pas sa fille, toute la boîte se met imperceptiblement à basculer vers la face. Le sol s'incline fortement, mettant les personnages physiquement en déséquilibre.

Lorsque Gregers suggère ensuite à Hedvig de sacrifier le canard sauvage pour prouver son amour à son père adoptif, les panneaux du grenier sont ouverts sur un fond blanc lumineux qui baigne la scène dans un contre-jour presque aveuglant. La forêt de sapin aura disparu.



L'espace basculé vers l'avant et baigné dans un contre-jour aveuglant

Au dernier acte, lorsqu'on entend le coup de feu, la boîte rebasculé imperceptiblement vers l'arrière jusqu'à faire apparaître le corps sans vie d'Hedvig. En même temps, la forêt de sapins réapparaît en ombre chinoise sinistre sur le fond lumineux.

Le dialogue final entre Gregers et Relling aura lieu à l'avant-scène devant le tulle qu'on aura redescendu, tandis qu'en transparence on verra encore la famille effondrée autour du corps d'Hedvig.

Stéphane Braunschweig

février 2013

L'espace et les mouvements de plateau seront susceptibles d'évoluer au cours des répétitions.

D. Autres mises en scène de pièces d'Ibsen par Stéphane Braunschweig

“Revenir au psychologique”

Stéphane Braunschweig – Pour jouer Ibsen, je pense qu'il faut accepter d'une certaine manière le théâtre psychologique. Sinon, je ne vois pas l'intérêt : on se retrouve uniquement pris dans des problématique socio-morales, comme la liberté individuelle, le poids de la morale dans la société – et c'est là que c'est daté. Car si on élimine totalement l'aspect psychologique – l'aspect “personnage” –, on tombe dans le théâtre à thèse. Alors que justement, ça ne peut pas être du théâtre à thèse, parce que c'est du théâtre de la contradiction profonde, et c'est cela qui est intéressant. Revenir au psychologique de cette façon a une portée politique aujourd'hui : montrer comment le psychologique rend impossible le théâtre à thèse... Pour montrer cet aspect politique d'Ibsen, on ne peut pas se contenter de cette défiance artistiquement correcte vis-à-vis du personnage, de l'incarnation, du narratif. Cette tendance-là est née avant la crise des idéologies et aujourd'hui il faut se redéfinir par rapport à ça. C'est vrai que Tchekhov est plus libre dans la forme et qu'avec lui on peut plus facilement suivre une certaine tendance destructurante. Mais les personnages de Tchekhov sont toujours un peu à côté du réel, ils sont tous plus ou moins restés dans la chambre d'enfant de *La Cerisaie*. Les personnages d'Ibsen sont de plein fouet avec le réel, dans le vertige du réel.

Anne-Françoise Benhamou – Claudio Magris place Ibsen du côté d'une aspiration au classicisme, même si c'est un classicisme profondément fêlé par la dysharmonie du monde et du sujet moderne. En montant *Les Revenants* – une pièce à l'écriture beaucoup moins libre que celles que tu as choisies ces dernières années, je pense par exemple à *La Mouette* ou à *La Famille Schroffenstein* – as-tu eu l'impression d'être contraint toi-même à une sorte de classicisme scénique ? Ibsen oblige-t-il, plus que Tchekhov ou Shakespeare par exemple, à en passer par les codes théâtraux de son époque ?

S. B. – Chercher à réhabiliter un peu la psychologie au théâtre ne signifie pas qu'on retourne au théâtre naturaliste. On peut faire du théâtre psychologique dans une certaine abstraction, au sens propre : c'est comme si les personnages étaient abstraits de leur environnement naturaliste. [...]

Il s'agit de faire un théâtre où on n'entre pas dans une compassion vis-à-vis des personnages. On voit l'endroit où ils s'aveuglent, ce qui génère de l'humour – et il y a à mon avis beaucoup d'humour chez Ibsen, même si c'est un humour plus grinçant, moins tendre que chez Tchekhov – et en même temps cela n'empêche pas qu'on puisse être ému par leur aveuglement. Je cherche une sorte de distanciation qui ne supprimerait pas l'identification, qui provoque donc pour le spectateur une forme de distance d'avec soi-même. Dans un certain théâtre naturaliste on fait tout pour montrer, pour rendre visibles les relations entre les gens : mettre en scène ainsi, c'est décrire. Ce n'est pas du tout ce que je veux faire. Je ne veux pas non plus raconter autre chose que l'histoire qui se raconte. Je veux montrer qu'il y a une réserve, tant du côté des personnages que des spectateurs : la part d'inconscient ici, au théâtre, rejoint la part d'imaginaire. [...]

p. 268-269

“Historiser” les pièces ?

S. B. – [...] Mais il faut que ce soit en Norvège, parce que derrière tout le théâtre d'Ibsen il y a un discours à charge contre son pays. Ce que la Norvège représente pour lui, c'est le provincialisme, la petitesse, la médiocrité, la grisaille, le mauvais temps, la nuit... Ce n'est pas un hasard s'il écrit *Brand* alors qu'il est en Italie : c'est

un écrivain exilé qui n'arrête pas de parler de l'impossibilité de vivre dans son pays... C'est pourquoi, malgré les grandes problématiques philosophiques, il y a toujours un aspect local dans ses pièces. Cette tension entre le grand et le petit, la grandeur des questions et la petitesse de cette vie provinciale, au fond des fjords, est très intéressante. Je crois que c'est très important de ne pas séparer les problématiques d'Ibsen de leur cadre.

A.-F. B. – Jusque-là, tu n'as jamais voulu "historiciser" les pièces que tu montais, ni insister sur leur ancrage dans une réalité sociale précise. Lorsque tu as travaillé sur Tchekhov, ton propos n'était pas de parler de la Russie prérévolutionnaire ; je pense qu'il ne s'agit pas non plus en montant *Brand* de parler de la Norvège à la fin du XIX^e siècle...

S. B. – Il s'agit de poser un endroit étriqué, au milieu d'une nature écrasante et monumentale, de faire exister un endroit qui n'offre aucune possibilité. [...]

p. 272

A.-F. B. – Cette dimension de l'histoire, que tu évoquais, a été un enjeu fondamental du travail sur les classiques dans les années 1960 et 1970. Elle est aujourd'hui très estompée, voire niée dans un retour à l'idée d'une universalité des œuvres, ou au profit d'autres problématiques. Quelle est la place de l'histoire dans ce choix presque exclusif que tu fais de monter des textes du passé ?

S. B. – En fait, j'ai principalement travaillé des auteurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e : Tchekhov, Ibsen, Wedekind, Brecht, Horváth et bientôt Pirandello. Et puis j'ai fait des détours par les Grecs, par Shakespeare, et par Molière. Ces pièces plus anciennes, je les ai toujours montées en costumes contemporains, avec parfois quelques citations de l'époque. Je n'ai jamais voulu entrer dans une historicité de la fable. Et si j'ai recouru à des costumes d'époque pour les autres, c'est qu'elles sont si proches de nous qu'il me semblait qu'il fallait s'en écarter un peu pour les entendre mieux. Mais c'est vrai que je ne m'intéresse pas tellement à l'époque pour elle-même, que je ne cherche pas dans la mise en scène à replacer les pièces dans leur contexte historique. Je m'intéresse à nous, aujourd'hui, et j'essaie de me mettre en relation avec les auteurs dans le rapport qu'ils entretiennent à leur époque. Ça m'intéresse de voir comment Ibsen se situe dans son époque – ou Molière, ou Tchekhov. J'ai toujours eu besoin de savoir comment l'œuvre râpait, réagissait avec le contexte historique, de mesurer la part de provocation du texte, d'essayer de comprendre quel type de relation l'auteur pouvait créer avec son cadre, quel geste c'était d'écrire cette pièce à ce moment-là. Ce n'est pas le contexte en lui-même qui m'importe, c'est le regard de l'auteur, la façon dont il essaie de se positionner à travers sa fable. Quand j'ai monté Shakespeare, j'ai toujours essayé de chercher où il était dans sa pièce, où était son humour, quel regard il portait sur ses personnages : dans *Le Conte d'hiver*, qu'est-ce que c'est, pour lui, de faire mourir Mamilus, de sauver Perdita et Léontès ? Savoir que l'auteur est là, qu'il ne s'absente pas, c'est fondamental.

Une pièce de théâtre, c'est un monde absolument artificiel. On ne peut pas la prendre comme un morceau de réel, faire semblant de croire que ça ne sort pas de la tête de quelqu'un, avec sa conscience et son inconscient. Et c'est ça qui m'importe : aller chercher pourquoi tout ça est sorti de la tête de l'auteur. Je n'ai pas besoin pour autant de lire des biographies : je pense qu'on trouve tout dans le texte, ou dans les autres textes de l'auteur, qui nourrissent aussi la pièce. Et comme on ne peut pas séparer le cerveau et la conscience de l'écrivain du monde dans lequel il vivait, en cela l'historicité n'est pas absente de mon travail. [...]

p. 283-284

“L’excès de la réalité sur la forme”

A.-F. B. – Si on essaie de trouver le noyau de ton travail et de tes choix de textes, je crois que c’est cette tension entre la mise en forme mensongère mais nécessaire de l’expérience – cette tentative de se raconter la “bonne fiction” sur soi ou sur le monde – et le fait que la réalité fait sans cesse vaciller cette mise en forme.

S. B. – L’excès de la réalité sur la forme, c’est constant dans mon travail, même dans mes spectacles d’aujourd’hui, qui ont une plus grande homogénéité formelle que les premiers. Ce que je cherche en essayant d’être plus précis dans la narration, c’est à toucher à certains noyaux de l’existence qui ne se laissent pas plus mettre en forme que ça. De m’approcher de l’endroit où cette narration fait apparaître des questions irrésolues ou une contradiction ouverte – là où il y a de l’être en excès, de l’être du personnage ou de l’acteur. On peut se battre avec le réel pour essayer de le mettre en forme, mais ce qui est intéressant, c’est l’endroit où il déborde la forme. Et ça peut déborder soit vers l’extérieur, soit – c’est plutôt ce que je cherche aujourd’hui – vers l’intérieur. C’est pourquoi je demande maintenant aux acteurs de m’en montrer moins, et d’être en rapport avec ce qui leur est inaccessible en eux-mêmes. C’est aussi en cela que le théâtre d’Ibsen, qui m’apparaissait autrefois comme daté, correspond bien à la recherche que je mène en ce moment.

p. 287-288

Petites portes, grands paysages, écrits suivis d’entretiens avec Anne-Françoise Benhamou, Actes Sud, 2007

Brand d'Henrik Ibsen mise en scène Stéphane Braunschweig (2005)



Une maison de poupée d'Henrik Ibsen mise en scène Stéphane Braunschweig (2009)



II. Autour du *Canard sauvage*

Un canard sauvage nage en paix
près des côtes escarpées de l'île ;
où les vagues claires jouent
avec sa vierge poitrine
Un chasseur passant par là
se penche dans les éboulis
et tire par facétie
sur la belle créature

Et l'oiseau ne peut regagner
le lit douillet de son nid
et l'oiseau ne veut pleurer
ni sa douleur ni sa détresse

Aussi coule-t-il en silence
au fond du sombre fjord,
et la vague glacée l'engloutit
puis à jamais efface ses traces

Johan Sebastian Welhaven

Tiré de "*Réussites, Canards sauvages et Héros*", postface du *Canard sauvage*, par Hélène Uri,
in *Paroles d'auteurs norvégiens sur l'œuvre d'Ibsen*, Ed. Gyldendal – 2006, p. 53

A. Analyses thématiques par Hans Heiberg

Le grenier

On a fait couler beaucoup d'encre pour démontrer que le grenier obscur le plus célèbre du monde, celui du *Canard sauvage*, était identique au grenier de Venstop où Henrik a habité avec sa famille depuis l'âge de sept ans jusqu'à sa quinzième année. C'est fort possible, mais cela ne nous dit pas grand-chose ni sur le grenier, ni sur *Le Canard sauvage*, ni encore sur Skien, car le grenier de la famille Ekdal ne représente pas un grenier concret. C'est le sinistre grenier psychologique d'Ibsen autant que le nôtre, celui où nous rêvons et vivons notre vie imaginaire, et où nous nous réfugions – il se trouve n'importe où dans le monde, c'est une idée rendue vivante grâce à l'imagination. En revanche, quand Hedvig parle du grand in-folio *L'Histoire de Londres* écrit par Harrison en 1775 qu'elle a trouvé au fond du grenier, il ne fait pas de doute que nous nous trouvons devant l'une des sources les plus anciennes et les plus concrètes qui ont nourri l'imagination de Henrik Ibsen, un ouvrage typique de ce milieu et de cet endroit. C'était ce genre d'ouvrages que les capitaines de Skien rapportaient de leurs livraisons de bois en Angleterre.

[...]

Dans *Le Canard sauvage*, Ibsen utilise pour la première fois des symboles dramatiques. *Une maison de poupée* relève du pur réalisme, mais déjà dans *Les Revenants*, on en trouve une première trace – donnée dans le titre même. Dans *Le Canard sauvage*, les symboles commencent à devenir plus nets, et pas seulement dans le titre, cette fois, mais dans le caractère symbolique de ce fameux grenier obscur.

Et à la maison, de quoi parlait-on ?

Et à la maison, de quoi parlait-on ? L'époque était aux conversations portant sur la période difficile qu'on avait traversée, sur la taxe touchant l'argenterie et sur les nombreuses faillites de 1820. On parlait aussi de la liberté et de l'autonomie de la Norvège ainsi que de la politique mondiale. On ne discutait certes pas de politique de la même manière qu'on le fait maintenant, car à l'époque il n'existait ni partis ni programmes politiques, uniquement des groupes occasionnels qui se succédaient selon les diverses affaires du moment. À la maison, on discutait scieries et navigation, et il s'agit très probablement d'un souvenir erroné lorsqu'en 1881, dans un des rarissimes témoignages qu'il ait donnés sur son enfance, Ibsen, alors âgé de cinquante-trois ans, dit avoir gardé l'impression de baigner en permanence dans le bruit strident des scies – même si ce bruit devait être sans doute assourdissant durant la courte saison où une cinquantaine de scies tournaient à plein régime. On parlait certainement beaucoup de nourriture et de boissons. Les temps s'étaient à ce point améliorés que, selon l'opinion de Knud Ibsen, l'époque était propice aux initiatives commerciales et aux investissements audacieux – et à la reprise économique s'associait un train de vie somptueux. On avait des domestiques à volonté et, en outre, les grandes familles bourgeoises étaient très liées entre elles par les mariages, ce qui était prétextes à de fréquentes réceptions.

[...]

Une réflexion sociale

Une foule de notes, d'ébauches et de corrections du *Canard sauvage* ont été conservées. Les premières notes furent vraisemblablement écrites plus d'un an avant qu'il n'achète l'encre et le papier pour écrire la pièce et sont intéressantes en ceci que le drame qu'il avait alors en tête avait un caractère beaucoup plus social que ce qu'il allait devenir par la suite.

La réflexion sociale s'accorde bien avec les opinions exposées par Ibsen dans ses lettres, par exemple à Brandes et à Bjørnson, ces années-là. Il commence aussi à dessiner les contours des personnages et intègre à plusieurs reprises des personnes concrètes dans ses esquisses. Non pas pour les prendre comme modèles, mais pour leur emprunter les traits dont il peut avoir besoin. [...]

Hans Heiberg

Henrik Ibsen, Éditions Esprit Ouvert, p. 12-14 et p. 250

B. Les personnages

1. Les protagonistes de la pièce

WERLE, négociant, propriétaire d'usines, etc.

GREGERS WERLE, son fils.

Le vieil EKDAL.

HJALMAR EKDAL, fils du vieil Ekdal, photographe.

GINA EKDAL, épouse de Hjalmar.

HEDVIG, leur fille, quatorze ans.

MADAME SØRBY, gouvernante du négociant.

RELLING, médecin.

MOLVIK, ancien étudiant en théologie.

PETTERSEN, domestique du négociant.

2. Portraits par Hans Heiberg

Je ne tenterai pas ici d'analyser cette pièce, la plus riche de tous les drames contemporains d'Ibsen, mais, pour essayer d'attirer l'attention sur l'équilibre qui règne au sein de chaque destin individuel, j'esquisserai brièvement le portrait de quelques-uns des personnages.

[...]

Hjalmar Ekdal

D'abord, Hjalmar Ekdal, le menteur existentiel personnifié, avec ses talents limités et ses prétentions, elles, illimitées, sa molle faculté d'adaptation et l'obscur passé de son père pour tout excuser. C'est, à tout point de vue, un faux égoïste, et Ibsen l'amène à se démasquer si ouvertement que si l'acteur qui le représente sur scène se désolidarise de son personnage – comme c'est souvent le cas –, il ne reste plus rien de lui. Mais si, au contraire, l'acteur prend sa défense, de telle sorte que son charme naïf et infantile est mis en valeur, il reste alors si humain que son destin nous touche. Avant même la première mondiale, qui eut lieu à Bergen, Ibsen était déjà conscient que le personnage de Hjalmar risquait d'être trahi. Cela ressort en effet d'une lettre au directeur et metteur en scène Gunnar Heiberg – qui avait alors vingt-sept ans –, auquel il écrit : "Le point le plus difficile est l'interprétation du rôle de Hjalmar Ekdal. Vous comprendrez clairement ce que l'acteur doit donner et surtout ce dont il doit s'abstenir après avoir lu la pièce."

[...]

Gina Ekdal

Passons maintenant à Gina Ekdal, dont le destin est irrémédiable dans toute sa banalité. Séduite par le vieux Werle, elle a été mariée à Hjalmar, qu'elle protège et défend. Elle essaie de se réconcilier avec la vie et d'en tirer le meilleur parti possible. Elle est devenue très différente du personnage ébauché par Ibsen dans ses premières notes, où il écrit que la vie conjugale du photographe, avec "son épouse immature, est devenue d'une certaine manière une "vraie vie conjugale", en ce sens qu'en vivant avec elle, il a régressé ou du moins n'a pas progressé. Maintenant, il ne peut plus se passer d'elle. Il en est de même pour elle". Mais il n'en va pas ainsi pour Gina. Dans la version définitive, elle a grandi et est devenue un personnage humble, mais chaleureux et vrai, dont la lutte pour la survie a quelque chose d'héroïque. Puis le passé resurgit et écrase tout.

[...]

Le vieil Ekdal

Voyons ensuite le vieil Ekdal. À première vue, une authentique "figure théâtrale" : le lieutenant borné entraîné par le négociant rusé à commettre des délits dont il n'a pas compris la portée, mais pour lesquels il va être le seul à payer. Lui aussi, avec l'instinct de conservation qui lui reste, est défendu jusqu'au bout par Ibsen. Il est en même temps le plus imaginaire et celui qui a le plus les pieds sur terre dans cette famille de naufragés. C'est lui l'inventeur du grenier obscur, le pays des rêves pour tous les perdants. En même temps, il est totalement dénué de tout pathétique intentionnel et de toute sentimentalité, et c'est justement cela qui le rend pathétique.

[...]

Gregers Werle

Continuons, avec Gregers Werle. Pendant des décennies, il fut interprété comme l'idéaliste de la pièce, contraint de fuir de chez lui après avoir démasqué son père. Un homme à la recherche de la vérité, même s'il provoque involontairement le malheur lorsqu'il veut expier la faute de son père en aidant son prochain. Puis, une demi-génération après Ibsen – et non sans avoir été inspirée par ses drames –, la science découvrit une série de lois générales régissant le comportement psychologique. Les résultats furent popularisés sous forme de slogans et Gregers Werle fut catapulté au rang de victime suprême du "complexe d'Œdipe". En conséquence, il fut représenté pendant des années comme le psychopathe par excellence. Il en est un, certes, mais guère davantage que bien des moralistes normaux. Dans quelques années, il recevra certainement une place plus appropriée dans cette pièce étrange où les personnages sont caractérisés différemment à mesure que les époques jettent un regard différent sur eux, mais restent toujours vivants parce que les spectateurs du monde entier se sentent concernés par leur destin, s'identifient avec certains d'entre eux et réagissent contre d'autres.

Hedvig et Werle

Même la petite héroïne de la pièce, Hedvig, et son grand filou de négociant, ont reçu un éclairage différent avec les années, père et fille, tous deux menacés de cécité. Le rôle de Hedvig a longtemps été un rôle prestigieux pour les grandes actrices qui voulaient absolument incarner son sacrifice, mais qui la rendaient presque toujours plus "tragique" que de mesure. C'est dans son amour passionné et naïf pour l'homme qu'elle croit être son père, mais qui la rebute, qu'elle trouve le courage enfantin de sacrifier sa vie. C'est sa naïveté touchante qui l'a gardée intacte jusqu'à aujourd'hui, bien qu'elle ait été le malheureux objet d'interprétations qui confinent au massacre, par certaines actrices. Et on peut se demander si le personnage riche en contrastes qu'est le négociant Werle ne percera pas un jour sur la scène lui aussi. Il a en effet des arguments presque convaincants pour justifier pratiquement toutes ses bassesses.

Il est beaucoup plus que la canaille à laquelle Ibsen a attribué ce rôle de mauvais génie. Dans l'interprétation d'un vrai grand acteur, *lui aussi* peut devenir l'un des principaux personnages de la pièce.

[...]

Relling et Molvik

Mais il y a encore quelques éléments dans *Le Canard sauvage* qui méritent que l'on se penche dessus, avant de passer aux drames suivants. Premièrement, si Ibsen maîtrise la technique de la tragédie en concentrant temps, lieu et action, de telle sorte que ses personnages ne peuvent faire autrement que de se comporter comme ils le font, il a recours ici et là à quelques caricatures dramatiques en marge de ses pièces. Des personnages qui n'en sont pas vraiment et qui ne sont pas développés comme tels, des sortes de "personnages-contrastes" qui, par leur distance et leur comportement singulier, sont comme des pierres jetées dans la mare aux canards où ils provoquent de vifs remous. *Le Canard sauvage* a son Relling et son Molvik, les pièces suivantes ont des personnages analogues qui font irruption dans le déroulement de l'action.

[...]

Une pièce sur la compassion

Ce qui caractérise *Le Canard sauvage* bien plus qu'aucune autre de ses pièces contemporaines, c'est la *compassion*. Le sévère idéologue et censeur de la société a disparu. Bien plus, c'est presque comme si un Ibsen différent, transformé, polémiquait contre ses propres pièces à thèse précédentes. Maintenant, il voit les problèmes sous l'angle de la vie quotidienne et les considère en connaisseur de la psychologie humaine rempli de sagesse et d'indulgence.

Une fois de plus, l'intrigue est construite avec une telle maîtrise qu'on croirait presque que des rouages cachés s'engrènent les uns dans les autres pour pousser les personnages vers leur destin, de telle sorte que leur passé les frappe de plein fouet. Et cette fois-ci, Ibsen ne présente pas seulement un ou deux protagonistes dans toute leur complexité, mais deux familles entières – les Ekdal et les Werle.

Hans Heiberg

Henrik Ibsen, Éditions Esprit Ouvert, p. 12-14 et p. 250

C. La partie "visible" et "invisible" du grenier par Jan Kott

Dans *Le Canard sauvage*, les personnages d'une comédie bourgeoise jouent une tragédie. Ils sont donc tenus de jouer, en plus de leur rôle, une part mythique additionnelle. Hedvig est une nouvelle Iphigénie qui s'offre en sacrifice pour regagner l'amour de son père. Les masques des Érinyes grecques représentaient des têtes de chiens. Gregers Werle est l'envoyé d'un passé sombre, le chien chasseur de "vérité", comme les antiques Furies : "Si j'avais le choix, je voudrais être un bon chien, [...] un de ceux qui plongent pour ramener les canards sauvages lorsqu'ils s'enfoncent dans la vase et s'agrippent avec leur bec dans les algues et le varech."¹ L'attribut caractéristique de la laideur stigmatise ce "bon chien" qui, suivant l'intrigue comique de la pièce, laisse une odeur de suie dans sa chambre parce qu'il en est sorti en oubliant de fermer la porte du poêle.

Les personnages d'une comédie ne peuvent jouer leur tragédie qu'à partir du moment où un "espace symbolique", distinct du cadre réaliste dans lequel l'action se déroule, a été installé. Dans *Les Revenants*, et d'une façon plus spectaculaire encore dans *Rosmersholm* où l'on voit passer des "chevaux blancs" derrière les fenêtres, le paysage "hors scène" offre un espace au fatum. L'invention dramaturgique la plus importante du *Canard sauvage* réside dans sa scénographie. L'"espace symbolique" de la pièce est le grenier : "Une pièce assez grande, mansardée. À droite, une verrière à moitié cachée par un rideau bleu."²

Le grenier est à la fois sur scène et hors scène, en partie visible et en partie invisible. Le rideau est tiré deux fois. La première fois à l'acte II, pendant la nuit :

*Par l'ouverture de la porte, on aperçoit un immense grenier de forme irrégulière, avec de nombreux recoins et deux ou trois conduits de cheminée. Par les lucarnes du toit, la lune éclaire des parties de la vaste pièce ; le reste est plongé dans une obscurité profonde.*³

Et de nouveau à l'acte III :

*Le soleil du matin entre par les lucarnes du toit ; quelques pigeons volent par-ci par-là, d'autres roucoulent sur les échafaudages ; de temps en temps les poules caquettent au fond du grenier [...] [Hjalmar] tire sur le cordon ; à l'intérieur, un rideau descend. La partie inférieure est constituée d'une bande de vieille toile cirée ; le haut, d'un morceau de filet de pêche. De la sorte, le sol du grenier n'est plus visible.*⁴

La partie "invisible" du grenier est exclusivement symbolique. Ce que l'on peut voir du grenier – "les pièces annexes sont superbes"⁵ – relève de l'intrigue comique du *Canard sauvage*. Dans ce lieu "réel", Gina élève ses volailles et ses pigeons. C'est là que le vieil Ekdal, un vieux pistolet au poing, revit son passé de chasseur en traquant les lapins. Le dimanche, père et fils y jouent les bricoleurs et s'attellent à toutes sortes de petits travaux. Pour Hedvig, ce grenier est un monde enchanté d'objets étranges et inutiles – comme dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier (1913), un monde de coucous cassés et de vieux livres d'images. Mais pour Gina, la verte Arcadie de sa fille, de son mari et de son beau-père n'est qu'une pièce de plus à nettoyer et à aérer.

GREGERS. – Quant à moi, je n'apprécie guère les miasmes des marécages. [...]

HJALMAR. – Oh, ne remets pas ça sur le tapis !

GINA. – Ici, je vous jure, il n'y a pas de miasmes, monsieur Werle ; car, ma foi, j'aère tous les jours.⁶

1. Henrik Ibsen, *Le Canard Sauvage*, trad. Terje Sinding, in *Les Douze dernières pièces*, Vol. II, op. cit. p. 198

2. *Le Canard Sauvage*, p. 171

3. *Le Canard Sauvage*, p. 192

4. *Le Canard Sauvage*, p. 204

5. *Le Canard Sauvage*, p. 186

6. *Le Canard Sauvage*, p. 226

Deux "greniers" s'opposent dans ce bref échange : le grenier réaliste, et le grenier des symboles obscurs, le grenier de la comédie de mœurs et le grenier symbolique des mensonges et de la rédemption. Gregers fait du grenier réaliste, à la fois basse-cour, pigeonier et terrier à lapin, un enfer souterrain, un marais d'où s'élèvent des émanations mortelles, comme les mensonges toxiques. Ce grenier, où une fille de quatorze ans élève dans un panier un canard blessé, Gregers le transforme jusqu'à en faire le "fond des mers" :

HEDVIG. – Oui ; mais moi, ça me fait toujours tout drôle quand les autres disent au fond des mers.

GREGERS. – Pourquoi ? Dites-moi pourquoi ? [...]

HEDVIG. – [...] Parce que c'est juste un grenier.

GREGERS. – (*la regardant fixement*). – Vous en êtes sûre ?

HEDVIG. – (*étonnée*). – Que c'est un grenier ?

GREGERS. – Oui, vous en êtes sûre ?

*Hedvig se tait, le regardant bouche bée.*⁷

L'interprétation que je fais de ce "glissement" vers le symbolisme doit beaucoup au brillant essai de Mary Mc Carthy sur *Le Canard sauvage* – bien qu'il date des années cinquante, il compte encore parmi les textes les plus éclairants qui aient été écrits sur Ibsen. Il y a dans tout symbole un certain flou qui en autorise l'usage détourné, dans un sens sémantique comme dans un sens moral. Le vert, situé au centre du spectre des couleurs, est un symbole traditionnel de renaissance et de décadence à la fois ; c'est la couleur de l'herbe qui pousse au printemps, aussi bien que celle de la viande décomposée. Gregers, dans les algues et les aliments pour lapin du grenier "réaliste", voit le "fond des mers" dont on ne peut s'échapper ou les marais dans lesquels on se noie. "Tu n'es pas estropié ; ce n'est pas ce que je voulais dire ; mais tu es tombé dans un marécage empoisonné, Hjalmar ; tu as contracté une maladie insidieuse, et tu as plongé au fond pour mourir dans l'obscurité."⁸

Les "parties visibles et invisibles du grenier" – l'espace réaliste et l'espace symbolique – correspondent à deux niveaux de langage différents, deux systèmes de signes opposés. Le premier est celui du langage quotidien, "bas", concret, nourri de détails, dans lequel us et coutumes sont au premier plan, même quand il s'agit du coût de la nourriture et des frais courants, comme au début de l'acte II où le lexique des indications scéniques répond à celui des dialogues :

GINA. – (*posant son ouvrage, prenant un crayon et un petit cahier sur la table*).

– Tu te rappelles combien on a payé pour le beurre aujourd'hui ?

HEDVIG. – Une couronne et soixante-cinq ore.

GINA. – C'est ça. (*Notant.*) Qu'est-ce qu'on peut utiliser comme beurre, dans cette maison. Puis le saucisson et le fromage, – voyons (*Notant.*) – et le jambon – hm – (*Faisant l'addition.*) Ça fait déjà –

HEDVIG. – Il y a la bière, aussi.

GINA. – Tu as raison. (*Notant.*) Tout ça finit par chiffrer. Mais qu'est-ce que tu veux –

HEDVIG. – Enfin, toi et moi, on a pu se passer de plat chaud au dîner, puisque papa est sorti.

GINA. – Heureusement. Et j'ai touché huit couronnes cinquante pour les photographies.⁹ L'autre langage du *Canard sauvage* est "élevé" et figuratif ; il substitue aux situations réelles et aux conflits pénibles leurs équivalents symboliques :

GREGERS. – Mon cher Hjalmar, il me semble qu'il y a en toi quelque chose du canard sauvage.

HJALMAR. – Du canard sauvage ? Comment ?

GREGERS. – Tu as plongé jusqu'au fond, et tu t'es agrippé aux algues.¹⁰

7. *Le Canard Sauvage*, p. 212-213

8. *Le Canard Sauvage*, p. 220

9. *Le Canard Sauvage*, p. 172-173

10. *Le Canard Sauvage*, p. 220

Or "la forêt se venge"¹¹ ; tels sont les derniers mots du vieil Ekdal juste avant la fin de la pièce. La forêt des symboles n'est jamais neutre, jamais innocente. Elle réclame des victimes en sacrifice.

Hedvig s'identifie non pas au canard sauvage qu'elle élève dans son panier, mais au "canard sauvage" que d'équivoques symbolistes ont métamorphosé en victime rituelle. Hedvig n'est pas seulement une victime symbolique ; elle est aussi une victime du symbolisme.

La partie invisible du grenier et les symboles ambigus véhiculés par le second niveau de langage de la pièce introduisent une métaphysique tragique dans cette sordide comédie réaliste. Ils transforment une farce triviale en drame à l'issue sinistre. [...]

Jan Kott

in OutreScène n° 2, mars 2003, p. 61-65

D. Des canards sauvages par Hélène Uri

Le mythe du canard

Le Canard sauvage est une pièce qui comporte plusieurs thèmes, comme c'est peut-être le cas des œuvres littéraires aussi impeccables que celle-ci. Il est question des rapports parents-enfants. Il est question, en tout cas un peu, de féminisme. Il est question de vérité et de mensonge, de puissance et de richesse, de pauvreté et de déchéance sociale, et du pouvoir du langage. La pièce est réaliste dans le sens où les personnages ne font pas des choses invraisemblables comme voler avec une hélice dans le dos ou vivre dans une poubelle. Cela n'empêche évidemment pas que la pièce soit truffée de symbolique.

[...]

Des années plus tard, quand j'ai lu ou vu la pièce, je me suis demandée si c'était vrai, cette histoire de canards sauvages. Est-il vrai que, une fois blessés, ils sombrent au fond de l'eau où ils s'agrippent avec leur bec ? Après avoir discuté avec un professeur de la Faculté de Médecine Vétérinaire, puis avec un de ses collègues de l'Institut de Biologie de l'Université d'Oslo, je suis en mesure de révéler qu'il s'agit d'un mythe. Eh oui. Tant Welhaven que la plupart des personnages du *Canard Sauvage* font référence à un mythe – c'est leur droit le plus entier. Cela n'empêche nullement notre cher Ibsen de faire couler le canard sauvage de Hedvig, après qu'il a été blessé d'un coup de fusil par le négociant Werle, puis de laisser planter son bec dans la végétation sous-marine pour ensuite être ramené à la surface de l'eau par le bon chien du négociant à la vue défaillante. Il est donc impossible, selon notre ornithologue, que ceci ait pu arriver. Mais Ibsen veut très certainement nous faire croire à cette partie de la pièce. Quel scandale de voir combien les écrivains de cette époque bâclaient leur travail de recherche ! Mais si on prend ce mensonge zoologique du point de vue du lecteur moyen, alors... alors quoi, en fait ? La pièce retombe comme un soufflé ? Non, ça n'a pas grande importance, en réalité, n'est-ce pas ? Car l'image du canard sauvage qui coule et qui, de son propre chef, cherche la mort, est si triste, si belle, si exacte. Quant aux âmes préoccupées par la réalité des faits, elles n'ont qu'à faire semblant de ne rien connaître aux contingences zoologiques.

D'une certaine manière, *Le Canard sauvage* n'est peuplé que de canards sauvages qui, estropiés, marchent en se dandinant et qui, à l'instar du canard sauvage confiné au grenier, vivent dans un pseudo-monde : Gregers Werle, mu par son désir de raconter la vérité à tout le monde ; le vieil Ekdal, partant à la chasse parmi des sapins de Noël flétris et des lapins recouverts de poussière ; Gina, séduite puis rejetée ; Hjalmar Ekdal, avec son invention ; et enfin deux ivrognes cantonnés à l'étage du dessous. Le super canard sauvage en personne étant bien sûr Hedvig.

Les canailles

C'est donc le négociant qui a blessé le canard de Hedvig. Et n'est-ce pas lui, au fond, qui les a tous blessés les uns comme les autres ? "Par facétie" ? Sans vraiment en mesurer les conséquences ? La "canaille" de l'histoire ne serait-elle que le négociant Werle ? Il est méchant. En plus il est riche. Il a de nombreux péchés sur la conscience : il fait en sorte d'entamer une relation avec la gouvernante, Madame Sørby, de manière à ce qu'elle puisse s'occuper de lui lorsqu'il aura totalement perdu la vue. Autrefois, il a trompé le vieux lieutenant Ekdal, alors qu'ils étaient en affaires, si bien qu'Ekdal a fini en prison. Selon son fils, Gregers Werle, le négociant a également poussé sa mère, celle de Gregers, donc, à la mort. En outre, il a aussi séduit Gina alors qu'elle travaillait en tant que servante, lui a sans doute fait un enfant et a fini par la marier à Hjalmar Ekdal, un gars un peu benêt qui surtout ne se doutait de rien, et par ailleurs fils du vieux lieutenant Ekdal. Hedvig est la fille de Gina et son père est probablement le négociant Werle. Toujours est-il que, comme lui, elle est en train de devenir aveugle.

Hjalmar Ekdal (le père impossible de Hedvig) se prétend photographe, mais tout le monde, sauf peut-être lui, sait que sa femme se tape tout le boulot. Hjalmar fait quelques retouches de temps à autre, une activité qui lui va comme un gant : il embellit les photos, il enjolive la réalité. Si Hjalmar était né un siècle plus tard, il aurait été un des premiers à manger des sushi et des sashimi (même s'il aurait à peine de quoi s'en payer, et seulement à de très rares occasions). Il aurait, d'un geste démonstratif, agité la bouteille de vinaigre balsamique à une époque où nous, simples mortels, n'aurions entendu parler que du vinaigre à 5% d'acidité. Hjalmar est un snob, un vrai m'as-tu-vu. Hjalmar n'aime pas trop s'entendre reprocher d'avoir "*pris de l'embonpoint*", ainsi que le lui signale son ami d'enfance, Gregers, qui ne l'a pas vu pendant dix-sept ans. Que nenni ! Hjalmar est juste "*plus viril*". Quand sa fille lui dit qu'il a des cheveux "*frisés*", une autre remarque qui ne lui plaît guère, il rectifie le tir en soulignant que ses cheveux sont "*bouclés*". Le vieux lieutenant Ekdal a fait preuve de faiblesse en ne mettant pas fin à ses jours après le scandale, explique Hjalmar, alors que lui a été d'un grand courage en choisissant la vie. Hjalmar a vraiment découvert le pouvoir magique du langage : il se remodèle à l'image de l'homme qu'il veut être. Et il semble qu'il soit arrivé à tromper les autres et pas seulement lui-même : Gregers Werle a une foi inébranlable en lui, et Hedvig est bien sûr assez naïve elle aussi pour le croire. Mais nous, non, il ne va pas nous tromper aussi facilement.

[...]

Hjalmar montre son visage le moins horripilant lorsqu'il témoigne de l'amour à sa fille. Mais cet amour non plus ne fait pas long feu. Quand il rentre de la fête, il a oublié sa promesse d'apporter à Hedvig quelque chose de bon. De surcroît, il a un peu de mal à comprendre que le menu qu'il ramène n'est peut-être aussi bon aux yeux de Hedvig que les plats qu'elle s'attendait à déguster. Bien qu'elle ait un faible pour les formules magiques du langage, Hedvig ressemble tout de même à sa pragmatique de mère et ne se satisfait pas d'en être réduite à s'imaginer les mets et non à les manger. Hjalmar sait pertinemment que Hedvig ne doit pas se fatiguer les yeux, mais il est tellement fainéant qu'il la laisse retoucher les photos pendant que monsieur va s'amuser dans le grenier. Pire encore : Gregers va faire un petit tour entre l'acte III et l'acte IV, promenade durant laquelle il apprend que Gina a eu une relation avec le négociant. Peu de temps après, Madame Sørby leur annonce qu'elle et ledit négociant vont se marier afin qu'elle puisse s'occuper de lui quand il deviendra aveugle. Et donc, quand ce dernier donne en mains propres la lettre contenant la dot pour Hedvig, notre cher Hjalmar à l'esprit un peu lent arrive pour une fois à trouver que deux et deux font à peu près quatre – après quoi il ne tarde pas à trahir Hedvig en beauté. Nous savons comment tout cela finira.

Il est mentionné que, si Hjalmar est devenu l'homme qu'il est aujourd'hui, c'est le résultat de l'éducation que lui ont donnée deux tantes. Tu peux toujours essayer de nous faire avaler ça, mon coco ! En attendant, tu restes immangeable !

Pendant qu'on y est, autant se demander tout de suite comment Gregers Werle est lui aussi devenu l'homme qu'il est aujourd'hui : un sale petit mouchard pourvu d'une grande gueule, un type fanatique, aveugle et avide de vérité. Son père, le négociant, lui on le connaît, et il n'y a pas grand monde parmi nous qui ait envie d'être son meilleur ami ou son associé dans la boîte qu'il dirige. La mère de Gregers était visiblement sujette à des crises de nerfs, mais on ne sait pas trop laquelle des deux versions croire, entre celle du négociant et celle de son fils. Mais, une seconde ! Peut-être qu'il n'est pas si mauvais que ça, dans le fond, ce négociant... Au moins, il est un pécheur en plein repentir. Il aide financièrement le vieil Ekdal, il fait une donation à Hedvig, il transforme madame Sørby en femme honorable et il essaie de se réconcilier avec Gregers. Ce n'est pas rien ! Peut-être qu'il n'est pas du tout une canaille, en fin de compte. Peut-être qu'il est un pauvre canard sauvage, lui aussi. Il se plaint dans son coin qu'il est et va devenir aveugle – et son fils le rejette. C'est sans doute lui, en fait, la canaille, pire encore que son père. Certes, on peut l'excuser en songeant à sa jeunesse difficile.

Mais ce qu'il fomente est tout de même irréparable, impardonnable. Il provoque la mort d'une enfant innocente : personne ne peut ramener Hedvig à la vie. Jamais je ne le lui pardonnerai.

Les héros

Les hommes n'ont-ils pas besoin de pouvoir se dissimuler derrière un *"mensonge vital"* ou deux ? De pouvoir se blottir à l'abri des réalités, de se cramponner à un rêve, une vision, un fantasme ? Un beau jour, dans pas longtemps j'espère, je vais gagner au loto. Ou alors, je signerai un contrat pour faire un disque. Ce qui est sûr, c'est que je serai belle et mince. Riche et célèbre. Le docteur Relling est le porte-parole de ce style de projection. *"Si vous enlevez le mensonge vital à un homme ordinaire, vous lui enlevez aussi le bonheur"*, proclame-t-il en devinant sûrement que cette phrase deviendrait la citation la plus connue du *Canard sauvage*. Regarder la vérité en face peut être une blessure immense, dit-il aussi. Il n'est pas forcément très sain d'être contraint de reconnaître qu'on ne sera jamais rien qu'un *"homme ordinaire"*, qui tend ses grilles de loto, qui n'aura jamais les bons numéros dans leur totalité, qui est condamné pour le restant de ses jours à rouler dans un break de marque japonaise et non dans une limousine avec chauffeur. Reconnaître qu'on n'a pas assez de talent pour décrocher un contrat dans une maison de disques ni pour mettre au point La Grande Invention. Nous savons que, de bien des manières, le monde est un endroit horrible. Il nous suffit de nous rappeler les uns les autres que, de ce côté-ci de la planète, nous dépensons un fric monumental dans des régimes hors de prix, alors qu'à l'autre bout les gens crèvent de faim. Voilà pourquoi on a besoin d'un grenier sans lucarne où l'on puisse jouer, donner libre cours à son imagination et oublier la réalité. Relling et moi trouvons qu'on devrait en avoir la possibilité. Relling n'est sans doute pas craquant dans son genre, mais n'oublions pas qu'il ne daigne révéler ses pensées cyniques sur le mensonge vital que lorsqu'il estime que la situation l'exige absolument. Il les exprime uniquement pour stopper ce dingue de Gregers. Quand il est lancé, en revanche, là il se démène comme un beau diable pour le lui ôter, son mensonge vital... Mais bon, Gregers l'a bien mérité ! Le docteur Relling n'est pas si méchant. C'est un bon psy. Mais de là à affirmer que c'est un héros... Non ?

Ainsi donc, une œuvre littéraire devrait avoir un héros ? Voire une héroïne ? Je ne sais pas. Beaucoup de gens prétendent en tout cas qu'il n'y a ni héros ni héroïnes dans *Le Canard sauvage*, mais seulement des victimes. Je sais pour ma part qu'il y a une héroïne. Gina, la mère de Hedvig, est l'héroïne de la pièce, *"qui va et vient dans ses pantoufles de feutre en dandinant des hanches"*. De nos jours, les chaussons de Gina ne ressembleraient sûrement pas à des pantoufles de feutre. Pendant que Hjalmar fait tourner la bouteille de vinaigre balsamique, demande sa flûte et aimerait avoir assez d'argent pour se payer le nouveau portable de chez Nokia, Gina, elle, va et vient dans ses chaussures Bata et ses vêtements achetés chez H & M. Gina n'a pas les moyens de s'offrir des fringues de styliste, et de toute manière elle n'en a ni le temps ni l'envie. À l'inverse de Hjalmar qui appuie son gros tarin contre les vitrines des magasins.

Gina est la plus intelligente, et tant pis si elle n'emploie pas correctement les mots compliqués. Elle est pragmatique : elle considère la situation et s'y adapte. Gregers s'est fixé comme tâche dans la vie de *"présenter la créance de l'idéal"*. Gina s'est fixé comme projet dans la vie de garder la famille soudée, même si ça signifie pour elle qu'elle doit abonder dans le sens du gros et bête et suffisant Hjalmar, qu'elle doit s'occuper de son beau-père imbibé, être mère au foyer, faire les comptes et par-dessus le marché se taper le boulot de Hjalmar. Mais elle est avant tout une mère, et donc elle supporte, pour le bien de Hedvig. Il faut dire qu'il n'y avait pas trente-six mille possibilités à cette époque pour une femme de sa condition, mais quand bien même, je suis persuadée que c'est son devoir de mère qui guide ses choix. Elle est une personne authentique, simple, et elle a de la classe. Elle a une grandeur d'âme ; oui,

elle est incroyablement généreuse : elle ne fait jamais de reproches à Hjalmar. Elle ne blâme même pas Gregers de la mort de Hedvig. Elle prétend le croire lorsqu'il affirme qu'il ne pensait pas à mal. Et quand le corps de Hedvig est descendu du grenier, elle dit à Hjalmar que *"maintenant, elle nous appartient à tous les deux, j'en suis sûre"* ; et je crois qu'il n'y a là ni amertume ni ironie dans sa voix. D'autant qu'il n'est pas dans la nature de Gina de donner un double sens à ses répliques. Ibsen attribue des spécificités de langage à ses personnages. Hjalmar adore les expressions fleuries. Il égrène les lieux communs en disant notamment avoir *"senti le coup du destin contre sa tête"*. Gina écorche les mots compliqués. C'est, dans la pièce, sa particularité de langage. Cela peut avoir un effet comique sur scène et c'est censé montrer le milieu social différent des autres dont elle est issue. Si Gina est aussi maligne que je la soupçonne d'être, elle aurait appris la bonne prononciation en un tour de main – si tant est que cela ait eu une quelconque signification pour elle. Or elle ne le fait pas. Gina ne se monte pas le bourrichon avec tout ça. Elle a un rapport purement instrumental avec le langage : le langage est un outil de communication. Gina n'est pas sensible aux paroles absconses des autres. Le grenier sans lucarne qui ressemble au fond de l'eau, les canards sauvages qui en réalité symbolisent autre chose, les fantasmes autour de l'expression *"être un chien"*, tout ça lui passe au-dessus la tête. Alors, si Hjalmar comprend ce qu'elle veut dire par *"picstolet"*, pourquoi diable se mettrait-elle brusquement à le prononcer autrement ? Certains ont suggéré que Gina estime devoir employer des mots compliqués afin de plaire à son mari. Je n'y crois pas une seconde. Je crois plutôt qu'elle aurait eu vite fait de les apprendre conformément aux usages du dictionnaire. Et je crois décidément que là se loge la petite rébellion secrète de Gina contre son vaniteux de mari. C'est la bravade personnelle de Gina qui ici ressurgit, qu'elle tente pourtant de dissimuler. Quand elle répond qu'elle a aéré alors que Gregers s'en prend aux *"miasmes des marécages"* qui empuantissent la maison, quand elle enlève l'abat-jour alors que Gregers estime que la pièce a une allure sombre et triste, c'est sa manière à elle de protester contre Gregers, ce baratineur sinistre qui menace de détruire le foyer qu'elle a créé pour le bien de Hedvig. [...]

Hélène Uri

Henrik Ibsen, Paroles d'auteurs norvégiens sur l'œuvre d'Ibsen, Éditions Gyldendal, 2006, p. 52-59

Hélène Uri écrit des romans et des essais destinés aussi bien aux adultes, aux enfants qu'aux adolescents. Ses livres sont traduits dans de nombreuses langues. Titulaire d'une thèse en linguistique après avoir étudié cette matière et la langue et la littérature nordique, elle a longtemps enseigné à l'Université d'Oslo, mais est désormais écrivain à plein temps.

E. Contexte d'écriture du *Canard sauvage* et réception

Le Canard sauvage est une plongée dans ses souvenirs intimes. Lorsque l'on visite, de nos jours, la ferme de Venstøp où le petit Henrik s'en alla vivre avec sa famille après la faillite de son père, le guide ne manque jamais de montrer le grenier. Une pièce à deux niveaux, sous le toit rustique, où l'on imagine d'emblée que des enfants aient pu y aménager un théâtre. Ibsen y a joué aux marionnettes, s'est exercé à la prestidigitation, a peint ses premières aquarelles, a caché ses livres. Ce grenier, aujourd'hui, est associé au *Canard sauvage*, puisque c'est là que le vieil Ekdal se retire parmi les vestiges de son passé. Un personnage qui par ses litanies creuses mais désarmantes évoque Knud, le père d'Ibsen, qui portait lui aussi un vieux calot sur la tête du temps où il faisait partie de la garde civique. Il n'est pas fortuit non plus qu'Ibsen ait appelé Hedvig la fillette qui est au centre du drame : il lui a donné le nom de sa sœur, le seul membre de la famille avec qui il ait gardé quelque contact. Mais qui a servi de modèle à Hjalmar Ekdal, la figure centrale, ce photographe aux projets démesurés, qui n'a qu'un peu de talent mais d'immenses ambitions et va droit vers de graves désillusions ? Des photographes, praticiens de cette technique balbutiante qui le fascinait, Ibsen en a côtoyé beaucoup, d'autant qu'il était lui-même très attentif à son image. Cette occupation semble attribuée au fils Ekdal par antiphrase, puisqu'il ne veut pas voir la réalité telle qu'elle est. On est tenté de penser qu'Ekdal est une face d'Ibsen, et que son autre face serait Gregers Werle, le fils de notable qui veut, au nom d'un idéal de vérité, révéler à Ekdal que sa femme Gina a été la maîtresse de son père à lui, Werle, et que leur mariage n'a été qu'une façon de camoufler cette liaison. Ce démasqué va avoir un effet catastrophique, puisqu'il mène au suicide d'Hedvig.

Sous bien des aspects, *Le Canard sauvage* se distingue dans l'œuvre d'Ibsen par l'affection que l'on y ressent pour cette petite famille qui n'a pas demandé que la violence du passé fasse aussi brutalement irruption dans sa vie. On voit la brèche que cette tragi-comédie – car Ibsen y a introduit des éléments comiques – a ouverte dans le théâtre moderne : on y trouve l'esquisse de *La Mouette* de Tchekhov et de *La Ménagerie de verre* de Williams.

À l'époque où il terminait *Le Canard sauvage*, Ibsen était prêt pour un nouvel exode. Sigurd ne vivait plus chez ses parents il avait été engagé dans l'administration suédo-norvégienne à Stockholm. L'attraction vers le nord se faisait de plus en plus forte, d'autant qu'il savait qu'il pourrait y revoir son fils. En juin 1885, Suzannah et lui entreprirent le voyage. Ils parvinrent à temps à Christiania pour qu'Ibsen puisse assister, au Parlement, à un débat sur l'attribution d'une bourse au jeune auteur Alexander Kielland. La proposition fut rejetée parce que les membres du gouvernement, des radicaux de gauche, s'étaient désintéressés de la question. Il exprima aussitôt sa déception dans un discours qu'il prononça devant l'association ouvrière de Trondheim où il dit notamment :

Il faut introduire un élément de noblesse dans notre vie politique, notre gouvernement, notre Parlement et notre presse. Je ne pense pas, naturellement, à l'aristocratie de la naissance, ni à celle de l'argent, ni à l'aristocratie du savoir, ni même à celle des capacités ou des talents. Mais je pense à la noblesse du caractère, de l'esprit et de la volonté. [...] Cette noblesse [...] elle nous viendra de deux groupements qui n'ont pas encore souffert irrémédiablement de la pression d'un parti. Elle nous viendra de nos femmes et de nos travailleurs.

C'était son premier discours politique, ce sera aussi son dernier. Il expliquait en partie pourquoi il attendrait six ans encore avant de revenir vivre dans son pays. Les Ibsen s'installèrent ensuite pour quelques semaines à Molde, une petite ville située au bord du Romsdalsfjord, suffisamment protégée du vent du nord pour que la végétation y soit luxuriante. L'hôtel Alexandra où ils séjournèrent a pu servir d'ébauche au

manoir de *Rosmersholm*. Avant de quitter la Scandinavie, ils firent halte à Bergen, ce qui donna l'occasion d'une amusante rencontre. Une certaine Fru Henrikke Tresselt vint le voir à son hôtel, un bouquet de fleurs à la main. Il la reconnut tout de suite, c'était Rikke Holst, devenue à présent mère de famille nombreuse. Il lui demanda si elle s'était reconnue dans l'un ou l'autre de ses écrits. Elle ne se voyait que dans le personnage de Fru Strawman cernée de ses douze enfants de *La Comédie de l'amour*. Quand il lui demanda pourquoi leur relation n'avait pas duré, elle lui rétorqua qu'il s'était enfui. "Oui, admit-il, en face des gens je n'ai jamais eu de courage."

À partir d'octobre, les Ibsen emménagèrent dans un appartement à Munich, 32 Maxianilianstrasse, à deux pas du café Maximilian qui redevint bientôt son port d'attache : ce fut leur derrière demeure à l'étranger, avant le retour à Christiania, en 1891. Peu après leur arrivée, ils apprirent que Sigurd avait obtenu son premier emploi rémunéré : il était affecté à la légation de Norvège à Washington, où il resta en poste les trois années suivantes. Leurs relations furent seulement épistolaires durant cette période, mais très intenses. Edvard Brandes raconte qu'il vit un jour Ibsen ouvrir une de ces lettres venant d'Amérique : il était si impatient de la lire que ses mains tremblaient en déchirant l'enveloppe.

La pièce qui va lui venir sous la plume sera, à nouveau, l'une des plus importantes, *Rosmersholm*. Elle s'inscrit, à l'analyse, parfaitement dans l'architecture générale de l'œuvre. De la même manière que l'on a pu dire que *Les Revenants* suggérait ce qui aurait pu advenir à Nora si elle n'avait pas rompu avec son milieu, et était donc une sorte de prolongement de *Maison de poupée*, Rosmer, dans *Rosmersholm*, illustre ce qu'aurait pu devenir Stockman après son échec de *Un ennemi du peuple*. En même temps, comme le suggère Edvard Beyer, *Rosmersholm* entretient une relation très étroite avec *Les Revenants* : dans les deux, les ombres du passé envahissent les vivants, et finissent par les entraîner dans leur royaume.

Jacques De Decker

Ibsen, Éditions Gallimard, 2006, p. 142-145

Réception du *Canard sauvage* à son époque

Le Canard sauvage fut donc rédigé du 20 avril au 13 juin 1884, à Rome, et la version définitive fut écrite à Gossensass. Elle fut envoyée à Hegel le 2 septembre, accompagnée d'une lettre dont nous pouvons citer quelques lignes : "Malgré leurs nombreux défauts, j'ai fini par aimer les personnages de cette pièce à force de les fréquenter quotidiennement, mais j'espère qu'ils trouveront aussi de bons amis bienveillants parmi le grand public des lecteurs et tout autant parmi les acteurs, car ils offrent tous, sans exception, des rôles intéressants. Mais l'étude et l'interprétation de ces personnages ne sera pas facile [...]. D'une certaine manière, cette nouvelle pièce a une place à part dans ma production dramatique. Je l'ai abordée de façon différente à plusieurs égards, par rapport à mes pièces précédentes. Cependant, je ne veux pas m'étendre là-dessus. J'espère bien que les critiques en découvriront les points essentiels, en tout cas, ils trouveront bien des sujets de désaccord, bien des choses à interpréter. C'est pourquoi je crois que *Le Canard sauvage* pourrait attirer certains de nos jeunes dramaturges vers des voies nouvelles, chose que j'estime souhaitable." Cette dernière conjecture trouva sa confirmation dans le fait que pratiquement toute la littérature dramatique de la génération suivante fut influencée, de manière plus ou moins directe, par *Le Canard sauvage*. Mais, à sa sortie, la pièce suscita plus d'étonnement et de perplexité que d'enthousiasme. Partisans comme adversaires furent tout aussi déçus les uns que les autres. Henrik Jseger a exprimé cela de la façon suivante : "Le public ne sait à quoi s'en tenir et les critiques qui paraissent ne

rendent pas les choses plus claires, car un journal dit telle chose et un autre en dit telle autre." Ou, comme l'écrivait *Yafstenposten* : "On peut réfléchir pendant des heures pour savoir où Ibsen veut en venir, et ne pas le découvrir." On attendait d'Ibsen des messages et des prophéties, mais en vain.

C'est, du reste, le grand écrivain suédois Hjalmar Söderberg, dans *Ord och Bild (Paroles et Images)*, qui exprime le plus clairement la déception des admirateurs d'Ibsen, au sujet du *Canard sauvage*, neuf ans plus tard. Il y étudie de façon détaillée à quel moment la "crise" se produisit dans la vie d'Ibsen, et il pense, pour sa part, qu'elle coïncida avec *Le Canard sauvage*. "La pièce doit avoir été écrite sous l'emprise de la grande phase critique dans la vie de l'écrivain, elle en porte toutes les traces." Quant au traducteur et critique anglais Edmund Gosse, il écrit : "J'ai lu ce drame sur le pont d'un navire. C'était sur l'Atlantique, l'hiver où le livre est sorti, et depuis, j'associe toujours l'idée de ces tristes pages avec l'image austère de la mer en furie. Il n'y a pas de doute que le pessimisme d'Ibsen dans *Le Canard sauvage* soit des plus amers, des plus noirs, des plus oppressants – un grenier obscur dans lequel il faut parcourir une distance infinie pour arriver jusqu'aux murs... Et ce qu'Ibsen a écrit depuis me semble porter dans ses traits essentiels la marque d'un génie qui essaie de tuer le temps."

Une époque ultérieure a jugé *Le Canard sauvage* différemment. Sigurd Bødtker en témoigne en 1904, avec ces mots : "*Le Canard sauvage* est le chef-d'œuvre du maître." En 1918, Nils Kjaer écrivait : "On peut se demander si un autre écrivain norvégien a été plus admiré et plus aimé !" Et William Archer, qui s'est employé toute sa vie à faire connaître Ibsen en Angleterre et qui n'appréciait pas la pièce au début, écrivait, en 1923, que c'était "*Ibsen's greatest play*", la plus grande pièce d'Ibsen.

Hans Heiberg

Henrik Ibsen, Éditions Esprit Ouvert, p. 12-14 et p. 250

Annexes

Henrik Ibsen

Né le 20 mars 1828. Janvier 1844-avril 1850, apprenti pharmacien à Grimstad. 1850 passe son baccalauréat ; journaliste indépendant et enseignant à l' "école du dimanche". Novembre 1851-été 1857 Dramaturge au Théâtre Norvégien de Bergen. 1856 Fiançailles avec Suzannah DaaeThoresen et en juillet nommé directeur du Théâtre norvégien de la Møllergate, à Christiania. 1858 Mariage avec Suzannah Daae Thoresen. 1859 Naissance de son fils. 1862 Faillite du Théâtre norvégien de la Møllergate et fin de ses activités comme directeur. 1864 Devient conseiller littéraire du Théâtre de Christiania puis quitte la Norvège pour se fixer à Rome. 1866 Une allocation d'écrivain annuelle à vie lui est accordée. 1868 S'installe à Dresde. 1875 Se fixe à Munich. 1878 S'installe à nouveau à Rome, revient à Munich en 1879 et parution de *Une maison de poupée*. 1880 Se fixe à nouveau à Rome. 1884 Parution du *Canard sauvage*. 1885-1891 Habite à Munich. 1886 Parution de *Rosmersholm*. 1890 Parution de *Hedda Gabler*. 1891 S'installe à Christiania. 1892 Parution de *Solness le constructeur*. 1894 Parution de *Petit Eyolf*. 1898 Grandes festivités en son honneur à Christiania, Copenhague et Stockholm. 1899 Parution de *Quand nous, morts, nous réveillerons*. Meurt le 23 mai 1906.

Stéphane Braunschweig

Après des études de philosophie, il rejoint l'école du Théâtre national de Chaillot, dirigé par Antoine Vitez. Depuis 1988, au théâtre, il a mis en scène des œuvres de Eschyle, Sophocle, Shakespeare, Molière, Kleist, Büchner, Ibsen, Tchekhov, Wedekind, Pirandello, Brecht, Horváth et, parmi les contemporains, Hanoeh Levin, Olivier Py et Arne Lygre. À l'opéra, il a mis en scène des œuvres de Fénelon, Bartók, Beethoven, Dazzi, Janáček, Verdi, Mozart, Strauss, Berg, Wagner, Debussy et Schreker.

Après avoir dirigé le CDN d'Orléans (1993-1998) et le Théâtre national de Strasbourg (2000-2008), il est depuis 2010 à la tête de La Colline – théâtre national : il y a notamment mis en scène *Lulu* de Wedekind, *Je disparaiss* et *Tage unter* d'Arne Lygre, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Cette saison, il y présentera également sa production allemande de *Oh les beaux jours* de Beckett. D'Ibsen, l'un de ses auteurs de prédilection, il a déjà monté *Peer Gynt* (1996), *Les Revenants* (2003), *Brand* (2005), *Une maison de poupée* et *Rosmersholm* (2009).

Il est également l'auteur d'un recueil de textes et entretiens sur le théâtre : *Petites portes, grands paysages* (Actes Sud, 2007).

Anne-Françoise Benhamou collaboration artistique

Universitaire, dramaturge ou collaboratrice artistique. Elle travaille avec Dominique Féret, Alain Milianti, Christian Colin, Alain Ollivier, Michèle Foucher. Elle rencontre en 1993 Stéphane Braunschweig à l'occasion du *Conte d'Hiver* de Shakespeare et depuis participe à toutes ses productions théâtrales ainsi qu'à certaines de ses mises en scène à l'opéra. Elle a également travaillé avec Giorgio Barberio Corsetti et Michael Thalheimer.

De 2001 à 2008, détachée de l'Université, elle devient conseillère artistique et pédagogique au Théâtre national de Strasbourg auprès de Stéphane Braunschweig. Ensemble, ils ouvrent à l'École du TNS la section dramaturgie/mise en scène dont elle devient la responsable pédagogique et créent la revue *OutreScène* dont elle est la rédactrice en chef.

Depuis 2009, elle accompagne également Stéphane Braunschweig à La Colline.

Ses travaux de recherche portent sur la mise en scène contemporaine, sur la dramaturgie, sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès et sur l'œuvre scénique de Patrice Chéreau.

En juin 2012, elle publie aux Solitaires Intempestifs un ouvrage consacré à sa pratique de dramaturge, *Dramaturgies de plateau*.

Maître de conférences à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III depuis 1990, elle est nommée en juin 2012 professeur en Études théâtrales à l'École normale supérieure.

Thibault Vancaenenbroeck costumes

Il crée scénographies et costumes pour les différents univers que sont la danse, le théâtre et l'opéra. Il collabore avec Frédéric Dussenne, Enzo Pezzella, Dominique Baguette, Barbara Manzetti, Olga de Soto, Pierre Droulers, Charlie Degotte, Sébastien Chollet, Isabelle Marcelin et Didier Payen, Nathalie Mauger, Pascale Binnert, Yves Beaunesne, Sybille Cornet, Sofie Kokaj, Marc Liebens, Françoise Berlinger, Cindyvan Acker, Alexi Moati, Anna van Brée, François Girard, Andréa Novicov, Rolando Vilazon et Maya Boësch.

À partir de 1996, il entame une collaboration avec Stéphane Braunschweig au théâtre et à l'opéra. Dernièrement, il signe également la scénographie de *Petites sirènes*, adaptation et mise en scène Alexis Moati.

Il réalise également deux installations vidéo à partir de textes de Maurice Blanchot et mène un projet de photographie en collaboration avec Grégoire Romefort.

De 2001 à 2008 il intervient régulièrement à l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS comme enseignant et membre du jury pour la section "scénographie et costumes", ainsi qu'à l'Académie royale d'Anvers pour la section "costumes".

Xavier Jacquot son

Sorti de l'École du TNS en 1991, il travaille avec Daniel Mesguich et Éric Vigner. De 2004 à 2008 il intègre l'équipe permanente du TNS et crée les bandes son et les vidéos des spectacles de Stéphane Braunschweig et la vidéo de *Titanica* mis en scène par Claude Duparfait.

Revenu au free-lance, il collabore à tous les spectacles Stéphane Braunschweig à La Colline et poursuit un compagnonnage de longue date avec Arthur Nauzyciel. Dernièrement, il travaille notamment avec Macha Makeïff (*Ali Baba*) ; Marc Paquien à la Comédie Française (*Antigone*) ; Lucas Hemleb (*Les Arrangements* de Pauline Sales) ; la Compagnie Jamaux-Jacquot (*Maryse à minuit*) et nombre de compagnies indépendantes.

En mars 2014, Xavier Jacquot créera le son de *Comment vous raconter la partie*, mis en scène par Yasmina Reza.

Xavier Jacquot intervient régulièrement en tant que formateur à l'École du TNS et au sein du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris dans le cadre des Journées de juin pour les classes de Jean-Damien Barbin et Sandy Ouvrier

Marion Hewlett lumière

Après une première période où elle conçoit des lumières pour des chorégraphes contemporains, Sidonie Rochon, Hella Fattoumi, Éric Lamoureux..., elle aborde le théâtre et l'opéra avec Stéphane Braunschweig qu'elle suit dans toutes ses créations. Elle travaille également avec Robert Cordier, Jacques Rosner, Laurent Laffargue, Armel Roussel... collabore régulièrement avec Anne-Laure Liégeois, Sylvain Maurice... et à l'opéra avec Christian Gangneron, Philippe Berling, Alexander Schullin, Mariame Clément. Elle crée les décors et lumières de plusieurs pièces de Claude Duparfait ainsi que ceux du *Château de Barbe-Bleue* à l'Opéra de Rio de Janeiro, de *Rigoletto* à l'Opéra de Metz, ainsi que *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Les Biches*, *Daphnis et Chloé* et de *Fleur d'Albâtre*, opéra de Gualtiero Dazzi.

À l'Opéra de Paris, elle retrouve la danse et réalise les lumières pour Angelin Preljocaj, Roland Petit, avec qui elle poursuivra sa collaboration.

Récemment, elle a travaillé avec Kader Belarbi, *Le Corsaire* d'après Lord Byron ; Mariame Clément, *La Flûte enchantée* ; Isabelle Lafon, *Une mouette* d'après Tchekhov...

Alexandre de Dardel

collaboration à la scénographie

Architecte, il a collaboré au bureau d'études de décors du Théâtre des Amandiers de Nanterre de 1992 à 1994, puis à celui du théâtre du Châtelet de 1994 à 1996. Depuis 1995, il collabore à la création de toutes les scénographies des opéras et des spectacles de théâtre de Stéphane Braunschweig.

Il signe aussi les scénographies de Laurent Gutmann ; Jean-François Sivadier ; Antoine Bourseiller ; François Wastiaux ; Alain Ollivier, Noël Casale ; Vincent Ecrepont... Dernièrement, il a travaillé avec Guillaume Vincent, *L'Éveil du printemps* de Wedekind ; J.-F. Sivadier, *Carmen*, *La Traviata*, *Le Barbier de Séville* ; Claudia Stavisky, *La Mort d'un commis voyageur*, *Chatte sur un toit brûlant* ; Marion Vernous, *Les Bulles* de Claire Castillon...

Par ailleurs, il est chef décorateur du film *Andalucia*, réalisé par Alain Gomis. De 2001 à 2008, il enseigne la scénographie à l'École du TNS.

Depuis février 2010 il enseigne la scénographie à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre à Lyon.

Pauline Ringeade

assistante mise en scène

Elle étudie à l'École du Théâtre national de Strasbourg en section mise en scène sous la direction de Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou, Alexandre de Dardel, Gildas Milin, Françoise Rondeleux, les Sfumato, Joël Jouanneau et Marc Proulx. Elle met en scène *Hedda Gabler* puis *Le Conte d'Hiver*. En 2009, elle assiste Gildas Milin sur la création de *Superflux* au TNS, puis Julie Brochen sur *La Cagnotte*, ainsi que Rodolphe Dana et le Collectif Les Possédés sur *Merlin ou la Terre Dévastée*, de Tankred Dorst. En 2010, elle est assistante des Sfumato, et joue dans *À l'Ouest*, mise en scène par Joël Jouanneau. Elle crée également à Strasbourg le Collectif L'iMaGiNaRiuM. En 2011, elle assiste Bernard Bloch sur le *Chercheur de traces*, adapté d'Imre Kertesz. Elle assiste également Stéphane Braunschweig sur la création de *Je disparais*, de Arne Lygre et de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello.

Au cours de la saison 2012-2013, au sein de L'iMaGiNaRiuM, elle crée *Les Bâtisseurs d'Empire ou le*

Schmürz, de Boris Vian ainsi que *Planches-Surface de (Re)-création*, projet de recherche collective autour de la bande dessinée *3''* de Marc-Antoine Mathieu. La saison prochaine, elle créera *Assoiffés*, de Wajdi Mouawad (création française) au Granit, Scène nationale de Belfort.

avec

Suzanne Aubert

De 2006 à 2008, parallèlement à ses études de philosophie à la Sorbonne, elle suit les cours du Conservatoire du 15^e arrondissement de Paris. Dès 2007 elle travaille avec Ludovic Lagarde sur *Fairy Queen* d'Olivier Cadiot et *Richard III* de Peter Verhelst. En 2008 elle entre à l'école du TNS (section Jeu), en 2009 elle y met en scène une carte blanche à partir d'*Elvire Jovet 40*, et tourne dans *Tous les soleils* de Philippe Claudel. Suite au TNS elle travaille avec J.- P. Vincent dans deux créations *Cancrelat* (2011) et *Iphis et Iante* (2013). Avec Clément Poirée elle joue dans *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare en 2012 ainsi que dans *In Situ* de Patrick Bouvet avec Christophe Greilshammer. En 2013 elle travaille avec David Lescot sur *Les Jeunes* et avec Pauline Beaulieu à Berlin sur *An Holden Caulfield Experiment*. Parallèlement elle travaille sur *La Princesse Maleine* de Maeterlinck avec la Compagnie Maurice.

Christophe Brault

Après sa formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, il rencontre Robert Cantarella avec qui il joue dans une dizaine de spectacles, notamment *Le Renard du nord* de Noëlle Renaude, *Hamlet* de Shakespeare et *Du matin à minuit* de Georg Kaiser. Il joue avec Frédéric Fisbach, Bernard Sobel, Stanislas Nordey, Gilles Bouillon, Frédéric Maragnani...

Noëlle Renaude écrit pour lui *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux. Plus récemment, il joue sous la direction de Stéphane Braunschweig, dans *Tartuffe* de Molière, *Rosmersholm* d'Henrik Ibsen et dernièrement *Six personnages en quête d'auteur* d'après Pirandello ; Benoît Lambert, *Dénonné Gospodin* de Philipp Löhle ; Myriam Mazourki, *Le Début de quelque chose* de Hugues Jallon ; Catherine Umbdenstock, *Preparadise now* de Fassbinder.

Il a également participé au documentaire *Entrée des Artistes* de Laurence Serfaty et Philippe Baron consacré au métier de comédien de théâtre, aux côtés de Jacques Gamblin et de François Morel.

Au cinéma, il tourne dans des films de Costa Gavras, Michel Deville, Francis Girod, Pierre Granier-Deferre. Il vient de tourner dans *Terre battue* de Stéphane Demoustier et *Trois Cœurs* de Benoît Jacquot.

Rodolphe Congé

Après une formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, où il joue notamment sous la direction de Klaus Michael Grüber, *Les Géants de la montagne* de Luigi Pirandello et de Jacques Lassalle, il joue sous la direction d'Alain Françon, Stuart Seide, Gildas Milin, Étienne Pommeret, Frédéric Maragnani, Christophe Perton, Frédérique Plain... Dernièrement, avec Roger Vontobel, *Dans la jungle des villes* de Brecht ; Joris Lacoste, *Le Vrai Spectacle* ; Gildas Milin, *Toboggan*.

Il joue au cinéma sous la direction de Siegrid Alnoy, François Dupeyron, *La Chambre des officiers*, Éric Heumann, Benoît Jacquot, *Les Adieux à la reine*, Laurent Larivière, Cyril Brody et dans le dernier film de Pierre Schoeller, *Les Anonymes*.

Claude Duparfait

Après l'École de Chaillot et le CNSAD de Paris (1988-90), il joue avec J. Nichet *Le Baladin du monde occidental* (Synge), *Silence complice* (Keene) ; F. Rancillac *Le Nouveau Menoza* (Lenz), *Polyeucte* (Corneille) ; J.-P. Rossfelder *Andromaque* (Racine) ; B. Sobel *Le Roi Jean*, *Three Penny Lear* (Shakespeare) ; A.-F. Benhamou et D. Loubaton *Sallinger* (Koltès) ; G. Barberio Corsetti *Docteur Faustus* d'après T. Mann ; S. Braunschweig *La Cerisaie* (Tchekhov), *Amphitryon* (Kleist), *Peer Gynt* (Ibsen). 1998, il écrit et met en scène *Idylle à Oklahoma* d'après *Amerika* (Kafka).

2001-2009, comédien de la troupe du TNS, il joue sous la direction de S. Braunschweig, dans *Prométhée enchaîné* (Eschyle), *L'Exaltation du labyrinthe* (Py), *La Mouette* (Tchekhov), *La Famille Schroffenstein*

(Kleist), *Le Misanthrope* et *Tartuffe* (Molière) et enseigne à l'École. 2004, il met en scène *Titanica* (Harrisson) avec la troupe du TNS. 2008, il est Edouard II (Marlowe) mis en scène par A.-L. Liégeois. À La Colline avec S. Braunschweig, il joue La Comtesse Geschwitz dans *Lulu – une tragédie monstre* de Wedekind (2010), Rosmer dans *Rosmersholm* (2009), sera Gregers dans *Le Canard sauvage* (2014) d'Ibsen et dans *Six personnages en quête d'auteur* d'après Pirandello (2012) ; 2010, reprend le rôle de Cal dans *Combat de nègre et de chiens* (Koltès), mise en scène de M. Thalheimer. 2011, il joue *Les Criminels* (Bruckner), mis en scène par Richard Brunel. À la Colline on a pu le voir également dans *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard, spectacle dont il a co-signé la mise en scène avec Cécile Pauthe.

Luce Mouchel

Elle a suivi la formation du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

Au théâtre, elle a récemment joué avec Jacques Nichet, *La Ménagerie de Verre* de Tennessee Williams ; Philippe Adrien, *Le Dindon* de Georges Feydeau ; Claudia Stavisky, *La Femme d'avant* de Roland Schimmelpfennig, *Jeux doubles* de Christina Commencini et *Projection privée* de Rémi Devos ; Jean-Pierre Vincent, *Derniers remords avant l'oubli*, de Jean-Luc Lagarce, *Les Antilopes* d'Henning Mankell. Elle a également travaillé sous la direction de Daniel Mesguich, Agathe Alexis, Bernard Lévy, Gildas Bourdet, Xavier Maurel (*Le Moine* de M.G. Lewis), Alain Bézu, Éric Vigner, Catherine Delattres... On a pu la voir dernièrement à La Colline dans *Je disparaiss* d'Arne Lygre, mise en scène Stéphane Braunschweig.

Au cinéma, elle a joué dans *Et soudain tout le monde me manque* de Jennifer Devoldère ; *Protéger et servir* d'Éric Lavaine, *Prête-moi ta main* d'Éric Lartigau, *Le Couperet* de Costa-Gavras, *L'Outremangeur* de Thierry Binisti, *Dix-huit ans après* de Coline Serreau, *Trois huit* de Philippe Le Guay, *Délit mineur* de Francis Girod...

Elle a également travaillé à la télévision et participé à de très nombreuses émissions pour Radio France, dont elle fait partie du comité de lecture de France Culture depuis 2008.

Également musicienne, elle a composé des musiques de scène pour divers spectacles (Théâtre national de Lille, Comédie-Française, Théâtre national de Marseille-La Criée, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers), ainsi que la musique originale de trois téléfilms (*Passion interdite*, France 2, *Au bout du rouleau*, Arte et *Le Cœur du Sujet*, réalisés par Thierry Binisti).

Charlie Nelson

Au théâtre, il travaille notamment avec Christian Peythieu, Michel Hermon, Philippe Adrien, Christian Schiaretti, *Ajax et Philoctète* de Sophocle, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht/Weill ; Philippe Adrien, *Des aveugles* d'après le roman d'Hervé Guibert ; Jean-Louis Hourdin, *Le Monde* d'Albert Cohen ; Michel Raskine, *L'Épidémie* et *Un rat qui passe* d'Agota Kristof ; André Engel, *Le Baladin du monde occidental* de Synge ; Jean-François Peyret *Le Traité des passions* Descartes et Racine, *Une histoire naturelle* d'après Goethe ; André Wilms *Pulsion* de Franz Xaver Kroetz ; Michel Dydim *Jacobi et Leidenthal* de Hanokh Levin, *Pœub* de Serge Valetti ; Jean-Pierre Vincent *Le Silence des communistes*, *L'École des femmes*... Michael Thalheimer, *Combat de nègre et de chiens*. Il joue régulièrement sous la direction de Mathias Langhoff *Le Roi Lear* de Shakespeare, *La Mission* de Heiner Muller, *Au Perroquet Vert* de Arthur Schnitzler, *La Duchesse de Malfi* de John Webster, *L'Otage* de Brendan Behan, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *L'Île du salut* d'après *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, *L'Inspecteur général* de Gogol, *Hamlet*.

Au cinéma il tourne entre autres avec René Allio, Tilly, Patrice Chéreau, Michèle Rosier, Colline Serreau, Philippe de Broca, Valérie Lemerrier, Patrice Leconte, Douglas Law...

Il travaille également pour la télévision, dernièrement dans *L'Écornifleur*, série Le siècle de Maupassant, *Guy Moquet, un amour fusillé*, réalisation Philippe Béranger.

Thierry Paret

Après une formation à l'École du TNS, il joue notamment avec Philippe Berling (*Le Prince de Hombourg*) ; François Rancillac, *La Folle de Chaillot* ; Bernard Sobel, *Troilus et Cressida* ; Valérie Aubert et Samir Siad, *Une Orestie*. Et aussi avec Philippe Van Kessel, Jacques Lassalle, Ludovic Lagarde, Antoine Caubet, Philippe Calvario, Jean-Claude Berruti...

Avec Stéphane Braunschweig, on a pu le voir dans *Le Misanthrope* de Molière, *L'Enfant rêve* de

Hanokh Levin, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *Maison de poupée* d'Ibsen, *Lulu* de Wedekind. Avec Stanislas Nordey, il co-dirige en 2013 un atelier d'écriture et de jeu à La Colline, *Je n'ai jamais vu un si horrible et si beau*.

Chloé Réjon

D'abord formée à l'école de Pierre Debauche, Chloé Réjon a dix-neuf ans lorsqu'elle est engagée comme permanente dans la troupe de la Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti. Pendant trois ans, elle y joue Calderón, Pirandello, Brecht, Vitrac, Witkiewicz, Vinaver, Badiou. De 1995 à 1998, elle est élève au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, où elle suit l'enseignement de Dominique Valadié, Daniel Mesguich et Catherine Marnas.

Au théâtre, elle a joué notamment sous la direction de Catherine Marnas (*Fragments Koltès*) ; Jean-Louis Benoît (*Les Ratés* d'Henri-René Lenormand et *Du malheur d'avoir de l'esprit* d'Alexandre Griboïedov) ; Brigitte Jaques-Wajemann (*L'Énéide*) ; Christian Rist (*Aminte* de Torquado Tasso) ; Sandrine Anglade (*Solness le constructeur* d'Henrik Ibsen) ; Philippe Calvario (*La Mouette* d'Anton Tchekhov et *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès) ; Bernard Sobel (*Troilus et Cressida* de Shakespeare, *Don, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski, *La Mort de Zand* de Iouri Olecha) ; Juliette Deschamps, (*Rouge Carmen* d'après Prosper Mérimée).

Sous la direction de Stéphane Braunschweig, elle a joué dans *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen et *Lulu – une tragédie monstre* de Frank Wedekind. Dernièrement, elle a joué dans *Dénommé Gospodin* de Philipp Löhle, mis en scène par Benoît Lambert, et dans *Le Dernier Jour du jeûne* de et mis en scène par Simon Abkarian.

Au cinéma, elle a joué dans *Les Yeux bandés*, premier long-métrage de Thomas Lilti (2008).

Jean-Marie Winling

Après des études au Conservatoire national supérieur d'art dramatique où il rencontre Antoine Vitez, il débute au théâtre avec Mehmet Ulusoy avec qui il crée *Légendes à venir*, *Le Nuage amoureux*, *Dans les eaux glacées du calcul égoïste*. Deux ans plus tard, Jean-Marie Winling signe lui-même un premier spectacle : *La Sensibilité frémissante*, tout en poursuivant son travail de comédien aux côtés de metteurs en scène tels que Claude Risac, Jacques Rosner, Stuart Seide, Jacques Lassalle...

Au cours des années 80, sa carrière est surtout marquée par ses retrouvailles avec Antoine Vitez qu'il accompagne dans la création de l'École de Chaillot et qui lui confie des rôles dans une dizaine de spectacles. Depuis lors, il joue sous la direction de Jean-Louis Benoît, Jean-Pierre Vincent, Éric Lacascade ou Alain Françon, entre autres. Dernièrement, avec Arthur Nauzyciel, *Ordet* ; Jean-Louis Martinelli, *Ithaque*, *Britannicus* ; Olivier Py, *Adaggio* (*Mitterand, le secret et la mort*) ; et avec Stéphane Braunschweig, *Rosmersholm*...

Il tourne avec Jean-Paul Rappeneau, Jacques Deray, François Dupeyron, Pierre Granier-Deferre, Xavier Giannoli, Éric Rochant, Xavier Beauvois, Christophe Honoré, Claude Chabrol, Marc Fitoussi... et récemment, Olivier Panchot, *De guerre lasse* ; Jean-Paul Salomé, *Je fais le mort*.

Filmographie

Films cités en référence par Stéphane Braunschweig :

A history of violence de David Cronenberg

Caché de Michael Haneke

Festen de Thomas Vinterberg

Sonate d'Automne d'Ingmar Bergman

Un conte de Noël d'Arnaud Desplechin

Rebecca d'Alfred Hitchcock

Mystic river de Clint Eastwood

The hours de Stephen Daldry

Oslo 31 août de Joachim Trier

la colline

théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



les **inRockuptibles**

Le **Magazine Littéraire**

