

Solness le constructeur la colline

théâtre national

de **Henrik Ibsen**

mise en scène **Alain Françon**

Grand Théâtre
du 23 mars au 25 avril 2013

Solness le constructeur

Sommaire

Introduction : Étude préliminaire pour <i>Solness le constructeur</i> , "Ils étaient assis, tous les deux"	4
1^{re} partie: Le projet de mise en scène	
1. Notes d'intention	
"Quelle est la valeur de ce qui a été construit ?" d'Adèle Chaniolleau	5
<i>Solness le constructeur</i> , Ibsen l'architecte de Michel Vittoz	6
2. Autour du projet scénographique	
Les œuvres du peintre Vilhelm Hammershøi	8
<i>La Maison de Solness</i> d'Henry Provensal	9
2^e partie : Pistes dramaturgiques	
1. "Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation" de Ludwig Binswanger	11
2. Extrait de <i>Solness le constructeur</i> d'Henrik Ibsen	13
3. "Le tragique quotidien" de Maurice Maeterlinck	15
3^e partie : Henrik Ibsen, un auteur "inconscient"	
1. "Tournant du xx ^e siècle, Ibsen, Strinberg, Tchekhov" par Jean-Pierre Sarrazac	16
2. "Comme des tourbillons ou des courants adverses" par Michel Vinaver	17
3. "Un jeu de formes élémentaires" par Michel Vittoz	19
Repères	
Biographie Henrik Ibsen	20
Biographies des membres de l'équipe artistique	22

de **Henrik Ibsen**

texte français **Michel Vittoz**

mise en scène **Alain Françon**

dramaturgie **Adèle Chaniolleau**

décor **Jacques Gabel**

lumière **Joël Hourbeigt**

costumes **Patrice Cauchetier, Anne Autran-Dumour**

musique **Marie-Jeanne Séréro**

son **Daniel Deshays**

avec

Gérard Chaillou Docteur Herdal

Adrien Gamba-Gontard Ragnar Brovik, fils de Knut Brovik

Adeline D'Hermy de la Comédie-Française Hilde Wangel

Agathe L'Huillier Kaja Fosli

Michel Robin Knut Brovik

Dominique Valadié Aline Solness, femme de Halvard Solness

Wladimir Yordanoff Halvard Solness

coproduction Théâtre des nuages de neige, La Colline – théâtre national, Comédie de Reims –
Centre dramatique national,
Théâtre des 13 vents – Centre dramatique national de Montpellier

Le Théâtre des nuages de neige est soutenu par la Direction Générale
de la Création Artistique du ministère de la Culture et de la Communication

Grand Théâtre

du 23 mars au 25 avril 2013

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



Audiodescription

mardi 2 avril et dimanche 7 avril



Surtitrage en français

mardi 9 avril et dimanche 14 avril

en tournée

création à La Comédie de Reims

du mardi 5 au vendredi 8 mars 2013

Théâtre des 13 vents – CDN de Montpellier

du mardi 12 au samedi 16 mars 2013

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

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 52 12 – 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
Sylvie Chojnacki 01 44 62 52 27 – s.chojnacki@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Introduction: Première étude préliminaire pour *Solness le constructeur*

Ils étaient assis, tous les deux, dans leur maison familière,
Voyaient passer l'automne et l'hiver.
La maison a brûlé. Tout autour est décombres et effroi.
On ne peut que fouiller dans la cendre.
Car sous les décombres est caché un joyau,
Qui ne va jamais au fond du feu;
Et ils le cherchent avec affairement, peut-être qu'elle est découverte
La trouvaille, par lui ou par elle.
Mais même s'ils retrouvaient tous les deux, appauvris par l'incendie,
Cette pièce de grande valeur –
Elle ne trouvera plus la confiance qui a disparu,
Et lui non plus, le bonheur anéanti.

Henrik Ibsen, 1892

cité dans *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Ludwig Binswanger, traduction M. Dupuis,
Éditions De Boeck Université, 1996, p. 79

1^{re} partie: Le projet de mise en scène

1. Notes d'intention

“Vous n’avez jamais remarqué, Hilde que l’impossible – nous attire et nous appelle?”

Quand il écrit *Solness le constructeur* en 1892, Ibsen est un artiste âgé qui vient de rentrer définitivement en Norvège après 20 ans d’exil: il y est accueilli en héros national tout en étant violemment critiqué par de jeunes auteurs qui cherchent à imposer de nouvelles formes dramatiques.

Le retour géographique s’accompagne d’un retour sur soi et sur la valeur de l’œuvre accomplie dont la pièce se fait intensément l’écho : Solness, un homme d’âge mûr, a acquis une réputation solide comme constructeur d’églises puis de “foyers pour les hommes” mais il est rongé par la peur que la jeunesse frappe à sa porte pour exiger qu’il cède la place. Il l’a payée de trop de sacrifices pour être prêt à y renoncer.

Mais c’est à une jeune femme, Hilde, que Solness ouvre la porte. Elle est venue lui demander de tenir une promesse faite dix ans plus tôt: lui construire un royaume de princesse. La tension entre le réel et l’imaginaire s’enracine dans ce passé qui refait surface avec elle, exigeant à la fois des comptes et des rêves, obligeant Solness à regarder en face l’état des fondations tout en lui ouvrant la perspective d’une nouvelle construction. Mais *Solness le constructeur* est un drame de la présomption humaine : les bases sur lesquelles Solness s’est réalisé en tant qu’homme et en tant qu’artiste se révèlent trop étroites pour supporter la hauteur qu’il voudrait atteindre. Il ne peut pas monter aussi haut qu’il construit.

La confrontation avec la vérité de ce qui est, impose aux personnages de se tenir constamment à la crête du présent jusqu’à en avoir le vertige. C’est cette intransigeance avec laquelle Ibsen construit ses drames qui guide le travail d’Alain Françon. Après avoir mis en scène *Hedda Gabler*, *Le Canard sauvage* et *Petit Eyolf*, il poursuit son dialogue sensible avec la radicalité de l’auteur norvégien.

Adèle Chaniolleau

Solness le constructeur, Ibsen l'architecte

Un conte perse¹ du XI^e siècle résume assez bien un aspect particulier du Constructeur Solness : Un jour, un aigle se sentit assez fort pour voler jusqu'au soleil. En prenant de l'altitude, se disait-il, j'atteindrai le centre de la lumière, alors je verrai tout ce qui est sur la terre et jusqu'à la plus petite parcelle du fond des mers.

Tandis qu'il s'élevait toujours plus haut dans le ciel, un chasseur maladroit manqua l'oie cendrée qu'il visait. Sa flèche prit la direction de l'aigle et se planta dans l'une de ses ailes. L'aigle ressentit une douleur foudroyante. Tout le temps de sa chute des nuages vers la terre, il chercha à arracher la pointe de la flèche fichée dans son aile. Quand il y parvint, l'aigle s'aperçut qu'elle avait été faite avec la partie la plus dure de l'une de ses propres plumes. Dans un dernier soupir il songea : "De qui nous plaindre puisque nous sommes à l'origine de tous les maux qui nous atteignent."

S'il fallait résumer tous les aspects sous lesquels Le Constructeur Solness pourrait se présenter, quelques contes n'y suffiraient pas.

C'est un recueil qu'il faudrait, auquel s'ajouterait une compilation de mythologies orientales et nordiques et quelques traités de philosophie comprenant au moins la *Phénoménologie de l'Esprit* de GWF Hegel et le *Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche. Dans *Ibsen Cycle*, Brian Johnston² énumère les thèmes qu'Ibsen aborde dans cette pièce.

À travers l'enfance et son imagerie (la princesse, le château dans les airs, les démons, les aides invisibles, les poupées, la mort des jumeaux, etc.), Ibsen développe les thèmes de l'enfant comme sacrifice, comme objet de passion, comme condition perdue, comme menace, comme remplaçant de la génération qui précède.

À travers l'imagerie "Solaire" (Le "Sol" de Solness en norvégien veut dire "Soleil", Hilde vient de Lysanger là-haut dans les montagnes et "Lys" veut dire "Lumière" et c'est à Lysanger que Solness, à midi, est monté au sommet de la tour tandis que sa chute se produit au coucher du soleil d'équinoxe – très exactement le 20 septembre, etc.) apparaissent les thèmes du déclin, de l'automne de la vie, de la mort, du mythe de la chute des dieux vieillissants, du sacrifice mais aussi ceux de la lumière, de la connaissance, du renouveau, etc. Ceci n'est que le début très condensé d'une énumération qui pourrait se poursuivre sur une dizaine de pages. Il n'est pas question de la donner ici de façon exhaustive. Citons encore, mais, seulement parce qu'il serait très difficile de la laisser de côté, l'accumulation des symboles et, plus particulièrement, l'archétype de la triade dont la pièce est quasiment saturée.

Le Constructeur Solness se "construit" en trois actes qui décrivent trois temps successifs dans trois lieux distincts. On y trouve trois maisons (celle du passé, celle du présent et celle de l'avenir), trois femmes (Aline, Kaja, Hilde), trois formes de création architecturales (des églises, des foyers pour les humains, des châteaux dans les airs), trois chutes causant trois morts accidentelles (deux contremaîtres et Solness), trois chambres d'enfants dans chacune des trois maisons et, enfin, les trois fois trois poupées d'Aline qui, finalement, auraient pu occuper chacune de ces chambres.

Ajoutons enfin un détail oublié par Brian Johnston. Si, effectivement, le "Sol" de Solness veut dire en norvégien: soleil ou lumière du soleil, le "ness" de Solness a, lui aussi, une signification. En norvégien, "ness" veut dire cap, promontoire, morceau de terre. On pourrait penser à une avancée de terre sur le soleil, une sorte d'éclipse mais qu'on verrait depuis la lune.

1. Hakim Nâssér Khosrow Ghobâdiâni, philosophe et poète perse (1003-1088 après J.-C.)

2. Brian Johnston, professeur à Carnegie Mellon, développe dans *Ibsen Cycle* et *Text and Supertext in Ibsen's Drama* une thèse sur les douze dernières pièces d'Ibsen qu'il considère comme un cycle composant une œuvre majeure comparable à celle de Dante ou de Goethe.

Cette accumulation de symboles, de références mythologiques et philosophiques, leur intrication dans une combinatoire des plus improbables pourrait laisser croire au lecteur ou au spectateur d'aujourd'hui qu'Ibsen se perd et nous perd dans une vaste confusion ésotérique. Il n'en est rien.

Tous ces matériaux sont seulement les briques d'une construction.

Le coup de génie d'Ibsen c'est de les assembler et de les faire disparaître derrière le ciment d'une langue qui semble seulement décrire l'ordinaire et la banalité de l'existence bourgeoise. Si au sommet de l'exaltation, Solness et Hilde peuvent en venir à parler de "l'impossible" comme deux enfants, la pièce aura beaucoup parlé du temps qu'il fait, des fleurs du jardin, de poupées ou du linge sale qu'il faut laver. Si Solness est un constructeur, Ibsen lui, est un architecte d'une précision diabolique. Tout s'ordonne dans la pièce, presque mot par mot, selon un plan qui conduit inéluctablement le spectateur dans la dimension tragique du questionnement d'un principe sur lequel Ibsen a construit non seulement son théâtre mais toute sa vie. Ce principe, qui est une éthique, expose et confronte deux mouvements. Dans un premier temps, il fixe que tout homme doit sortir de sa condition, s'élever au-dessus des contingences matérielles, prendre de la hauteur, atteindre la dimension spirituelle de son existence. Le deuxième temps exige de l'homme qu'il redescende sur terre et vive en humain parmi les humains au coeur même de la platitude et des contingences matérielles. Solness a su monter, vaincre son vertige, mais une seule fois.

Michel Vittoz

décembre 2012

2. Autour du projet scénographique

Les œuvres du peintre Vilhelm Hammershøi

Pour travailler sur l'espace scénographique de Solness le constructeur, Jacques Gabel, scénographe et collaborateur d'Alain Françon depuis de nombreuses années, s'est inspiré des peintures de Vilhelm Hammershøi.

Descendant de Vermeer ou précurseur de Hopper ? Hammershøi, peintre danois dont la notoriété s'affirme dans les années 1880, est sans doute l'un et l'autre. L'intimisme minimaliste de ses intérieurs aussi bien que l'atmosphère trouble qui se dégage de son apparent rigorisme en témoignent suffisamment.

Hammershøi a sans doute inventé le portrait de dos, comme il existait un portrait de face ou de profil. Cette femme assise – dont on ne saurait dire s'il s'agit d'une bonne ou d'une bourgeoise, ni même deviner ce qu'elle est en train de faire – attire par son indifférence affichée vis à vis de celui qui la contemple. Au personnage silencieux correspond une gamme très raffinée de gris et de bruns, qui montre la sensibilité profonde du peintre aux atmosphères intérieures.



Lost in meditation n° 1, photographie de Clark et Pognaud inspiré de Hammershøi



Intérieur avec soupière, 1904, peinture à l'huile de Vilhelm Hammershoi

"La maison de Solness" d'Henry Provensal

Le peintre Henry Provensal s'est inspiré de la pièce d'Henrik Ibsen pour réaliser sa toile La maison de Solness le Constructeur... L'atmosphère de la toile peut évoquer celle de la pièce.



Henry Provensal (1868-1934) *La maison de Solness le Constructeur, 1902*
Huile sur toile H. 110 ; L. 91,5 cm Paris, musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Présenté au sein de la section architecture à l'exposition de la Société nationale des Beaux-arts de 1903, le projet de Provensal surprend au milieu des réalisations pragmatiques de ses confrères. Il s'inspire ici de la pièce d'Hendrik Ibsen, *Solness le constructeur*, parue en 1892. Sa Maison de Solness correspond au caractère sombre et tourmenté du héros, dont tout l'univers rayonne du "Soleil noir de la Mélancolie". Dans la toile de Provensal, la demeure semble faire corps avec la montagne et se dresse de façon vertigineuse au-dessus du vide. Il se dégage de cette vision une atmosphère onirique, poétique et mystérieuse. Enveloppé de fumée et de nuages, l'édifice se distingue de la montagne "par les hautes baies comme éclairées d'or pâle, ainsi que des fenêtres d'église". Son allure et les détails décoratifs évoquent certaines constructions contemporaines de l'Art Nouveau néerlandais. Cette œuvre constitue une parfaite illustration des théories que Provensal publie en 1904 dans *L'art de demain*, vers l'harmonie intégrale. Selon lui, le regard de l'architecte doit être tourné "vers ces rivages lointains où se meurt la vérité, et manifester dans la forme, ce rêve d'infini qu'il porte en lui et qui n'est, à tout prendre, que le besoin inné d'immortalité sommeillant au fond de toute conscience humaine". C'était avant que Provensal ne devienne en 1905 l'architecte adjoint de la Fondation Rothschild pour la construction de maisons ouvrières et d'habitations à bon marché. Les réalités professionnelles étant bien éloignées des rêves et de l'idéal.

<http://www.musee-orsay.fr/>

2^e partie: Pistes dramaturgiques

1. Extrait d'*Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation*

Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation de *Ludwig Binswanger a guidé de manière essentielle le travail d'Alain Françon dans la mise en scène de Solness le constructeur.*

Autoréalisation

Ce qu'Ibsen entend par autoréalisation dans la manière de vivre, et ce qu'il désigne çà et là brièvement comme le sérieux dans cette manière de vivre, apparaît à nouveau dans une lettre à son ami écrite par Ibsen quand il avait trente-neuf ans: "Je sais que j'ai été sérieux, dans ma façon de vivre, sous une croûte de non-sens et de saleté". Comme preuve de ce sérieux, il ajoute du même coup:

"Sais-tu que je me suis toute ma vie éloigné de mes parents, de toute ma famille, parce que je ne voulais pas demeurer en l'état de demi-intelligence?" [...] La demi-intelligence, l'être-à-demi en général, c'est le contraire de la forme; c'est l'absence de forme, le compromis.

[...]

On parcourt le chemin de l'autoréalisation en s'éloignant des autres et de son "fond" propre, puis en revenant aux autres et à soi-même en passant par la hauteur.

Autrement dit: l'éloignement, le chemin qui va de l'étroit vers le large, ne peut ramener ensuite à la juste proximité que s'il est en même temps un chemin vers le haut, une ascension. L'ascension est même le chemin de sortie si, comme ce fut le cas chez Ibsen, elle contient l'anticipation du retour. La hauteur dont il est question ici, Ibsen l'appelle le sérieux. [...]

Le génie ibsénien a atteint l'autoréalisation dans la forme artistique en tout premier lieu au cours de la douloureuse ascension pour quitter le "train-train du bas pays" de l'existence et du soi "naturels", quotidiens, et pour gagner la hauteur de la possibilité de l'être et du soi artistiques. Cette montée se réalisa sur le "dur" chemin qui fit jeter "derrière-soi et jeter-au-vent tout ce qui préoccupe le cœur de tous les jours", en un mot, sur le chemin de l'oubli "endurcissant le soi". Cet oubli ne consiste donc ni en une oppression, ni, moins que jamais, en une "faiblesse du souvenir". Tout au contraire, c'est une résolution de l'existence tout entière; c'est la résolution de s'ouvrir [...] dans "une vue plus haute sur les choses".

Vertige

Nous pouvons dire que le constructeur Solness doit se sentir menacé – et qu'il est vraiment menacé – aussi bien par l'avenir (méfiance, doute) que par le passé (faute), et aussi par le présent (destitution de soi). Ainsi, ce n'est pas seulement le terrain à bâtir sur lequel Solness se tient comme constructeur, mais bien le terrain à bâtir de toute son existence, qui sont fragiles, chancelants, au point que la construction elle-même ne peut être tenue que provisoirement en équilibre. De là, l'inquiétude, la tension, du constructeur, que nous désignons par l'expression populaire "nerveux". Il n'a déjà plus « les deux pieds fermement sur la terre », mais il s'est déjà égaré dans la hauteur. D'où notre vertige à le voir, et donc nous ne nous étonnons pas d'apprendre qu'il est lui-même atteint de vertige. Le vertige, c'est l'angoisse face au Tout-Autre faisant soudain irruption, face à la puissance étrangère à soi et à la vie de la soudaineté, du renversement soudain et du basculement soudain dans la profondeur.

Il semble maintenant que la catastrophe, le bouleversement et le renversement soient pourtant écartés, et précisément de la part de la jeunesse. Mais ce n'est pas la jeunesse masculine, la *concurrence menaçante*, c'est la jeunesse féminine, l'*érotique*, menaçante, qui frappe à la porte du constructeur. Comme cette jeunesse semble retenir la catastrophe, elle se révèle tout de même comme une véritable ambiguïté; en effet, derrière le « masque » de joie vitale de cette jeunesse, se cache justement ce qui met en danger, ce qui véritablement précipite [...]: ce qui pousse vers l'avant et ce qui tout à coup précipite en bas [...]. Nulle part ailleurs sans doute, l'art ibsénien de représenter l'équivoque tragique ne se révèle plus grand.

Crises

Les quatre crises du drame de Solness, si artistiquement disposées, la religieuse, celle de la superstition démoniaque, l'*érotique* et l'*existentielle* : Dieu a fait tomber le constructeur, l'"aide" l'a fait tomber, Hilde – qui l'a fait monter *en haut* tout seul et qui est restée elle-même *en bas* – l'a fait tomber et – avant tout – lui-même s'est fait tomber. [...] Après tout cela, l'auteur ne nous laisse aucun doute: nous savons laquelle de ces quatre crises constitue selon lui la base des trois autres, celle qu'il estime déterminante ; c'est la dernière, la crise du soi, celle de l'autoréalisation. Car Dieu lui-même est compris ici du point de vue de l'homme, et non l'homme du point de vue de Dieu. Ibsen ne veut rien entendre d'une théo-anthropologie ; il ne connaît qu'une anthro-po-théologie. Pour Ibsen, "la chose la plus haute" n'est pas Dieu, nous le savons, c'est l'homme qui "s'autoréalise" dans la conduite de sa vie.

Le château en Espagne

Les images bâties en l'air, les "châteaux en Espagne", si indispensables, si nécessaire soient-ils dans la vie des gens, ne sont quand même que des "pied-à-terre" pour une période précise, mais pas des foyers où nous pouvons nous installer durablement. Au contraire de l'ancien *sérieux* de sa construction, le pied-à-terre, que çà et là Hilde invitait le constructeur à visiter, c'est-à-dire le château en Espagne, devient la chose la plus belle qu'il puisse maintenant concevoir. Si le "constructeur" représente l'image de l'homme créateur et en particulier de l'artiste, Ibsen nous montre ici le *danger* de toute création, le danger de "construire en l'air".

Construction et autoréalisation

Parmi les nombreuses figures ibséniennes qui veulent monter plus haut qu'elles ne peuvent, le "constructeur Solness" est simplement la plus visible et la plus tangible. [...] Chez aucun personnage, l'expression artistique n'est devenue aussi tangible que chez le constructeur Solness, incapable de monter aussi haut qu'il peut construire. La construction est un symbole particulièrement compréhensible de l'autoréalisation. Comme fondation et construction solides, c'est le symbole de la *sûreté élaborée* du soi dans le monde, de même que la fondation mauvaise et la construction "en l'air" sont le symbole de la sûreté faussée, bâclée, manquée, imaginaire, du soi dans le monde. C'est ainsi que nous trouvons des expressions du domaine de la construction particulièrement fréquemment dans les drames d'Ibsen, à commencer par le terrain où construire, qui apparaît tantôt comme "terrain solide", tantôt comme "terrain marécageux instable", tantôt comme "abîme masqué".

Ludwig Binswanger

Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art, trad. Michel Dupuis, De Boeck Université, 1996, p. 9, 17 et 29 (1^{er} extrait), p. 74 (2^{ème} extrait), p. 90-91 (3^e extrait), p. 92 (4^e extrait) p. 93 (5^e extrait)

2. Extrait de *Solness Le constructeur*

Acte 3, Solness et Hilde sont dans le jardin. Le constructeur s'épanche auprès de la jeune femme, il revient sur son passé et l'œuvre qu'il a accomplie.

SOLNESS – Asseyez-vous. Que je vous raconte quelque chose.

HILDE – Tout de suite !

Elle s'assied sur un tabouret près de la balustrade et attend en le regardant.

SOLNESS – *Jette son chapeau sur la table.*

Vous savez qu'au début, j'ai commencé par construire des églises.

HILDE – *Fait oui de la tête.*

Ça je le sais.

SOLNESS – Vous voyez, j'étais un jeune homme de la campagne, issu d'une famille très pieuse. Et donc, je pensais que la construction de ces églises était la chose la plus noble que je pouvais choisir.

HILDE – Oui-oui.

SOLNESS – Et j'ose dire que ces petites églises pauvres, je les ai construites avec tant de sincérité, d'ardeur et de dévotion que – que –

HILDE – Que – ? Quoi ?

SOLNESS – Que oui, je trouve qu'il aurait dû être content de moi.

HILDE – Il ? Qui, il ?

SOLNESS – Celui à qui ces églises étaient destinées bien sûr ! Celui dont elles devaient célébrer la gloire et la grandeur.

HILDE – Nous y voilà ! Mais, vous êtes certain qu'il n'était pas – disons – content de vous ?

SOLNESS – *Avec mépris.*

Content de moi, lui ! Comment pouvez-vous dire ça Hilde ? Lui qui a permis aux forces qui sont en moi de s'agiter comme elles le voulaient. Lui qui a ordonné qu'ils se tiennent jour et nuit à mon service – tous ces – ces –

HILDE – Démons –

SOLNESS – Oui, et de toute sorte. Oh non, j'ai bien senti qu'il n'était pas content de moi. (*Plein de mystère.*) Vous voyez, c'est pour ça qu'il a laissé brûler la maison.

HILDE – Pour ça ?

SOLNESS – Oui, vous ne comprenez pas ? Il voulait m'offrir l'occasion de devenir un maître absolu dans mon domaine – et de construire une multitude d'église à sa gloire. Au début, je n'ai pas compris où il voulait en venir. Mais, d'un seul coup, tout est devenu clair.

HILDE – Quand ?

SOLNESS – Quand j'ai construit la tour de l'église là-haut à Lysanger. Vous voyez, Hilde, là-haut dans ce paysage inconnu, je n'ai cessé de marcher, de réfléchir et d'aller au fond de moi-même. Alors j'ai vu très clairement qu'il m'avait pris mes enfants pour que je n'ai plus rien à quoi m'attacher. Ni à l'amour ni au bonheur, vous comprenez. Je devais seulement être constructeur. Rien d'autre. Et passer ma vie entière à construire pour lui. Mais il n'en a rien été.

HILDE – Qu'avez-vous fait ?

SOLNESS – D'abord je me suis interrogé et mis à l'épreuve –

HILDE – Et ensuite ?

SOLNESS – J'ai fait ce qui était impossible. Comme lui.

HILDE – L'impossible !

SOLNESS – Jusque là, je n'avais jamais pu supporter de monter haut et libre dans les airs. Mais ce jour-là, je l'ai fait.

HILDE – *Se lève d'un bond.*

Oui, oui, vous l'avez fait !

SOLNESS – Et, quand, debout là-haut, tout en haut j'ai accroché la couronne à la flèche, alors je lui ai dit :

Écoute maintenant, toi le tout puissant ! A partir de ce jour, je veux être un constructeur libre, moi aussi. Dans mon domaine. Comme toi dans le tien. Je ne veux plus jamais construire d'églises pour toi. Seulement des foyers pour les humains.

HILDE – *Avec de grands yeux étincelants.*

C'est le chant que j'ai entendu dans les airs !

SOLNESS – Mais la suite a apporté de l'eau à son moulin.

HILDE – Que voulez-vous dire ?

SOLNESS – *La regarde d'un air découragé.*

Que construire des foyers pour les humains, – ça ne vaut pas deux sous, Hilde

HILDE – C'est ce que vous pensez aujourd'hui ?

SOLNESS – Oui, aujourd'hui, je le vois. Les humains n'ont pas besoin de foyer. Pas pour être heureux, non. Et moi non plus, je n'aurais pas eu besoin de foyer. Même si j'avais pu en avoir un.

(Avec un rire muet et amer.) Voilà, le résultat final aussi loin que je regarde en arrière. Rien construit au fond. Et rien sacrifié non plus pour construire quelque chose. Rien, rien – tout ça.

HILDE – Et vous ne construirez plus jamais rien de nouveau ?

SOLNESS – *Avec vie.*

Si, à l'instant même, je veux commencer !

HILDE – Quoi ? Quoi ? Dites-le moi, tout de suite !

SOLNESS – La seule chose, je crois, qui puisse abriter le bonheur humain, – c'est ça que je vais construire maintenant.

HILDE – *Le regarde fixement.*

Nos châteaux dans les airs, – c'est ce que vous voulez dire, constructeur ?

SOLNESS – Des châteaux dans les airs, oui.

HILDE – J'ai peur que vous ayez le vertige avant que nous soyons à mi-chemin.

Henrik Ibsen

Solness le constructeur, trad. Michel Vittoz (déc. 2012)

3. "Le tragique quotidien"

L'auteur Maurice Maeterlinck, dans Le trésor des humbles, s'intéresse à Solness le constructeur et, en particulier, à la relation très singulière qui unit Hilde et Solness.

Dans *Solness*, [...] qu'est-ce que le poète a ajouté à la vie pour qu'elle nous apparaisse si étrange, si profonde et si inquiétante sous sa puérilité extérieure ? Il n'est pas facile de le découvrir et le vieux maître garde plus d'un secret. Il semble même que ce qu'il a voulu dire ne soit que peu de chose au regard de ce qu'il lui a *fallu* dire. Il a donné la liberté à certaines puissances de l'âme qui n'avaient jamais été libres et peut-être a-t-il été possédé par elles.

"Voyez-vous, Hilde, s'exclame Solness, voyez-vous ! Il y a de la sorcellerie en vous tout comme en moi. C'est cette sorcellerie qui fait agir les puissances du dehors. Et il faut s'y prêter. Qu'on le veuille ou non, *il le faut.*"

Il y a de la sorcellerie en eux comme en nous tous. Hilde et Solness sont, je pense, les premiers héros qui se sentent vivre un instant dans l'atmosphère de l'âme, et cette vie essentielle qu'ils ont découverte en eux, par delà leur vie ordinaire, les épouvante. Hilde et Solness sont deux âmes qui ont entrevu leur situation dans la vie véritable. Il y a plus d'une manière de connaître un homme. Je prends, par exemple, deux ou trois êtres que je vois à peu près tous les jours. Il est probable que longtemps je ne les distinguerai que par leurs gestes, leurs habitudes extérieures, ou intérieures, leur manière de sentir, d'agir et de penser. Mais, en toute amitié un peu longue, il arrive un moment mystérieux où nous apercevons, pour ainsi dire, la situation exacte de notre ami par rapport à l'inconnu qui l'entoure, et l'attitude de la destinée envers lui. C'est à partir de ce moment qu'il nous appartient véritablement. Nous avons vu une fois pour toutes de quelle façon les événements se conduiront à son regard. Nous savons que celui-ci aura beau se retirer au fond de ses demeures et se tenir aussi immobile que possible dans la crainte d'agiter quelque chose dans les grands réservoirs de l'avenir, sa prudence ne servira de rien, et les événements innombrables qui lui sont destinés le découvriront en quelque endroit qu'il se cache et frapperont successivement à sa porte. Et d'un autre côté, nous n'ignorons pas que celui-là sortira inutilement à la recherche de toutes les aventures. Il s'en reviendra toujours les mains vides. Une science infailible semble née sans raison dans notre âme le jour où nos yeux se sont ouverts de la sorte, et nous sommes sûrs que tel événement qui paraît être cependant à portée de la main de tel homme ne pourra pas lui arriver.

De cet instant, une partie spéciale de l'âme règne sur l'amitié des êtres les plus inintelligents et les plus obscurs même. Il y a une sorte de transposition de la vie. Et lorsque nous rencontrerons par hasard l'un de ceux que nous connaissons ainsi, tout en nous entretenant de la neige qui tombe ou des femmes qui passent, il y a en chacun de nous une petite chose qui se salue, s'examine, s'interroge à notre insu, s'intéresse à des conjonctures et parle d'événements qu'il ne nous est pas possible de comprendre.

Je crois qu'Hilde et Solness se trouvent dans cet état et s'aperçoivent de cette façon. Leurs propos ne ressemblent à rien de ce que nous avons entendu jusqu'ici, parce que le poète a tenté de mêler dans une même expression le dialogue intérieur et extérieur. Il règne dans ce drame somnambulique je ne sais quelles puissances nouvelles.

Tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue. Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence...

3^e partie: Ibsen un auteur "inconscient"

1. "Tournant du xx^e siècle, Ibsen, Strinberg, Tchekhov"

Dans les années 1880-1910, le théâtre connaît, comme les autres arts et les autres domaines de la littérature, des bouleversements considérables. Ce n'est pas seulement la forme dramatique elle-même qui, influencée par le roman (naturaliste) et par la poésie (symboliste), entre en crise et connaît de profondes mutations, c'est aussi la forme scénique qui subit une complète métamorphose sous la férule de cette figure nouvelle de la vie et de l'activité théâtrale. [...]

Dans cette période de crise du drame et d'expérimentation, les grands dramaturges – le triumvirat Ibsen (1826-1906), Strindberg (1849-1912), Tchekhov (1860-1904) représentant trois générations successives – pratiquent volontiers une sorte de grand écart de l'écriture : réalistes, leurs pièces le sont dans la mesure où elles décrivent un certain état de la société et qu'elles inscrivent précisément les personnages dans un milieu ; mais aussi métaphysiques en ce sens qu'elles procèdent d'une vision et qu'elles s'attachent tout autant à l'invisible, à la relation de chaque personnage avec les formes symboliques et avec le cosmos. [...]

Rilke, dans *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, a superbement retracé ce processus qui va, chez Ibsen par exemple, du plus petit vers le plus vaste et du domestique vers le cosmique : "Et tu entamas alors cet acte de violence sans exemple : ton œuvre, vouée de plus en plus impatientement, de plus en plus désespérément, à découvrir parmi les choses visibles les équivalents de tes visions antérieures. Il y avait là un lapin, un grenier, une salle où quelqu'un allait et venait ; il y avait un bruit de vitres dans la chambre voisine, un incendie devant les fenêtres, il y avait le soleil. Il y avait une église et un vallon rocheux qui ressemblait à une église. Mais cela ne suffisait pas, les tours finirent par entrer et des montagnes entières ; et les avalanches qui ensevelissent les paysages comblèrent la scène chargée de choses tangibles, pour l'amour de l'insaisissable".

Jean-Pierre Sarrazac

février 2005, pour la revue électronique consacrée à Ibsen, disponible sur le site internet de La Colline

2. "Comme des tourbillons ou des courants adverses"

... La vraisemblance psychologique, chez Ibsen, est absente, par le fait qu'il n'y a rien, jamais, dans les propos échangés par ses personnages, qui soit incident. Ils ne s'entretiennent que de la chose essentielle. Ils demeurent sans cesse sur la crête de l'essentiel. Qui plus est, ce qu'ils disent est tout sauf ce que quelqu'un dirait en réalité dans cette même situation, car la façon dont ils parlent ne cesse d'aller contre leur intérêt : ils s'incriminent, se livrent au pouvoir de leur interlocuteur, approfondissant par leur parole une sorte de gouffre, le trou béant dans lequel ils s'enfoncent progressivement. Ils s'y enfoncent de la façon même dont Ibsen écrit : à reculons. Vers quoi reculent-ils, ces personnages et leur auteur ? Vers quelque chose qu'ils répugnent à saisir, qui leur est totalement intolérable, et en même temps qui exerce sur eux une attirance plus forte que tout et qui dément toute psychologie, une attirance irrésistible vers quelque chose qui est ... la vérité... quoi que cela veuille dire ! Reste que cette vérité est précisément ce que les gens, dans la vie réelle, passent leur temps à éviter de rechercher. Ils tournent autour, ils font tout ce qu'on veut sauf de forer dans eux-mêmes comme le font les personnages d'Ibsen...

Cet acharnement à forer les montre "attachés à leur perte" comme si celle-ci était nécessaire à l'ordre de l'univers. Chez Ibsen, il y a constamment à l'horizon cet ordre de l'univers, je veux dire un système de valeurs, avec sa hiérarchie, une architecture transcendante constituant un cadre d'une extrême rigidité ; cadre contre lequel les personnages viennent buter, ils vont à droite et à gauche, traçant un itinéraire apparemment brisé, discontinu, mais en fait c'est une spirale, et au bout de la spirale ils trouvent leur destin, leur perte, ce qui nous renvoie au mode de cheminement d'Œdipe Roi, et de ce point de vue, je dirais qu'Ibsen est le dernier d'une lignée de dramaturges remontant à Eschyle et à Sophocle. Il y a clôture. Dès le commencement, la fin se dessine, et la fin qui ne peut être que funeste, c'est la résolution du conflit entre des impulsions de toute sorte et l'ordre de l'univers...

Ce qui nous amène à un point intéressant, qui est ce que j'appellerais l'hétérogénéité de l'écriture dramatique chez Ibsen. On y trouve l'aimantation tragique vers une résolution fatale, et puis par ailleurs il y a des désordres textuels comme des tourbillons ou des courants adverses, qui mettent à mal l'ordonnance, qui ne permettent pas à la tragédie de se constituer pleinement du moins dans certaines de ses pièces *Hedda Gabler* par exemple – où tout se passe comme si Ibsen avait été pris entre deux conceptions de ce qu'une pièce pourrait être. L'une qui est régie par la fatalité, l'inévitabilité du destin ; et l'autre qui laisse le champ libre à la pluralité des choses qui peuvent surgir dans une espèce de fraîcheur accidentelle de la parole. Ce qui me frappe c'est une sorte de "chaos", qui affleure dans ces pièces...

... Il m'arrivait, au cours de mes lectures d'Ibsen, de penser à Francis Bacon. Il y a dans sa peinture une forte poussée représentative, il lui faut coller au réel obstinément, et voici que quelque chose se défait, et c'est la défaite de cet effort vers la figuration exacte qui fait accéder le tableau à une réalité autrement forte. En lisant *Solness le constructeur*, je pensais aussi à *Vertigo* de Hitchcock, et pas seulement parce que le héros d'Ibsen est saisi d'un vertige fatal à la fin, mais aussi parce que le lecteur ou le spectateur subit lui-même une sorte de vertige en progressant dans l'œuvre. Contre toute attente, il perd ses points d'ancrage. Avec Ibsen, nous avons affaire à un auteur qui part d'une implantation extraordinairement forte dans la tradition de ce qu'une pièce devrait être, de ce que le monde devrait être, et qui, en dépit de la solidité de ce bâti, bien malgré lui, fait sauter le cadre, et l'intention chancelle, et quelque chose nous éclate au visage qui est aussi "moderne", que tout ce qui peut s'écrire aujourd'hui.

... Ne pourrait-on pas dire que chez Strindberg ou Tchekhov l'imprévisibilité est première, tandis que chez Ibsen il y a un poids très important de prévisibilité, laquelle vient parfois se défaire à la faveur d'une catastrophe ? Je ne parle pas d'une catastrophe dans l'intrigue mais d'une catastrophe textuelle...

... Ne pourrait-on pas dire qu'il était habité par deux forces en conflit : l'une qui était de contribuer en tant qu'écrivain au maintien de l'ordre de l'univers, et l'autre, qu'incarnent des personnages tels que, dans *Solness*, la jeune fille Hilde, ou, dans sa dernière pièce, *Maïa*, et aussi Ulfheim le chasseur d'ours et qui serait la tentation de pulvériser tous les repères... ?

Michel Vinaver

Extrait de *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche Éditeur, Paris, 1998

Texte présenté dans le programme de salle de *Petit Eyolf*, 2003

3. "Un jeu de formes élémentaires"

Quand nous nous réveillerons des morts *clôture une série de pièces qui comprend Petit Eyolf, John Gabriel Borkmann et qui commence par Solness le constructeur. Le point commun de cette série réside dans l'exposition des possibilités définies de la passion, surtout celle de l'artiste et avant tout des possibilités définies de l'échec dans cette passion.*

Ce texte de Michel Vittoz a été réalisé pour le programme de salle de Petit Eyolf, mis en scène par Alain Françon au Théâtre national de la Colline en 2003.

La singularité de *Petit Eyolf* tient sans doute à sa construction. De façon très surprenante, Ibsen met en place dans cette pièce un dispositif catastrophique dont la "résolution funeste" intervient dès la fin du premier acte alors que, le plus généralement, il ne la fait intervenir dans ses autres pièces qu'à la dernière scène du dernier acte.

D'habitude, le premier acte n'est qu'une exposition, le cadre dans lequel se définissent les personnages. Dans *Petit Eyolf*, Ibsen réussit à rassembler en un seul acte tous les éléments qui permettraient d'en faire une pièce entière à lui tout seul. Il concentre ainsi, en un seul geste dramatique fulgurant, l'origine –la définition du cadre dans lequel le drame va se dérouler– et la fin –la catastrophe qui fait exploser ce cadre.

Pour arriver à mettre en jeu, dans un espace dramatique aussi réduit, les forces qui délimitent un ordre du monde, en même temps que celles, centrifuges, qui l'ébranlent et le défont, Ibsen fait le choix de réduire ces forces à ce qu'elles ont de plus élémentaires.

Quand, par exemple, les forces, qui dans les autres pièces délimitent l'ordre social, se déclinent sur les plans multiples des rapports sociaux : l'autorité, la hiérarchie, la fonction, etc., l'ordre social dans *Petit Eyolf* est réduit à sa plus simple expression : l'opposition entre riches et pauvres. Opposition qui, elle-même, est rapportée à un schéma encore plus élémentaire : le monde d'en haut et le monde d'en bas. Et immédiatement, presque de façon automatique, le dispositif catastrophique s'ordonne autour de ce que la pensée occidentale élabore à partir de cette structure archaïque : le ciel, la terre, les profondeurs, qui ont pour corrélats le masculin, le féminin, la vie, la mort, les puissances chtoniennes.

Michel Vittoz, 2003

Repères

Biographie Henrik Ibsen

1828: Le 20 mars, naissance d'Henrik Johan Ibsen, fils de Knud Ibsen et de Marichen (Marken) Altenburg. **1835:** La famille s'installe à Venstøp. **1843:** Confirmation d'Henrik Ibsen à l'automne. **1844:** De janvier 1844, à avril 1850, apprenti pharmacien à Grimstad. **1850:** Parution de *Catilina*. La création n'aura lieu que le 3 décembre 1881 au Nouveau Théâtre de Stockholm. Ibsen passe par Skien en allant à Christiania. Après trois mois de cours à la "fabrique d'étudiants" de Heltberg, il passe son baccalauréat en août 1850. *Le Tertre du guerrier*. Création au Théâtre de Christiania le 26 septembre 1850. La pièce sera remaniée en 1853 et publiée dans la gazette *Bergenske Blade* en 1854. Journaliste indépendant et enseignant à l'"école du dimanche" du mouvement thranite. **1851:** De novembre 1851 jusqu'à l'été 1857, dramaturge au Théâtre norvégien de Bergen. 1853 : *La Nuit de la Saint-Jean*. Création le 2 janvier. Parution du texte dans *Écrits posthumes* en 1909. **1855:** *Dame Inger d'Østråt*. Création au Théâtre norvégien de Bergen le 2 janvier 1855. Parution du texte en 1857. **1856:** *La Fête à Solhaug*. Création au Théâtre norvégien de Bergen le 2 janvier 1856. Parution du texte en 1856. Fiançailles avec Suzannah DaaeThoresen au printemps. **1857:** *Olaf Liljekrans*. Création au Théâtre norvégien de Bergen le 2 janvier 1857. Parution du texte en allemand en 1898, en norvégien en 1902. En juillet de cette année, il est nommé directeur du Théâtre norvégien de la Møllergate, à Christiania. **1858:** Mariage avec Suzannah Daae Thoresen, en juin. *Les Guerriers de Helgeland*. Création au Théâtre norvégien de Christiania, le 24 novembre, et parution du texte la même année. **1859:** Naissance de son fils unique, Sigurd, le 23 décembre.

1862: *La Comédie de l'amour (Kjoerlighetens Komodie)*. Création au Théâtre de Christiania le 24 novembre. Parution la même année. Faillite du Théâtre norvégien de la Møllergate et fin de ses activités comme directeur. Randonnée dans la vallée du Gudbrandsdal et dans la région du Sogn et du Mørce avec le soutien d'une bourse, pour collecter les traditions populaires pendant tout l'été. **1863:** Parution des *Prétendants à la couronne*. Création au Théâtre de Christiania le 17 janvier 1864. Ibsen devient conseiller littéraire du Théâtre de Christiania. **1864:** Ibsen quitte la Norvège en avril et va se fixer à Rome avec sa famille. **1866:** Parution de *Brand*. La création, au Nouveau Théâtre de Stockholm, n'aura lieu que le 24 mars 1885 ; le quatrième acte a été représenté au Théâtre de Christiania le 26 juin 1867. Ibsen se voit accorder une allocation d'écrivain annuelle à vie. **1867:** Parution de *Peer Gynt*. Création au Théâtre de Christiania le 24 février 1876. **1868:** Ibsen s'installe à Dresde.

1869: Parution de *L'Union des jeunes*. Création au Théâtre de Christiania le 18 octobre. Visite à Stockholm pendant l'été. Désigné par le roi Charles XV comme l'un des deux participants de l'union suédo-norvégienne à l'ouverture du canal du Suez. **1871:** Parution d'un volume de *Poésies*. **1873:** Parution d'*Empereur et Galiléen*. Création au Théâtre de la ville de Leipzig le 5 décembre 1896. La première norvégienne aura lieu au Théâtre national le 20 mars 1903.

1874: Brève visite à Christiania. **1875:** Ibsen se fixe à Munich.

1877: Parution des *Soutiens de la société*. Création au Théâtre royal de Copenhague le 18 novembre et première norvégienne au Théâtre norvégien de Bergen le 30 novembre.

1878: Ibsen s'installe à nouveau à Rome, mais revient à Munich en 1879. **1879:** Parution d'*Une maison de poupée*. Création au Théâtre royal de Copenhague le 21 décembre.

Première norvégienne le 20 janvier 1880. **1880:** Ibsen se fixe à nouveau à Rome. **1881:** Parution des *Revenants*. Création à l'Aurora Turner Hall de Chicago le 20 mai 1882.

Première norvégienne au théâtre de la Møllergate (par l'ensemble August Lindberg) le

17 octobre 1883. **1882**: Parution d'*Un ennemi du peuple*. Création au Théâtre de Christiania le 13 janvier 1883. **1884**: Parution du *Canard sauvage*. Création sur la Scène nationale de Bergen le 9 janvier 1885. Visite en Norvège en 1885, à Christiania, Trondheim, Molde et Bergen. **1885-1891**: Ibsen habite à Munich. **1886** : Parution de *Rosmersholm*. Création sur la Scène nationale de Bergen le 17 janvier 1887. Ibsen passe l'été dans le Jutland et se rend à Göteborg, Stockholm et Copenhague en 1887. **1888**: Parution de *La Dame de la mer*. Création au Théâtre de Christiania le 12 février 1889. **1890**: Parution de *Hedda Gabler*. Création au Théâtre de Christiania le 26 février 1891. **1891**: Voyage au Cap Nord en été. Ibsen s'installe à Victoria Terrasse, à Christiania, en septembre. **1892**: Parution de *Solness le constructeur*. Création au Théâtre Lessing de Berlin le 19 janvier 1893 et première norvégienne à Trondheim (par la compagnie William Pettersen), également en janvier 1893. **1894**: Parution de *Petit Eyolf*. Création au Théâtre allemand de Berlin le 12 janvier et au Théâtre de Christiania le 15 janvier 1895.

1895: Ibsen s'installe dans l'appartement de l'Arbiensgate, à Christiania, où il habitera jusqu'à sa mort. **1896**: Parution de *John Gabriel Borkman*. Créations simultanées au Théâtre suédois et au Théâtre finlandais de Helsingfors le 10 janvier, et première norvégienne à Drammen (par l'ensemble August Lindberg) le 19 janvier 1897. **1898**: Grandes festivités en son honneur à Christiania, Copenhague et Stockholm en mars-avril. **1899**: Parution de *Quand nous, morts, nous réveillerons*. Création au Théâtre de la cour, à Stuttgart, le 26 janvier 1900. Première norvégienne au Théâtre national le 6 février 1900. **23 mai 1906**: Henrik Ibsen meurt à Christiania.

Biographies des membres de l'équipe artistique

Alain Françon

Alain Françon a co-fondé le Théâtre Éclaté d'Annecy en 1971, puis dirigé le Centre dramatique national de Lyon – Théâtre du Huitième de 1989 à 1992, et le Centre dramatique national de Savoie de 1992 à 1996.

Nommé en 1996 à la direction du Théâtre national de la Colline à Paris, il y réaffirme son attachement à présenter des œuvres du théâtre moderne et contemporain : Anton Tchekhov, Henrik Ibsen, Ödön von Horváth, Bertolt Brecht, Georg Kaiser, Hans Henny Jahnn, August Strindberg aux côtés d'Heiner Müller, Edward Bond, Michel Vinaver, Eugène Durif, François Bon, Oliver Cadiot, Daniel Danis, Valère Novarina, Roland Fichet, Enzo Cormann, Didier-Georges Gabily, Hubert Colas, Gildas Milin, Toni Negri, Jean-Luc Lagarce parmi bien d'autres.

D'un tournant de siècle à l'autre, le questionnement demeure sous-tendu par une volonté d'"arracher un bout de sens au chaos du monde" et une exigence centrée sur la place première de l'auteur dans le processus de la création dramatique.

Son parcours avec le dramaturge anglais Edward Bond commence en 1992, où il crée une première version de *Dans la Compagnie des hommes*, présentée au Théâtre de la Ville à Paris, et se poursuit en 1994, avec la création au Festival d'Avignon de la trilogie des *Pièces de guerre*. Suivront les mises en scène de *Café* (2000), *Le Crime du XXI^e siècle* (2001), *Si ce n'est toi* (2003), *Chaise* (2006), *Naître* (2006).

Depuis 1996, il a créé au Théâtre national de la Colline *Dans la compagnie des hommes* d'Edward Bond (deuxième version), *Les Petites Heures* d'Eugène Durif, *Les Huissiers* et *King* de Michel Vinaver, *Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, *Café* d'Edward Bond, *Le Crime du XXI^e siècle* d'Edward Bond, *Visage de feu* de Marius von Mayenburg, *Les Voisins* de Michel Vinaver, *Skinner* de Michel Deutsch, *Petit Eyolf* d'Henrik Ibsen, *Si ce n'est toi* d'Edward Bond, *Katarakt* de Rainald Goetz, *Ivanov* d'Anton Tchekhov, e de Daniel Danis, *Le Chant du cygne* et *Platonov* d'Anton Tchekhov, *Chaise*, et *Naître* d'Edward Bond, *L'Hôtel du Libre-Échange* de Georges Feydeau, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov.

Alain Françon quitte le Théâtre national de la Colline en janvier 2010 et crée le Théâtre des nuages de neige.

Il a monté depuis :

En 2010 : *Extinction* de Thomas Bernhard au Théâtre de la Madeleine, *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov à la Comédie-Française, *Du mariage au divorce* de Georges Feydeau ; en 2011, *Fin de partie* de Samuel Beckett au Théâtre de la Madeleine, en 2012 : *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni à la Comédie-Française, *Oncle Vanja* d'Anton Tchekhov au Théâtre Nanterre-Amandiers, *People* de Edward Bond lecture en coproduction avec France Culture au Festival d'Avignon, *La Dernière Bande* de Samuel Beckett au Théâtre de l'Œuvre ; en 2013 : Reprise de *Fin de Partie* au Théâtre de l'Odéon – Théâtre de L'Europe.

Il a reçu de nombreux prix dont :

le Molière de la mise en scène pour *Les Pièces de guerre* d'Edward Bond (1995) et *La Cerisaie* de Tchekhov (2009)

le Grand Prix du Syndicat de la critique pour *Dans la compagnie des hommes* d'Edward Bond (1992-1993 et 1997-1998), *Ivanov* de Tchekhov (2003-2004) et *La Cerisaie* de Tchekhov (2008-2009)

le Prix Georges Lerminier pour *Pièces de guerre* de Bond (1994-1995)

le Prix de la meilleure création en langue française pour *Celle-là* de Daniel Danis (1994-1995) et *Le Chant du dire-dire* de Daniel Danis (1999-2000)

le Prix SACD de la mise en scène (2012)

Michel Vittoz

Écrivain, dramaturge, traducteur

Après s'être exercé à la plupart des métiers du théâtre, (assistant décorateur, machiniste, régie son, éclairagiste) Michel Vittoz devient dramaturge du Théâtre du Miroir, la jeune compagnie dirigée par Daniel Mesguich pour lequel il traduit *Hamlet*, (Grenoble 1977) *Le Roi Lear* de William Shakespeare (Festival d'Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes, 1981) *Le Grand Macabre* de Ligeti (Opéra de Paris, 1981).

Il devient ensuite dramaturge de l'Opéra national de Bruxelles sous la direction de Gérard Mortier et collabore chaque saison à la mise en scène de trois opéras (*Alceste* de Gluck, mise en scène E. Grübber – *Don Carlo* de Verdi mise en scène G. Deflo, *Simon Boccanegra* et *Trovatore* de Verdi, mise en scène P. Constant – *Kata Kabanova* de Janáček mise en scène P. Sireuil – *Cenerentola* de Rossini mise en scène J.-M. Villégier – *Pelléas et Mélisande* de Debussy mise en scène A. Delvaux – *Passion* de Gilles, Boesmans mise en scène D. Mesguich.)

Dramaturge indépendant à partir de 1985, il participe à de nombreux spectacles, traduit, adapte et écrit pour le théâtre et l'opéra.

Il collabore régulièrement avec Alain Françon pour lequel il traduit une dizaine de pièces notamment *Hedda Gabler* et *Petit Eyolf* ainsi que des pièces d'Edward Bond.

Il a été artiste associé du Théâtre national de la Colline jusqu'en 2009.

Ouvrages Publiés

Traductions, adaptations :

Hamlet (Éditions Papiers), *Le Grand Macabre* de Ligeti (Shott), *Hedda Gabler*, *Petit Eyolf* d'Henrik Ibsen (Éditions Actes Sud-Papiers), *La Danse de mort* de Strinberg (Éditions Actes Sud-Papiers), *Le Pélican* de Strindberg (Éditions Solin), *Pièces de Guerre*, *Dans la Compagnie des Hommes*, *Café*, *Le Crime du XXI^e siècle*, *Existence*, *Si ce n'est toi*, *Naître*, d'Edward Bond (L'Arche éditeur).

Théâtre

Doublages, *Trace*, *La Belle et la Bête* Éditions Actes Sud-Papiers, 1992.

Romans

Œdipe à Paname, 10/18, Christian Bourgois Éditeur, 1990 ; Éditions Point de Mire, 2002 ; *L'Institut Giuliani*, Éditions Buchet Chastel, 2002 ; Grand Prix du Roman de la Société des Gens de Lettres 2002.

avec

Gérard Chaillou

Au cinéma il a joué entre autres avec Éric Assous, Jean-Jacques Beineix, Luc Besson, Didier Bourdon, Vincent de Brus, Ivan Calbérac, Alain Cavalier, Christian de Chalonge, Michel Drach, Xavier Durringer, Christian Faure, René Féret, Frédéric Forestier, Denis Granier-Deferre, Charles Nemes, Jean-Paul Sallomé, Bruno Solo et Yvan Le Bolloc'h, Bernard Stora, Pascal Thomas, Sylvain White.

Au théâtre il a joué entre autres avec Agathe Alexis-Barsacq, Kjetil Bang-Hansen, Peter Brook, Jean Dautremay, Michel Dubois, Xavier Durringer, André Engel, Robert Gironès, Gilles Guillot, Jean Jourdeuil, Jacques Lassalle, Ghislaine Lenoir, François Marthouret, Jean-Gabriel Nordmann, Jean-François Peyret, Roger Planchon, Pierre Pradinas, Alain Sachs, Jean-Pierre Vincent.

Solness le Constructeur est le premier spectacle qu'il joue sous la direction d'Alain Françon.

Adeline D'Hermy

Elle entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans la classe de Dominique Valadié en 2008 après avoir suivi les cours Florent.

Elle devient pensionnaire de la Comédie-Française en 2010.

Au cinéma et à la télévision elle a joué avec Nina Companeez, Fabrice Cazeneuve, Jean-Pierre Denis, Laurent Heyneman, Jean-Louis Lorenzi, Noémie Lovski.

Au théâtre elle a joué avec Giorgio Barberio Corsetti, Emmanuel Daumas, Jacques Lassalle, Muriel Mayette, Éric Ruf et Alain Françon dans *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni à la Comédie-Française.

Adrien Gamba-Gontard

Il a été élève au Conservatoire national supérieur d'art dramatique après être passé par le cours Florent.

Il a été pensionnaire à la Comédie-Française de 2007 à 2012.

Au théâtre il a travaillé entre autres avec Jacque Allaire, Bruno Bayen, Jean-Claude Berutti, Olivier Desbordes, Jérôme Deschamps, Oskaras Korsunovas, Bérangère Jannelle, Andrés Lima, Marc Paquien, Denis Podalydès, Galin Stoev, Jean-Pierre Vincent, Jacques Vincey, Bob Wilson.

Avec Alain Françon il a joué dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov à la Comédie-Française en 2010 et *La Trilogie de la Villégiature* de Carlo Goldoni à la Comédie-Française en 2012.

Agathe L'Huillier

Elle sort du Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2006.

Au théâtre elle a joué entre autres avec Philippe Adrien, Thomas Condemine, Stéphane Douret, Michel Fau, Alain Françon, Valérie Grail Pierre Guillois, Matthias Langhoff, Géraldine Martineau, Jean-Michel Rabeux, Nada Strancar, Julie Timmerman.

Elle a participé à plusieurs courts-métrages de Tony Gatlif, Noémie Gillot, Romain Raynaldi.

Avec Alain Françon elle a joué dans *L'Hôtel du Libre-Échange* de Feydeau et *La Cerisaie* de Tchekhov au Théâtre national de la Colline.

Michel Robin

Michel Robin a été comédien dans la troupe de Roger Planchon, dans la compagnie Renaud-Barrault et sociétaire de la Comédie-Française jusqu'en 2011.

Au cinéma il a joué entre autres avec Hervé Baslé, Marcel Bluwal, Claude Chabrol, Costa-Gavras, Jacques Deray, Jacques Doillon, Claude Faraldo, Benoît Jacquot, Jean-Pierre Jeunet, Jean-François Laguionie, Claude Goretta, Gérard Oury, Bruno Podalydès, Alain Resnais, Pascal Thomas, Claude Santelli, Francis Veber, Yves Yersin, Andrzej Zulawski.

Au théâtre il a joué entre autres avec Alfredo Arias, Jean-Louis Benoît, Roger Blin, Pierre Debauche, Alain Françon, Piotr Fomenko, Gabriel Garran, Brigitte Jacque-Wajeman, Patrice Kerbrat, Jean-Pierre Miquel, Lucian Pintilie, Denis Podalydès, Christophe Rauck, Claude Régy, Guy Rétoré, Jacques Rosner, Jean-Paul Roussillon, Christian Schiaretti, Jean-Pierre Vincent.

Il a obtenu le Molière du comédien dans un second rôle pour *La Traversée de l'hiver* mise en scène Yasmina Reza en 1999 et le prix d'interprétation au Festival de Locarno pour *Les Petites Fugues* d'Yves Yersin en 1979.

Il a joué dans *Les Adieux de la Reine* de Benoît Jacquot sorti en 2012.

Il a joué sous la direction d'Alain Françon dans *La Cerisaie* de Tchekhov à la Comédie-Française en 1998; *Les Trois Sœurs* de Tchekhov à la Comédie-Française en 2010 et 2011; *Fin de Partie* de Samuel Beckett en 2011, reprise en janvier 2013 à l'Odéon – Théâtre de l'Europe

Wladimir Yordanoff

Il est comédien et auteur édité chez Stock.

Au cinéma il a joué dans plus de trente films avec entre autres Mona Achache, Robert Altmann, Denis Amar, Lucas Belvaux, Arnaud Desplechin, Jacques Fansten, Anne Fontaine, Vincent Garenq, Sébastien Grall, Philippe Harel, Laurent Herbiet, Agnès Jaoui, Cédric Klapisch, Éric Lartigau, Alfred Lot, Maïwenn, Isabelle Mergault, Safy Nebbou, Élisabeth Rappeneau, Robin Renucci, Pierre Salvadori, Margarethe Von Trotta, Andrzej Wajda, Rémi Waterhouse, Andrzej Zulawski...

Au théâtre il a joué plus de trente pièces avec Patrice Chéreau, André Engel, Laurence Février, Alain Françon, Stephan Meldegg, Bernard Murat, Roger Planchon, Jean-Michel Rabeux, Bernard Sobel, Claude Santelli, Jean-Louis Thamin, Stuart Seide, Christian Schiaretti.

Fin janvier 2013, sortie du film : *Amitiés sincères* de Prévôt-Leygonie et Archinard.

Il a joué sous la direction d'Alain Françon dans *Britannicus* de Racine en 1991 au Théâtre du 8^{ème} à Lyon et au Théâtre Nanterre-Amandiers; *La Compagnie des hommes* d'Edward Bond au Théâtre de la Ville à Paris ; *Les Huissiers* et *Les Voisins* de Michel Vinaver au Théâtre national de la Colline.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

un événement
Télérama

inter

Magazine Littéraire

Liberation