

long voyage
du jour
à la nuit
la colline

théâtre national

de Eugene O'Neill

mise en scène Cécile Pauthe

Petit Théâtre
du 9 mars au 9 avril 2011

long voyage du jour à la nuit

Dossier pédagogique

La pièce

Lettres et citations	3
Le testament d'O'Neill, Pierre-Yves Pétillon	4
Extrait	6
Note de la traductrice	8

Projet de mise en scène

Entretien de Cécile Pauthe avec Denis Loubaton	10
<i>Le Triomphe du temps</i> , Algernon Charles Swinburne	14
<i>La mère morte</i> (fragments), Eugène Green	15
<i>Images</i> , Ingmar Bergman	16
Une autobiographie créatrice, Bruce J. Mann	17
Une vie meilleure, lettre d'Eugene O'Neill	19

Biographies

Eugene O'Neill, repères chronologiques	20
Cécile Pauthe, artiste associée	21
L'équipe artistique	22

création

de **Eugene O'Neill**

traduction de l'anglais (États-Unis) **Françoise Morvan**

mise en scène **Célie Pauthe**

collaboration artistique **Denis Loubaton**

scénographie **Guillaume Delaveau**

lumière **Joël Hourbeigt**

son **Aline Loustalot**

costumes **Marie La Rocca**

maquillage **Cécile Kretschmar**

assistante à la mise en scène **Petya Alabozova**

avec

Pierre Baux, Valérie Dréville, Philippe Duclos, Anne Houdy, Alain Libolt

production La Colline – théâtre national, Théâtre national de Marseille – La Criée,
compagnie Voyages d'Hiver (compagnie conventionnée par le ministère
de la Culture et de la Communication / DRAC Île-de-France)

Le texte a été publié à L'Arche Éditeur (1996).

du 9 mars au 9 avril 2011

Petit Théâtre

horaires spéciaux : du mercredi au samedi à 20h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

en tournée

La Comédie – Reims

du 13 au 16 avril 2011

Théâtre national de Marseille – La Criée

du 4 au 12 mai 2011

Rencontre avec Pierre Baux

samedi 12 mars à 15h

Bibliothèque Saint Fargeau, 12 rue du Télégraphe, Paris 20^e

entrée libre

location: 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30

et le dimanche de 13h30 à 16h30 (uniquement les jours de représentation)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

plein tarif 27€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 13€

plus de 60 ans 22€

le mardi 19€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr

Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr

Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

La pièce

À Carlotta,

Pour notre douzième anniversaire de mariage.

Mon aimée: voici le manuscrit original de cette pièce ourdie de vieux chagrin, écrite avec des larmes et du sang. Triste cadeau, peu opportun, peut-il sembler, pour ce jour où nous célébrons notre bonheur. Mais tu comprendras. Je le considère comme un tribut dû à ton amour et à ta tendresse, qui m'ont donné la confiance nécessaire pour en venir enfin à affronter mes morts et écrire cette pièce – l'écrire avec une pitié, une compréhension et une indulgence profondes pour chacun de ces quatre maudits Tyrone.

Ces douze années, ma Bien-Aimée, ont été un Voyage vers la Lumière – vers l'amour. Tu sais ma gratitude. Et mon amour!

Gene.

Tao House, 2 juillet 1941

Exergue de *Long voyage du jour à la nuit*, Eugène O'Neill, trad. Françoise Morvan, L'Arche Éditeur, Paris, 1996.

Présent et passé ne font qu'un, n'est-ce pas ? Et le futur aussi.

Eugene O'Neill

Long voyage du jour à la nuit – Mary, acte II scène 2

Il n'y a pas d'autre temps que celui où nous vivons ensemble dans la même maison. C'est le même jour du matin au soir depuis dix mille jours.

Lars Norén

Embrasser les ombres, suivi de *Bobby Fisher vit à Pasadena* et *Acte*, trad. Per Nygren, Louis-Charles Sirjacq, L'Arche Éditeur, Paris, 2003.

Lettre à Georges Nathan¹

"[...] c'est l'histoire d'une journée, huit heures du matin à minuit, dans une famille de quatre – père, mère, et deux fils – en 1912 – une journée pendant laquelle arrivent des événements qui font surgir tout le passé de la famille et révèlent chaque aspect de leurs relations. Une pièce profondément tragique, mais sans aucune action violente. Quand le rideau tombe, ils sont encore là, enchaînés l'un à l'autre par le passé, chacun d'eux coupable et en même temps innocent, méprisant, aimant, plaignant l'autre, comprenant et ne comprenant pas du tout, pardonnant, mais cependant condamné à ne jamais pouvoir oublier. [...]

Votre Gene."

Lettre d'Eugene O'Neill à Georges Nathan, traduite par Françoise du Chaxel, publiée dans *Les Cahiers de la Comédie-Française* n°21/Automne 1996.

¹ Georges Jean Nathan publia dès 1917 dans *The Smart Set*, revue littéraire et critique, des pièces d'O'Neill. Nathan fut son premier et dernier critique. Dans les années vingt, il sut attirer l'intérêt des producteurs sur le jeune auteur.

Le testament d'O'Neill

Lorsque finit la guerre, Eugene O'Neill a cinquante-sept ans et vit dans une semi-retraite, quasiment retiré du monde. Aucune pièce de lui n'a été jouée depuis *Jours sans fin*, en 1933. Trente ans plus tôt pourtant, c'est lui qui, adaptant à des thèmes américains la dramaturgie d'Ibsen, de Synge et surtout de Strindberg, a inventé le théâtre américain: en 1916, lorsque, à Provincetown, sur le cap Cod, dans un hangar au bout du quai, fut montée sa première pièce, *En route vers Cardiff*. [...]

Le dramaturge des années trente, c'est Clifford Odets, dont Elia Kazan met en scène le célèbre *Waiting for Lefty* (1935), qui se termine sur un vibrant appel à la grève. Spéléologue des profondeurs du moi, dans son champ clos familial, à l'écart, semble-t-il, des grands combats sociaux, Eugene O'Neill paraît soudain appartenir à une époque archaïque: le climat imprégné d'alcool, l'ambiance "génération perdue" de son théâtre, sa hantise du passé, tout cela comme le rappelle Arthur Miller dans ses mémoires, semble soudain déphasé par rapport au "cri fraternel d'indignation" que pousse Clifford Odets "devant l'intolérable présent".

Mais avec la représentation, en octobre 1946, de *Le marchand de glace est passé* commença la redécouverte d'O'Neill. [...] Cette sorte de comédie qui ne reste pas drôle longtemps tient à la fois des *Bas-Fonds* de Gorki et de *En attendant Godot* de Beckett. "*Behold, the Lord Cometh*", disent les Écritures, mais tout ce qu'on attend ici, dans ce cul-de-sac, c'est la mort. Eugene O'Neill ne vit pas la reprise de 1956, triomphale, avec Jason Robard, son acteur fétiche [...]. Ses dernières années furent pathétiques. La maladie de Parkinson dont il souffrait depuis 1936 ne faisait que s'aggraver. Il allait d'hôpital en hôpital. La fin de sa vie fut assombrie par des discordes et des drames familiaux qui donnent l'étrange impression d'être sortis de son théâtre. Il ne veut plus revoir sa fille Oona, [...] depuis qu'à dix-huit ans, elle a épousé Charlie Chaplin, plus de trois fois son âge. Son fils Eugene, né d'un très bref premier mariage, et qui avait douze ans lorsqu'il fit la connaissance de son père, se suicide en 1950. En 1948, son autre fils, Shane, est condamné pour détention et usage de drogue. Eugene O'Neill meurt en novembre 1953 au Shelton Hotel, à Boston, et est enterré dans la plus stricte intimité.

Écrit en 1940 et déposé chez son éditeur avec comme instruction qu'on ne le publie que vingt-cinq ans après sa mort, *Long voyage du jour à la nuit* est le testament d'O'Neill. [...] On reconnaît, à peine déguisée, l'autobiographie torturée de la famille O'Neill: son acteur de père, qui toute sa vie joua, des centaines de fois, un unique rôle, le comte de Monte-Cristo; sa mère qui se droguait; la maison de New London, dans le Connecticut, qui était à peine une halte dans l'errance; la corne de brume qui met à vif les nerfs d'Edmund, le fils qui ne rêve que de retourner à la quiétude prénatale – tout cela est repris dans un ressassement de souvenirs, de hantises et de rancœurs, dans un jeu d'illusions et de faux-semblants.

La même troupe qui venait de reprendre *Le marchand de glace est passé* monta la pièce, d'abord à Stockholm, puis en novembre 1956 à New York. 1956 fut pour le théâtre américain l'année O'Neill, et Arthur Miller, pour le citer à nouveau, voit désormais les choses d'un autre œil. Le théâtre d'Odets avait paru radical dans les années trente parce que ses personnages étaient des exclus du système social. Mais pour qu'ils s'y intègrent, il suffisait de réformer un peu le capitalisme: c'était au fond un théâtre New Deal. Les personnages d'O'Neill, sont, eux, à l'intérieur du système, mais ce carcan les étouffe; ils cherchent en vain une issue; ils crient, des profondeurs, leur désespérance. Si quelqu'un était sur la longueur d'onde des proscrits et des exclus,

c'était au fond, pense désormais Arthur Miller, plus O'Neill que Clifford Odets. Qu'il s'agisse du nœud de vipères familial, de la difficulté de distinguer le rêve de la réalité, ou de trouver sa place dans un monde où l'on est en perpétuel porte-à-faux, c'est du théâtre d'O'Neill que procèdera directement le théâtre américain de l'après-guerre. De Tennessee Williams à Edward Albee, voire Sam Shepard, c'est sa lignée qu'on suit.

Pierre-Yves Pétillon

Histoire de la littérature américaine, notre demi-siècle, 1939-1989, Fayard, Paris, 2003.

Extrait

Acte II, scène 2

Le téléphone sonne dans l'entrée ; tous quatre sursautent et se figent.

[...]

TYRONE. C'était le docteur Hardy. Il veut être bien sûr que tu iras le voir à quatre heures.

EDMUND, *sombre*. Qu'est-ce qu'il a dit ? Quoique, maintenant, je m'en fiche pas mal.

MARY, *s'écriant sous le coup de l'émotion*. Cet homme-là, je ne le croirais pas, même s'il jurait sur une meule de bibles. N'écoute pas un mot de ce qu'il dit, Edmund.

TYRONE, *d'une voix coupante*. Mary !

MARY, *plus émue encore*. Oh, on comprend tous très bien ce qui fait que tu l'apprécies, James ! Il ne prend pas cher ! Mais ne cherche pas à m'en faire accroire, s'il te plaît ! Le docteur Hardy, je le connais comme ma poche. Bien obligée, Dieu sait, après tant d'années. C'est un idiot, un ignare ! Il devrait y avoir une loi qui empêche les gens dans son genre d'exercer. Il n'a pas la moindre idée de... Vous, vous êtes au martyre, à moitié fou de douleur, et, lui, il s'assied, il vous prend la main et il vous sort des sermons sur la force de volonté ! *Son visage se tire sous l'effet d'une souffrance intense issue du souvenir. De ce moment, elle perd toute prudence. Avec haine et amertume.* Il fait exprès de vous humilier ! Il vous amène à mendier et à supplier ! Il vous traite comme une criminelle ! Il ne comprend rien ! Et pourtant. C'est exactement le même genre de charlatan au rabais qui vous a donné le remède la première fois – et, vous, vous ne saviez même pas ce que c'était, avant qu'il ne soit trop tard ! *Avec emportement.* Je déteste les médecins ! Ils feraient n'importe quoi – n'importe quoi pour vous faire continuer d'aller les voir. Ils vendraient leur âme ! Pire encore, ils vendraient votre âme à vous, et vous ne le sauriez même pas avant de vous retrouver en enfer !

EDMUND. Maman ! Au nom du ciel, arrête de parler.

TYRONE, *d'une voix tremblante*. Oui, Mary, ce n'est pas le moment...

MARY, *soudain submergée de honte et de culpabilité, bégayant*. Je... pardonne-moi, chéri. Tu as raison. Inutile de se mettre en colère maintenant. *Nouveau silence de mort. Quand elle se remet à parler, son visage s'est éclairé, il est calme et sa voix et son attitude ont retrouvé leur espèce de détachement bizarre.* Je vais monter un peu, si vous voulez bien m'excuser. Il faut que je fixe mes cheveux. *Souriant.* C'est-à-dire si je peux trouver mes lunettes. Je ne serai pas longue.

TYRONE, *sur un ton suppliant et plein de reproches, comme elle franchit le seuil*. Mary !

MARY, *se retournant pour le fixer avec calme*. Oui, chéri ? Qu'est-ce qu'il y a ?

TYRONE, *d'un air impuissant*. Rien.

MARY, *avec un étrange sourire railleur*. Monte avec moi et regarde-moi faire, si tu te méfies tellement.

TYRONE. Comme si ça pouvait y changer quelque chose ! Tu remettrais à plus tard, voilà tout. Et je ne suis pas ton geôlier. Ce n'est pas une prison ici.

MARY. Non. Je sais bien que tu ne peux pas t'empêcher de penser que c'est une maison. *Très vite, sur un ton de contrition détachée.* Désolée, chéri. Je ne voulais pas être amère. Ce n'est pas de ta faute.

Elle se retourne et disparaît dans le salon de derrière. Les trois hommes restent silencieux. *Tout se passe comme s'ils attendaient qu'elle soit en haut pour parler.*

JAMIE, *brutal et cynique*. Et pique donc, une de plus dans le bras !

EDMUND, *avec colère*. Ne parle pas comme ça !

TYRONE. Oui ! Ça va, avec ta sale langue et ton foutu argot de bon à rien de Broadway !

Tu n'as donc ni pitié ni décence ? Se mettant en colère. On devrait te flanquer à la rue, et à coups de pied encore ! Mais si je le faisais, je sais sacrément bien qui viendrait pleurer, implorer, t'excuser et gémir jusqu'à ce que je te laisse revenir.

JAMIE, *le visage brusquement crispé par un spasme de chagrin*. Seigneur, est-ce que je ne le sais pas ? Pas de pitié ? J'ai toute la pitié du monde pour elle. Je comprends bien qu'elle joue une drôle de partie – plus dure que toutes celles que tu as jouées ! Mon argot, ça ne voulait pas dire que je ne sentais rien. Je voulais juste cracher d'un coup ce qu'on sait tous – va encore falloir vivre avec. *Amer*. Ça ne mène à rien, ces maudites cures, ça ne dure presque pas. La vérité, c'est que, de cure, y'en a pas, et qu'on a été des gobeurs d'espérer... *Cynique*. Jamais on n'en revient !

EDMUND, *parodiant avec mépris le cynisme de son frère*. Jamais on n'en revient ! Tout est joué d'avance ! C'est rien que du bidon ! On a la vape, on est des jobards, on a perdu la partie ! *Avec dédain*. Seigneur, si je prenais les choses comme toi...

JAMIE, *d'abord piqué au vif il hausse les épaules et, sur un ton sec*. Je pensais que c'était le cas. Ta poésie n'est pas bien gaie. Ni les trucs que tu lis et que t'admires soi-disant. Il désigne la petite bibliothèque au fond. Ton chouchou au nom à coucher dehors, par exemple.

EDMUND. Nietzsche. Tu ne sais pas de quoi tu parles. Tu ne l'as pas lu.

JAMIE. Assez pour savoir que c'est un tas de foutaise !

TYRONE. Fermez-la, tous les deux ! Il n'y a pas grande différence entre la philosophie que tu as tirée des bons à rien de Broadway et celle qu'Edmund a prise dans ses livres. Elles sont toutes les deux pourries jusqu'à la moelle. Vous avez tous les deux bafoué la foi dans laquelle vous êtes nés et avez été élevés – la seule vraie foi, la foi de l'Eglise catholique – et ce reniement ne vous a menés qu'à l'autodestruction. *Ses deux fils le fixent avec dédain. Ils oublient leur querelle et se trouvent à nouveau unis contre lui sur ce problème.*

EDMUND. C'est ça, la foutaise, papa !

JAMIE. En tous cas, on ne fait pas semblant. *Caustique*. Je n'ai pas remarqué que tu te sois usé les genoux de pantalon à la messe.

TYRONE. C'est vrai que je suis un mauvais catholique pratiquant, Dieu me pardonne. Mais j'ai la foi ! *Avec colère*. Et tu mens ! C'est possible que je n'aille pas à l'église mais tous les soirs et tous les matins de ma vie je me mets à genoux et je prie.

EDMUND, *mordant*. Tu as prié pour maman ?

TYRONE. Oui. Je prie le Seigneur pour elle depuis de longues années.

EDMUND. Alors, Nietzsche doit avoir raison. *Citant* Ainsi parlait Zarathoustra. "Dieu est mort de Sa pitié pour l'homme, Dieu est mort."

Note de la traductrice

Il m'avait semblé qu'il n'y avait pas de *motifs* dans le *Long voyage*, comme il y en avait dans *Désir sous les ormes*, pas de structures récurrentes. Tout avait l'air ordinaire et placé là au hasard. Mais, si l'on part des didascalies, on se rend compte que tout vient de mots qui reviendront sans cesse tout au long de la pièce, et ces mots sont comme les livres dans la bibliothèque, ils surgissent sous forme de citations, ils sont dans le texte, avant le texte, et passent de l'un à l'autre, exactement comme les gestes. On n'a pas du tout un texte de théâtre avec des indications scéniques destinées à guider le lecteur mais une partition de ballet, où le phrasé, la coloration, sont notés avec la même précision que les gestes. Tout commence avec le geste premier : *hug*, une étreinte. Ce geste d'englobement est présent six fois dans le cours de la pièce, à des moments essentiels¹. Il est relayé de manière répétitive jusqu'au troisième acte par une ébauche d'englobement qui consiste à passer un bras autour des épaules de l'autre, geste qui peut prendre une forme violente, convulsive (le verbe *to grab*). Plus souvent le geste d'approche est une sorte de caresse et de tapotis (*to pat*). Les mêmes mots reviennent invariablement pour décrire des attitudes, des gestes, des moments d'ouverture et de fermeture, d'approche, d'évitement [...] Non seulement il s'agissait de traduire ce ressassement, mais il fallait le traduire en prenant soin qu'il reste fondu, presque invisible, et d'autant plus précis qu'invisible. Dès que l'on commence à prêter attention à ce dispositif très particulier de la pièce, on se trouve amené à prendre en compte le fait que, si chacun des personnages a une manière de s'exprimer qui lui est propre, tous emploient des mots, apparemment sans importance, qui passent de l'un à l'autre et constituent des réseaux d'une complexité redoutable. Afin d'éviter d'entrer dans des explications trop fastidieuses, je me bornerai à un exemple, les variations sur le thème de Dieu. A s'en tenir à ce qui est dit, Dieu n'est qu'une absence : pour Edmund, citant Nietzsche, Dieu est mort ; pour Tyrone, Dieu est un objet de prières servant à se donner bonne conscience ; pour Jamie, un objet de blasphème et pour Mary, un objet de regret, mais ce qu'elle regrette, ce n'est pas Dieu, c'est sa foi perdue, et toujours en référence à la Vierge Marie dont elle porte le nom. Cependant, lorsque, commençant à s'interroger sur la fréquence du nom de Dieu dans la pièce, on essaie de chercher un équivalent pour chaque allusion, on se trouve devant un véritable puzzle. *God, God Almighty, by God, thank God, I hope to God, I wish to God, for God's sake, for God's love, for the love of God, God save me, God bless her, Mother of God*, chaque expression entre en relation avec des variations (*Gosh, Lord, Christ, Jesus, Heavens*) et des expressions qui marquent justement pour une raison ou pour une autre l'opposition au nom de Dieu (*for Pete's sake, for Christ's sake, thank Heavens, good Heavens, thank goodness*)². On pourrait

¹ Tyrone revient au geste inaugural (*he suddenly hugs her to him*) lorsqu'il fait une dernière tentative pour que Mary renonce à la drogue, et il est précisé qu'il parle d'une voix entrecoupée : *brokenly*. La même scène recommence entre Mary et Edmund : *she hugs him to her* : elle se l'étreint – puis retire son bras – Edmund parle alors d'une voix rompue, *brokenly*.

² Les solutions adoptées ont été, pour *God*, bon Dieu, pour *God Almighty*, Dieu Tout Puissant, pour *by God*, bon Dieu de bon Dieu, pour *thank God*, Dieu merci, pour *I hope to God*, Dieu fasse que..., pour *I wish to God*, Dieu veuille, pour *for God's sake*, au nom du ciel, pour *for God's love, for the love of God*, pour l'amour de Dieu, pour *God bless her*, Dieu la garde, pour *Mother of God*, Sainte Mère de Dieu, pour *Gosh*, cristi, pour *Lord*, Seigneur Dieu, pour *Christ* et *Jesus*, Seigneur, pour *Heavens*, ciel, pour *Thank heavens*, grâce au ciel, pour *for Pete's sake*, nom d'un chien, et pour les expressions à connotations anglo-irlandaises, *God save me*, Dieu m'assiste, et *Glory be to God* (expression utilisée par Tyrone citant sa mère) Dieu soit loué. Ces solutions ont été adoptées en tenant compte du contexte et du réseau des relations des expressions entre elles.

croire que ces expressions sont employées au hasard, mais il suffit de se pencher un peu sur les occurrences pour voir que le fait que Dieu soit absent et omniprésent n'est pas seulement la caractéristique majeure de la pièce : Mary ne prononce, au contraire de tous les autres personnages, pas une seule fois le nom de Dieu ; les expressions qu'elle utilise (*good Heavens, Heavens, juste ciel, ciel*) sont précisément des dérobades, des aménagements. Le fait qu'Edmund commence par *Gosh*, puis *for Pete's sake*, le situe aussi en marge par rapport à Tyrone qui, lui, commence par *by God* – se plaçant d'entrée de jeu sous le signe de Dieu, alors que Jamie, lui, dès sa première réplique associe Dieu et damnation (*God damned it!*). [...]

Il est certain que rendre la finesse des oppositions de manière à donner toute sa force à chaque occurrence était impossible, mais il a bien fallu trouver un équivalent pour chaque terme afin d'éviter de déconstruire un réseau si serré. Si l'on ne respecte pas l'organisation d'ensemble qui fait, par exemple, qu'Edmund, pour la première et la seule fois, s'exclame *Dieu Tout Puissant* quand il juge la conduite de son père et l'insulte, alors on se voue à ne rien traduire : c'est seulement une fois situé dans l'ensemble que *God Almighty* prend sa valeur, non comme juron ou exclamation banale, mais comme façon de légitimer la rage en se plaçant devant le tribunal de Dieu, et donc, paradoxalement, de prendre le parti de Dieu, de le ramener, contre soi, au lieu d'où on l'avait chassé.

J'ai d'abord cherché à traduire cette finesse, cette complexité d'éléments destinés à rester invisibles comme les notes dans une partition et il m'a semblé que ces éléments, progressivement mis en place, s'assemblaient pour amener le grand élan lyrique de la fin du dernier acte, construit sur des citations de Baudelaire, de Swinburne et de Dowson, issus, eux aussi, de la bibliothèque, et qui font de cette pièce un étrange poème dérivant de poèmes qu'il prend en abyme.

Note du traducteur, Françoise Morvan, *Long voyage du jour à la nuit*, Eugène O'Neill, L'Arche, 1996.

Projet de mise en scène

Chemin de traverse

Entretien de Célié Pauthe avec Denis Loubaton

Denis Loubaton: Long voyage du jour à la nuit raconte l'histoire d'une famille, celle de l'auteur, qui bien qu'étant parfaitement établie et intégrée – son père était une très grande vedette du théâtre –, demeure une famille d'irlandais déracinés, des êtres amputés, dans une sorte d'errance perpétuelle. Paradoxalement, dans ce qui pourrait se lire comme un projet d'autofiction, O'Neill se représente lui même sous l'identité d'un mort: Edmund ce frère né – et mort – quelques années avant sa naissance. Et ce double évident de l'auteur, le cadet de la famille, dit à un moment: c'est une erreur de m'avoir fait naître. Comme s'il paraphrasait ce vers de Heine dans le poème Morphine: "le mieux serait de ne pas être né". Comment as-tu découvert cette pièce qui brouille ainsi les pistes?

Célié Pauthe: Alain Ollivier, il y a deux ans à peu près, me l'a remise entre les mains: "Tu devrais la lire, elle devrait te plaire. Tu verras, c'est une belle pièce...". Je pense très souvent à lui pendant le travail. J'aimerais pouvoir lui raconter notre joie au fur et à mesure de notre plongée dans la pièce, joie et vertige mêlés d'y découvrir de jour en jour un tel continent humain... comme si ces quatre actes étaient en fait un concentré, juste l'écume, la pointe d'un iceberg gigantesque qui contient toute une vie d'homme et de poète...

Ce qui m'a immédiatement fascinée à la lecture, c'est la nature très particulière des liens unissant ces quatre êtres: leur interdépendance absolue, l'amour doublé de haine – le manteau et sa doublure, dirait Strindberg –, la force qui se dégage de ce quatuor familial, la loyauté, la sincérité avec laquelle ces êtres se disent tout, ne s'épargnent rien, y compris à eux-mêmes. Chacun d'eux coupable et en même temps innocent... Sans jamais qu'O'Neill n'en juge aucun, ne désigne un responsable, ou ne cherche à régler des comptes.

D.L. : Comment O'Neill parvient-il à échapper au psychodrame, à transcender son matériau biographique?

C. P.: Par l'écriture. Plus on met cette œuvre sur l'établi, plus on est saisi par la manière dont l'interdépendance de ces êtres est inscrite dans le corps même de l'écriture. Ils emploient les mêmes mots, passent par les mêmes chemins, se heurtent aux mêmes impasses. On pourrait presque dire qu'ils ne cessent de se citer, de se piller les uns les autres. On n'est pas dans une structure cathartique, au sens où la parole serait libératrice. Mais face à une parole cernée par le ressassement, la redite, la variation, comme si la parole était prise dans un filet de correspondances qui courent des uns aux autres.

D. L.: Comme si O'Neill enchâssait son histoire familiale dans le cadre formel de la tragédie classique pour s'arracher au psychodrame de l'auto-analyse.

C. P.: Quand on se plonge dans les brouillons, on se rend compte qu'au départ, O'Neill étalait le temps sur plusieurs années, envisageait même le texte sous forme d'un journal. Son premier geste de dramaturge est donc d'avoir lié deux événements qui ne l'étaient sans doute pas dans la réalité: l'annonce de sa tuberculose à l'âge de 25 ans d'où découle dans la pièce la rechute de la toxicomanie à la morphine de sa mère. L'œuvre commence ainsi: sa mère revient de cure. On pourrait croire que la vie normale

va reprendre. Puis, immédiatement, l'écrivain corrèle ces deux événements et trouve cette forme tragique où l'action se condense en une seule journée, de l'aube à minuit. Et c'est au cours de cette seule et même journée, dans ce seul et même lieu, que se révèlent, peu à peu, tous les éléments du passé qui vont dilater le temps comme à l'infini.

D. L. : *Tu as choisi de rendre présent sinon O'Neill vieux, du moins une figure de vieil homme venu trouver refuge dans un hôtel où soudain surgissent les fantômes du passé. Et tu déplaces l'action de 1912 pour la transporter dans les années quarante. D'où est venue cette intuition, ce rêve d'une fiction première, ou d'une fiction zéro¹, comme le disait Vitez, dans ton projet de mise en scène ?*

C. P. : Et bien, je crois de l'envie de raconter théâtralement cet abîme vertigineux qu'O'Neill invente en se glissant lui-même dans un des personnages de cette fiction autobiographique, et en usurpant comme tu le disais l'identité d'un frère mort en bas âge. La genèse de l'écriture est totalement romanesque... cet homme qui s'enferme avec ses morts, comme Lavinia dans *Le Deuil sied à Electre*, et qui exige par testament que rien ne soit publié ni joué pendant vingt-cinq ans après sa mort... Vœu qui sera immédiatement trahi...

Et puis, la temporalité de l'œuvre est elle aussi constamment mise en abîme, cyclique, dans un mouvement permanent de retournement. Ces êtres passent leur temps à chercher dans le passé des éléments de réponse qu'ils ne trouvent d'ailleurs pas, quelque chose qui aurait été perdu ou manqué. Et il y a cette idée, énoncée par le personnage de la mère, que présent, passé et futur ne font qu'un. Comme dans les Carnets de *Combat de nègre et de chiens* de Koltès, ces êtres sont constamment gros d'autres êtres, de leur jeunesse, de rêves artistiques qui s'incarnent à travers des personnages de Shakespeare, par exemple, abondamment cités. Ils ne contiennent pas seulement des doubles. Quand on les déplie de l'intérieur, on s'aperçoit qu'ils sont plusieurs, comme des poupées gigognes, enchâssés les uns dans les autres. Cette structure, ce mélange des temps, sont inscrits dans l'écriture. L'idée a alors cheminé, non pas d'imaginer que l'auteur soit présent, comme dans une dramaturgie pirandellienne, mais plutôt comme un hiatus dans une photographie de famille. Montrer que le dialogue ne s'est jamais interrompu entre 1912 et 1940, entre l'époque de la fiction et celle de l'écriture.

Et bien sûr il y a l'exergue, qui fait intégralement partie de l'œuvre : sa dédicace à Carlotta, sa femme, dans laquelle il écrit qu'il a eu enfin le courage d'affronter ses morts. D'où l'idée, concrète et simple, née de ces mots-là, d'un huis clos familial – cet apparent huis clos – traversé par deux temporalités : la fiction elle-même, 1912, et le temps même de l'écriture, 1940. Faire apparaître la figure du survivant confronté à ses morts, obsédants, qui ne le lâchent pas et réciproquement, faire de la scène le présent et le lieu de ces retrouvailles et de ces confrontations.

¹ "Jusqu'à la nausée nous parlons de la "fiction zéro". Oui, oui, les actions des acteurs (ou des personnages) sont produites par une fiction (une fable) qu'ils sont censés raconter. Il y a une autre histoire, plus avant, plus profond. J'ai compris ceci : tout le théâtre que j'ai fait fut celui de cette fiction zéro, cette histoire avant l'histoire qui contient presque par hasard l'histoire contée. Un point central, d'où est tenu tout le faisceau ; et je n'ai vraiment aimé ce que j'ai fait que lorsque j'ai maintenu cette fiction en amont des autres." *L'Art du théâtre* (collectif), n°1, Antoine Vitez, Actes Sud Théâtre, printemps 1985.

D. L. : *Pourquoi une chambre d'hôtel ?*

C. P. : C'est parti de la biographie d'O'Neill, du déracinement, de l'exil. Ses dernières paroles auraient été : "Je suis né et mort dans une putain de chambre d'hôtel." L'hôtel est constamment présent puisque l'œuvre raconte l'histoire de la vie des Tyrone, vivant au gré des tournées du père, acteur, de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel, de province en province, sans avoir jamais pu bâtir une vraie maison, si ce n'est cette maison d'été où la famille se retrouve – simulacre de maison, comme ne cesse de le dénoncer Mary. Le thème de ne pouvoir appartenir à aucun lieu est central. Ils sont tous déracinés, et cela remonte à l'exil irlandais. On imagine Ellis Island, les grandes émigrations irlandaises du XIX^e siècle, la grande famine. Comme si cet exil sans fond leur collait à la peau, les contaminait tous.

D. L. : *Exilés aussi de leurs propres rêves, espoirs, ambitions, quand bien même pour certains ils ont réussi ?*

C. P. : Ils ont tous perdu quelque chose. Un rêve, un idéal, une exigence. La perte les tiraille, les déchire et à la fois les fédère.

D. L. : *La pièce contient en fait peu d'action. On a plutôt l'impression que les personnages répondent à un mouvement de rétrospection, de régression même pour Mary. Seraient-ils condamnés à bégayer, comme s'ils étaient pris dans la répétition éternelle de leur histoire, errants pour l'éternité, des âmes mortes ?*

C. P. : Je ne suis pas sûre, car l'œuvre serait alors sans issue. Dans une lettre postérieure, O'Neill note qu'elle est sans doute sa pièce la plus apaisée. Non, ces revenants ne sont pas des âmes errantes, des ratiocineurs, des êtres perdus dans les limbes qui ne feraient que rejouer l'échec de leur vie dans une sorte de plainte perpétuelle. Ils sont mus par le désir, un désir d'une violence inouïe. De même qu'ils sont tous à la fois innocents et coupables, s'ils reviennent ce jour-là, c'est pour demander tour à tour justice et pardon, c'est pour exiger d'être entendus. Ce qui les convoque, c'est l'impossibilité de reposer en paix, ils sont morts en colère, plein de ressentiment, de frustration et de peine contre la vie. C'est toi qui disais cela : ils sont maudits, ils n'ont trouvé ni la paix, ni la sagesse.

D. L. : *De fait, le dernier acte est formellement écrit de manière très différente. Une autre parole surgit. On a l'impression qu'ils ne sont plus enfermés dans les conflits, mais qu'ils les débordent. On s'approche de cette forme d'apaisement dont parle O'Neill ?*

C. P. : Oui, tout à fait. L'indulgence et le pardon. Il fait de ce dernier acte l'acte des confessions où chacun – père, frère, mère – va déposer les armes. Les armes contre les autres, mais surtout contre eux-mêmes. On sort du champ de l'affrontement des trois premiers actes pour entrer dans celui de l'écoute. L'écoute de ces vies ô combien tourmentées, heurtées. Comme si O'Neill lui-même se mettait à écouter tout ce que chacun a emporté, tout ce qu'il n'avait peut-être pas alors entendu, et aussi peut-être tout ce que chacun, à sa façon, lui a laissé pour la route... La présence du survivant, du poète apparaît, dans le dernier acte, de façon évidente. Cet acte est pour O'Neill une manière vive et singulière de déplier son geste poétique, à travers son héritage. De lier la question de l'héritage à celle de l'invention d'une langue, d'une littérature. Il en sort bâtisseur. C'est cela l'étrange renaissance qui jaillit du dernier acte... Une renaissance qui prend la forme d'un élan lyrique, poétique, comme un brasier sur des cendres, comme s'il avait réussi à trouver, à travers tous les rêves artistiques brisés, déçus de la famille (rappelons qu'ils sont tous ou se sont

tous rêvés acteur, poète, musicien), sa voix propre. Ses morts, O'Neill les a volés, pillés, peut-être même torpillés... C'est aussi pour cela que l'oeuvre est aussi troublante... parce qu'elle noue la question de l'héritage artistique, de la transmission, à celle du complexe du survivant, de la honte d'être en vie, honte peut-être aussi d'avoir adossé, construit son oeuvre sur leurs échecs, sur leur capacité à s'auto-détruire, tant dans leurs rêves que dans leurs propres corps.

D. L. : Et justement, cet excès dans lequel les personnages semblent s'abîmer, que ce soit pour le frère et le père dans l'alcool ou pour Mary dans la morphine, est-elle pour toi une sorte de descente aux enfers ?

C. P. : J'ai souvenir de la toute première lecture, cette impression qu'au fond, le premier motif tragique, celui de la rechute, la morphine, ce qui génère la tragédie, est aussi paradoxalement ce qui la rend respirable. Ce qui coupe Mary des autres personnages, l'éloigne de plus en plus, est aussi ce qui la rajeunit, la libère. Par moments, on frôle la comédie. Dans les actes les plus sombres jaillit une légèreté inattendue. Comme si la morphine, qui détruit inexorablement, pouvait aussi devenir sur le plateau, grâce à l'art poétique d'O'Neill, ce qui précisément permet de voyager entre les âges, offre des points d'échappée. Les substances psychotiques créent alors, non seulement du jeu, mais une étrange libération, l'impression que l'étau se desserre. Comme si, grâce à la morphine, Mary retrouvait ce qu'elle avait perdu... Ou comme si la morphine permettait à Mary de se frayer ce que Valérie [Dréville] appelle un chemin de traverse, un étrange chemin vers la lumière.

Entretien réalisé le 2 janvier 2010 pendant les répétitions du *Long voyage du jour à la nuit*.

Le Triomphe du temps, extraits

[...]

Je m'en vais retourner vers la mère, vaste et douce,
Mère et amante des hommes, la mer.
Je vais moi seul, descendre jusqu'à elle,
L'étreindre, l'embrasser et me fondre en elle,
A elle m'agripper, avec elle lutter et l'enlacer.
Oh, mère blanche et belle, toi qui es née
En des temps anciens et n'eus ni soeur ni frère,
Libère mon âme comme ton âme est libre.
Ô ma mère, belle et ceinte de vert,
Mer vêtue de soleil et de pluie,
Tes baisers doux et forts sont puissants comme le vin,
Tes étreintes immenses sont âpres comme la douleur,
Sauve-moi, cache-moi au sein de tes vagues,
Trouve-moi une tombe entre tes mille tombes,
Tombes pures, habitées et glacées,
Creusées sans mains dans un monde sans tache.
Je vais dormir, suivre le mouvement des navires,
Changer comme changent les vents, fluer avec le flot,
Mes lèvres vont se repaître de l'écume de tes lèvres,
Tu avanceras, j'avancerai, et avec toi je refluerai,
Endormi, je ne saurai si elle existe, si elle a existé,
Comblé de vie jusqu'aux yeux, jusqu'à la chevelure,
Comme une rose est comblée jusqu'à la pointe de ses feuilles
De l'été splendide, de parfum et d'orgueil.

[...]

Mère belle, nourrie de la vie des hommes
Tu es, dit-on, subtile et cruelle en ton cœur.
Tu as pris et ne rendras pas,
Tu es gorgée de tes morts, tu es glacée comme eux,
Mais la mort est ton pire présent,
Tu te nourris de nos morts, ô mer, notre mère,
Mais quand t'es-tu nourrie de notre cœur ? Quand ?
Toi qui nous as fait don de l'amour, nous l'as-tu repris ?

Algernon Charles Swinburne

Poèmes choisis, trad. Pascal Aquien, José Corti, Paris, 1990.

La mère morte (fragments)

La "mère morte" est, contrairement à ce que l'on pourrait croire, une mère qui demeure en vie, mais qui est pour ainsi dire morte psychiquement aux yeux du jeune enfant dont elle prend soin. La mère, pour une raison ou pour une autre, s'est déprimée. Je crois qu'il est important de souligner que le cas le plus grave est celui de la mort d'un enfant en bas âge.

Le patient a le sentiment qu'une malédiction pèse sur lui, celle de la mère morte qui n'en finit pas de mourir et qui le retient prisonnier. La mère morte avait emporté l'essentiel de l'amour dont elle avait été l'objet, l'essentiel de l'amour dont elle avait été investie avant son deuil: son regard, le ton de sa voix, son odeur, le souvenir de sa caresse.

Le noyau froid [de la mère morte] brûle comme la glace et anesthésie comme elle. Ce sont à peine des métaphores.

Ces patients se plaignent d'avoir froid en pleine chaleur. Ils ont froid sous la peau, dans les os, ils se sentent transis par un frisson funèbre, enveloppés dans leur linceul. Toute la structure du sujet vise à un fantasme fondamental: nourrir la mère morte, pour la maintenir dans un perpétuel embaumement.

Car le sujet se veut l'étoile polaire de la mère, l'enfant idéal, qui prend la place d'un mort idéalisé, rival nécessairement invincible, parce que non vivant, c'est-à-dire imparfait, limité, fini.

Le patient passe sa vie à nourrir son mort, comme s'il était le seul à en avoir la charge. Gardien du tombeau, unique possesseur de la clé du caveau, il remplit la fonction de parent nourricier en secret. Il tient la mère morte prisonnière, qui demeure son bien propre. La mère est devenue l'enfant de l'enfant.

C'est à lui de réparer la blessure narcissique.

Eugène Green

"La mère morte", in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Editions de minuit, 1983.

J'en appelais à mes parents

Je m'imagine qu'une des principales forces motrices des *Fraises sauvages* résidait précisément là: c'est moi que je représentais dans le personnage de mon père et je cherchais une explication aux douloureux conflits avec ma mère. Il me semblait comprendre que j'étais un enfant non désiré, ayant grandi dans un giron froid et que j'étais né en un temps de crise – psychique et physique. Le journal de ma mère a confirmé, plus tard, mon idée: en face de ce misérable nourrisson, pratiquement moribond, les sentiments de ma mère ont été d'une violente ambivalence. [...]

Je modelais un personnage qui ressemblait extérieurement à mon père mais qui était tout à fait moi. J'avais alors trente-sept ans, j'étais coupé de toutes relations humaines et c'est moi-même qui coupais ces relations en voulant m'affirmer, j'étais quelqu'un de renfermé, un raté et pas seulement un peu, mais complètement raté. Bien qu'ayant du succès. Bien que fort. Ordonné. Et discipliné.

J'étais à la recherche de mon père et de ma mère, mais je n'arrivais pas à les trouver. Dans la dernière scène des *Fraises sauvages*, il y a une forte charge de nostalgie et un souhait: Sarah prend Isak Borg par la main et elle le conduit dans une clairière pleine de soleil. Il peut voir, de l'autre côté du détroit, ses parents. Ils lui font signe de la main.

À travers toute cette histoire ne passe donc qu'un thème avec d'infinies variations: les insuffisances, la pauvreté, le vide, l'absence de grâce. Je ne mesure pas encore et j'ignorais alors à quel point, à travers *Les Fraises sauvages*, j'en appelais à mes parents: voyez ce que je suis, comprenez-moi et – si c'est possible – pardonnez-moi.

Ingmar Bergman

Images, trad. Lucie Albertini et Carl Gustaf Bjurström, Gallimard/Hors série Connaissance, Paris, 1992.

Une autobiographie créatrice

Assistant à une représentation de *Long voyage du jour à la nuit*, pièce autobiographique d'O'Neill, les spectateurs semblent percevoir la présence même de l'auteur plus âgé. Il n'est pas un personnage sur scène, seul est représenté le monde de la famille Tyrone (soit la famille O'Neill) en 1912. Edmund Tyrone, pâle version de la jeune personnalité de l'auteur, ne le représente pas non plus réellement. Pourtant, les spectateurs semblent faire l'expérience des sentiments et du point de vue de l'auteur en train de composer son œuvre, quelque trente années après les événements de la pièce. [...]

Le motif ayant conduit O'Neill à créer une œuvre dramatique d'une texture aussi complexe vient de son besoin d'accomplir au théâtre ce qui n'avait jusque-là été tenté que dans la narration en prose ou la poésie: une "autobiographie créatrice". Ce genre, ses conventions particulières, impliquent l'intégration de l'autobiographe/narrateur dans le monde de la pièce.

M. H. Abrams, dans *Natural Supernaturalism*¹, utilise le terme d'"autobiographie créatrice" pour parler d'une œuvre moderne comme *À la recherche du temps perdu* de Proust, et ses antécédents, les *Confessions* de Saint Augustin ou *Le Prélude* de Wordsworth² notamment. Dans ces autobiographies, la vie de l'auteur se présente "non [...] comme une narration au passé, mais comme la mémoire au présent de choses du passé".

Abrams note à propos des *Confessions*, il y a "deux personnalités distinctes dans l'œuvre – ce que j'étais autrefois et ce que je suis maintenant". Ainsi le jeune Augustin coexiste-t-il dans les *Confessions* avec l'Augustin de la maturité. La fonction de ces deux personnalités apparaît clairement dans la définition de l'autobiographie créatrice donnée par Abrams : "[...] l'œuvre d'art plus ou moins fictionnelle, qui se rapporte au développement de l'artiste lui-même et se préoccupe de la mémoire, du temps et des relations entre ce qui passe et ce qui est éternel, est ponctuée de moments d'illuminations ou *épiphanies* ; elle fait surgir une crise qui implique la question du sens de la vie de l'auteur et le but de ses souffrances, trouve sa résolution dans la découverte qu'il fait de son identité et de sa vocation littéraire et du besoin qui en découle d'abandonner son attachement au monde en faveur du détachement artistique; l'œuvre contient sa propre poétique, et, parfois, les circonstances de sa propre genèse." Ainsi l'autobiographie créatrice, grâce à la présence simultanée des deux personnalités de l'auteur, produit-elle un autoportrait riche de l'artiste, elle nous permet de suivre l'expérience de l'homme mûr revenant en arrière dans le temps pour re-jouer – et méditer sur – la découverte que fait le jeune homme de sa vocation. [...]

Long voyage du jour à la nuit est bien l'autobiographie créatrice d'O'Neill, l'observation par l'homme mûr de sa "naissance" à l'écriture au milieu d'expériences familiales douloureuses de jeunesse. [...] Regardant en arrière, [il] aperçoit les membres de sa famille moins comme des bourreaux que victimes de la destinée, et il voit aussi clairement la part essentielle qu'ils ont pris à la naissance de sa vocation d'écrivain. Il reconnaît ses dettes en montrant dans la pièce que de l'avarice de son père lui est venu le sens de l'intransigeance artistique, que son frère auto-destructeur l'a initié aux écrivains modernes, les poètes en particulier, dont les visions et le style ont façonné son art, et que de sa mère, tout particulièrement, il a reçu la disposition à pénétrer la nature même de l'existence humaine qu'on retrouve dans ses pièces,

¹ Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W. W. Norton & Co., New York, 1971. Abrams, né en 1912 aux États-Unis, est professeur de littérature, spécialiste du romantisme anglais.

² William Wordsworth, poète anglais (1770-1850) inaugure, avec Samuel Taylor Coleridge, la période romantique de la littérature anglaise avec la publication de *Lyrical Ballads* (1798). Son œuvre maîtresse, *Le Prélude*, est un poème autobiographique consacré aux expériences fondatrices de sa jeunesse.

cette compréhension de la vie humaine comme un long voyage solitaire et douloureux du jour vers une nuit qui nous fascine autant qu'elle nous repousse. [...]

Comment une œuvre dramatique peut-elle fonctionner comme les *Confessions*, *Le Prélude* ou la gigantesque œuvre de Proust? L'écriture de ces œuvres est portée par la voix d'un unique orateur/narrateur qui se souvient et remet en scène une époque antérieure de sa vie. Comment faire de même au théâtre sans ramener sur scène le narrateur de la maturité comme autre personnage? O'Neill trouve la solution en faisant du *Long voyage*, autant qu'il est possible sans rien sacrifier à l'interaction dramatique, un poème épique. En ce sens, l'orateur/narrateur, dont l'identité se trouve habituellement masquée au théâtre par l'action scénique, semble émerger dans le monde de la pièce comme un observateur et participant invisible [...]. Cet orateur/narrateur, la *persona* d'O'Neill mûr, propulse effectivement toute la pièce à travers sa propre voix, comme le ferait l'orateur d'un poème lyrique. Et puisque sa voix est au bout du compte une voix lyrique, elle rend tout ce qui se passe sur le monde de la scène hautement suggestif, comme le font les mots d'un poème lyrique, de sorte que ce que nous voyons et entendons sur scène (le monde des Tyrone en 1912) reflète tout autant l'état d'esprit de la *persona* plus âgée, que nous percevons au présent.

Bruce J. Mann

"O'Neill's "Presence" in *Long Day's Journey into Night*", extrait, trad. Laure Hémain, in *Long Day's Journey into Night, Interpretations*, Harold Bloom ed., Bloom's Literary Criticism, 2009.

¹ Eugene O'Neill a épousé Agnes Boulton en 1918. Leur fils Shane est né en 1919. Leur fille Oona naîtra en 1925. Ils divorceront en 1929.

Une vie meilleure

Il dormait pendant que j'écrivais les dernières lignes. Puis il s'est réveillé et m'a appelé près de lui. Il a fait un effort terrible pour parler clairement et j'ai compris une partie de ce qu'il disait. "Content de partir, petit – une vie meilleure – une autre vie – quelque part" – et puis il a marmonné. Il essayait de me dire quelle vie – j'ai fait tout mon possible, je n'ai pas compris. (Quelle justesse ! La vie au moins est logique!) Puis il est redevenu compréhensible: "Cette vie ici – futilité! – pourriture! – toute entière – rien de bon!"

Il y avait une expression amère sur son pauvre visage ravagé. Voilà, tu as entendu – le verdict d'un homme *bien*, examinant soixante-seize ans de vie: "Futilité ! Pourriture!" Mais c'est magnifiquement consolant de savoir qu'il croit à "une vie meilleure – quelque part". Je voyais bien qu'il y croyait – totalement! Il mourra avec un soupir de soulagement. Quelles paroles étranges venant de lui, hein? On dirait une scène de mort dans une pièce que j'aurais pu écrire. [...]

Je m'aperçois que ce que mon père garde dans son cœur comme quelque chose d'essentiel, quelque chose qui n'est ni futile ni pourri, c'est l'amour de ma mère pour lui et son amour pour elle. Il a jeté tout le reste par-dessus bord, mais cet amour est là – seule réalité de ces soixante-seize ans – il leur donne un sens – et une justification à sa vie, parce qu'il sait que cet amour au moins est beau et qu'il l'accompagnera n'importe où – principale raison pour qu'il n'ait pas peur de s'en aller, je crois!

Eugene O'Neill

Lettre à Agnes Boulton O'Neill¹, 29 juillet 1920, trad. F. du Chaxel, in *A Wind of rising, a correspondence of Agnes Boulton and Eugene O'Neill*, William Davies King ed, Associated University Presses, Inc., 2000.

Biographies

Eugene O'Neill, repères chronologiques

1878 Mariage d'Ella et James O'Neill, parents d'Eugene. **10 septembre 1878** Naissance de Jamie. **1883** Naissance d'Edmund (meurt le 4 mars 1885). **18 novembre 1888** Naissance d'Eugene. **1890-1896** Eugene suit ses parents en tournées (son père, joue *Le Comte de Monte-Cristo*, rôle fétiche qu'il jouera pendant trente ans). **1901** Découvre que sa mère se drogue. **1906** À Princetown, lit Nietzsche, découvre Ibsen. **1909** Épouse Cathleen Jenking. Expéditions au Honduras où il contracte la malaria. **1910** Naissance d'Eugene Jr (5 mai). Voyages en mer comme marin. **1912** Tentative de suicide. Reporter au *Telegraph*. Divorce. Séjour en sanatorium (tuberculose pulmonaire). Découvre sa passion pour l'écriture. **1914** Premier recueil de pièces, *Thirst*. Suit les cours de Baker à Harvard. **1916-1917** Rencontre avec les Provincetown Players qui jouent *En route vers Cardiff*. *Long retour*. *Dans la zone*. **1918** Épouse Agnès Boulton. *La Corde*. *Derrière l'horizon*. *L'Endroit marqué d'une croix*. *Le Môme rêveur*. **1919** Naissance de Shane (30 octobre). Publication des *Pièces de la mer*. **1920-1921** Création à Broadway de *Derrière l'horizon* (prix Pulitzer). Mort de son père (10 août 1920). *Anna Christie* (prix Pulitzer 1921). *Différents*. *L'Empereur Jones* au Playwright's Theater. *Le Singe velu*. *Le Premier homme*. **1922-1923** Mort de sa mère (fév. 1922). *Enchaînés*. Suicide de Jamie (nov. 1923). *Tous les enfants du Bon Dieu ont des ailes*. **1924** *Désir sous les ormes*. **1925** Naissance d'Oona. *Marco Million*. *Le Grand Dieu Brown*. *Le Rire de Lazare*. **1926-1927** Rencontre l'actrice Carlotta Monterey (été 1926). *L'Étrange intermède* (Prix Pulitzer). **1928-1929** S'installe en France. Divorce d'avec Agnes. Épouse Carlotta. *Dynamo*. **1931-1933** Retour à New York. *Le deuil sied à Électre*. *Ah ! Solitude*. *Jours sans fin*. **1936** Obtient le Prix Nobel. *Un grain de poésie*. **1937** Vit solitaire à Tao-House (Californie), torturé par la maladie de Parkinson. **1939-1941** *Le marchand de glace est passé*. Travaille à son Cycle de 11 pièces. *Long voyage du jour à la nuit*. **1941-1942** *Hughie*. *By Way of Obit* (première pièce du Cycle). **1943** Mariage d'Oona avec Chaplin, rupture définitive d'Oona et son père. *Une lune pour les déshérités*. **24 septembre 1950** Suicide d'Eugene Jr. **1951** Précise à son éditeur que *Long voyage* ne devra être publiée que 25 ans après sa mort et jamais jouée. **1953** Détruit toutes les pièces du Cycle. Meurt à Boston le 27 novembre. **1956** Création de *Long voyage* à Stockholm (10 fév.), puis à New York (7 nov.). **1977** Suicide de Shane.

Célie Pauthe

metteur en scène, artiste associée

Après une maîtrise d'études théâtrales à Paris III, elle devient assistante à la mise en scène auprès de Ludovic Lagarde (*Le Cercle de craie caucasien* de Brecht, *Le Colonel des zouaves* d'Olivier Cadiot). De 2000 à 2003, elle travaille au Théâtre national de Toulouse comme collaboratrice artistique de Jacques Nichet: *Combat de nègre et de chiens* de B.-M. Koltès, *Mesure pour mesure* de Shakespeare, *Les Cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch, *Antigone* de Sophocle. Puis elle assiste Guillaume Delaveau pour la création de *La vie est un songe* de Calderón (2003) et celle d'*Iphigénie, suite et fin* d'Euripide et Yannis Ritsos (2006), Alain Ollivier pour *Les félins m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal (2005) et Stéphane Braunschweig pour *Tartuffe* de Molière (2008).

En 2001, elle intègre l'Unité nomade de formation à la mise en scène au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, où elle suit un stage auprès de Piotr Fomenko et Jean-Pierre Vincent.

En 1999, elle collabore avec Pierre Baux et Violaine Schwartz, à la création de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, de Francis Ponge. En 2003, elle met en scène *Quartett* d'Heiner Müller au Théâtre national de Toulouse (Prix de la Révélation théâtrale de l'année décerné par le Syndicat de la critique), puis, en 2005, *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard au Théâtre national de Strasbourg (Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis; Théâtre de la Criée, Marseille, 2006). En 2007, sur une proposition de Muriel Mayette, elle crée *La Fin du commencement* de Sean O'Casey au Studio de la Comédie-Française et, l'année suivante, *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman au Nouveau Théâtre de Montreuil (tournée T.N.S. / La Criée / Centre dramatique de Sartrouville / Nouveau Théâtre de Besançon / Équinoxe, Scène nationale de Châteauroux). En janvier 2011, elle met en scène *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz pour la biennale de création "Odyssées en Yvelines" et créé, en mars 2011, *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill à La Colline.

L'équipe artistique

Françoise Morvan

traduction

Née en Bretagne où elle vit actuellement, elle est agrégée de Lettres et docteur d'État. Passionnée par les voies de traverse de la littérature, elle a publié les œuvres du folkloriste Luzel (dix-huit volumes). Les problèmes qu'elle a rencontrés à cette occasion l'ont amenée à rédiger un essai, *Le Monde comme si*, sur la dérive identitaire en Bretagne (Babel, 2005) et à entreprendre de publier les grandes collectes de contes du patrimoine français (onze volumes parus à ce jour aux éditions Ouest-France).

Elle a publié des essais sur les fées et les lutins (*Vie et Mœurs des lutins bretons*, *La Douce Vie des fées des eaux*, Babel/Actes Sud, *Lutins et Lutines*, Librio), écrit des spectacles, des émissions pour enfants diffusées par France Culture, des contes et des comptines. Sa traduction des poèmes de Marchak illustrés par Lebedev (*Quand la poésie jonglait avec l'image*, éditions MeMo) a inauguré un cycle de traductions de poèmes (*Filourdi le Dégourdi*, éditions du Sorbier), en écho à ses chansons et poèmes pour enfants.

Elle a traduit, entre autres, *Les Lais et Fables* de Marie de France, le théâtre complet de Synge, et, avec André Markowicz, le théâtre complet de Tchekhov (leur traduction de *Platonov* a reçu le Molière 2006 de la meilleure adaptation théâtrale).

Denis Loubaton

collaboration artistique

Comédien, danseur et metteur en scène, il a enseigné à la Faculté des Arts d'Amiens durant quatre années et dirige de nombreux stages pour les comédiens professionnels à Paris mais aussi au Théâtre national de Toulouse, aux Centres dramatiques nationaux de Reims et de Besançon.

Danseur, il travaille avec Odile Duboc durant sept ans (*Avis de vent d'ouest*, *Une heure d'antenne*, *Entractes*, *Insurrection...*) puis avec Mourad Béleskir (*Une petite flamme*, *Les Nuits du chasseur*, *Les Danses invisibles*, *L'Information*, *La Boîte de la pensée...*).

Comédien, il travaille avec de nombreux metteurs en scène: Marc Berman, Alain Ollivier, Éloi Recoing, Robert Cantarella, Ghislaine Drahy, Romain Bonin, Cécile Pauthe et Sylvain Maurice. Pour ce dernier, il conçoit la dramaturgie de *Thyeste* et *Oedipe* de Sénèque, *Don Juan revient de guerre* de Horváth, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Macbeth* et *Richard III* de Shakespeare. Il est devenu par ailleurs le collaborateur artistique d'Anna

Nozière pour *Les Fidèles*, texte du metteur en scène, créé en octobre 2010 au Théâtre national de Bordeaux, de Jean-Philippe Vidal pour *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov et pour *Maman et moi et les hommes* d'Arne Lygre, création en mars 2011 au Salமானazar à Épernay. En 1996, il a également co-signé avec Anne-Françoise Benhamou la mise en scène de *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès (Les Fédérés à Montluçon, Centre dramatique national d'Orléans et Le Volcan au Havre).

Guillaume Delaveau

scénographie

Après une formation de plasticien, il intègre en 1996 l'École du Théâtre national de Strasbourg, section scénographie. Durant sa formation, il travaille notamment avec Luca Ronconi. Il suit des stages de mise en scène avec Mathias Langhoff, Jean-Louis Martinelli qu'il assiste également pour la création de *Le deuil sied à Électre* d'Eugène O'Neill. Il collabore avec Jacques Nichet, d'une part comme assistant à la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, d'autre part comme scénographe dans *Le Pont de pierres* et *la Peau d'images* de Daniel Danis, *Mesure pour mesure* de William Shakespeare et *Antigone* de Sophocle.

Il dirige à diverses reprises de jeunes comédiens en formation à Toulouse au sein de l'Atelier Volant et à Lyon au sein de l'ENSATT.

En juin 2000, il fonde la Compagnie X ici avec d'anciens élèves de l'École du T.N.S. et signe sa première mise en scène, *Peer Gynt / Affabulations* d'après Ibsen. L'année suivante, la compagnie s'installe définitivement à Toulouse. Il met en scène *Philoctète* de Sophocle puis *La vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca. Il crée *Iphigénie suite et fin*, un diptyque réunissant *Iphigénie chez les Taures* d'Euripide et *Le Retour d'Iphigénie* de Yannis Ritsos; et, dernièrement, *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, *Ou le monde me tue ou je tue tout le monde* de Cédric Bonfils, *Vie de Joseph Roulin* d'après Pierre Michon et *Prométhée selon Eschyle* d'après Eschyle.

Joël Hourbeigt

lumière

Il conçoit des éclairages scéniques pour le théâtre, l'opéra et la danse en Europe mais aussi en Australie, aux États-Unis, en Corée, en Inde et en Amérique du Sud.

Il collabore régulièrement au théâtre avec des metteurs en scène tels que Alain Françon, Jacques Nichet, Valère Novarina ou encore Claude Régy et, à l'opéra, avec Pierre Strosser et Gilbert Deflo. Il travaille également avec

Bérangère Bonvoisin, Claude Yersin, Jeanne Champagne, Sophie Loucachevsky, Jorge Lavelli, David Lescot, Éric Vigner, Remi Devos...
Parmi ses projets récents, *Du mariage au divorce* de Feydeau et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mis en scène par Alain Françon, *Invasion* de Jonas Hassen Khemiri, mis en scène par Michel Dydin, *Le Vertige des animaux avant l'abattage* de Dimitris Dimitriadis, mis en scène par Caterina Gozzi, *Le Vrai Sang* de et par Valère Novarina, *Le Freischütz* de Carl Maria von Weber mis en scène par Jean-Louis Benoit.

Aline Loustalot

son

Formée aux métiers du son et de la vidéo, elle a été régisseur général et son pour différents événements (sonorisation de concerts), compagnies (Carré Brune, Galapagos) et festivals (Printemps de Bourges, Médiévales de Carcassonne, Festival d'Avignon IN et OFF). De 2000 à 2010, elle a occupé le poste de régisseur son au Théâtre national de Toulouse; elle a accompagné les différentes créations en régie, les spectacles en tournée et mis en place les structures de son et de vidéo des pièces accueillies au Théâtre national de Toulouse.

Parallèlement, elle a participé à la création sonore, parfois vidéo, de nombreuses pièces telles que: *La Fin du commencement* de Sean O'Casey, *S'agite et se pavane* de Ingmar Bergman et *Un Train pour Bolina* de Nilo Cruz, mises en scène par Cécile Pauthe; *Cami* de Pierre-Henri Cami, *Talking Heads* d'Alan Bennett, *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo et *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht (en préparation), mises en scène par Laurent Pelly; *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, mise en scène par Guillaume Delaveau; *Antigone* de Sophocle, *L'Augmentation* de Georges Perec, *Le Commencement du bonheur* de Giacomo Leopardi et *Le Pont de pierres et la Peau d'images* de Daniel Danis, mises en scène par Jacques Nichet.

Marie La Rocca

costumes

Née le 30 Octobre 1978 à Thionville, elle est scénographe et costumière. Diplômée de l'École Boule en 2000 puis du lycée La Source en 2002, elle achève sa formation à l'École du Théâtre national de Strasbourg dans la section scénographie-costume.

Pour l'atelier de sortie de l'École du T.N.S., elle œuvre aux côtés d'Alain Françon sur la scénographie de la pièce *Les Enfants du soleil* de Maxime Gorki.

Depuis, elle travaille régulièrement avec Laurent Pelly comme assistante à la création costume, dont l'opéra *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janáček, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo, mais aussi comme scénographe pour *Cami* de Pierre-Henri Cami et *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin.

Elle conçoit également les costumes pour *Des utopies?* (textes et mises en scène d'Oriza Hirata, Amir Reza Koohestani et Sylvain Maurice) et poursuit son travail auprès de Sylvain Maurice pour *Richard III* de Shakespeare, *La Chute de la maison Usher* d'après Edgar Allan Poe et *Dealing with Claire* de Martin Crimp, pièce pour laquelle elle crée également la scénographie. À l'Opéra national de Lyon, elle crée les costumes de *La Golden Vanity* de Benjamin Britten, mis en scène par Sandrine Lanno. Cette saison, elle travaille aux côtés de Cécile Pauthe pour la création des costumes et de l'espace de *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz dans le cadre du festival Odyssées en Yvelines.

Cécile Kretschmar

maquillage

Née à Châtelailon-Plage en 1964, elle suit un CAP de coiffure puis entre dans une école privée de maquillage à Strasbourg.

Par la suite, elle travaille au théâtre avec de nombreux metteurs en scène pour les maquillages, les perruques, les masques ou prothèses, notamment: Jacques Lassalle, Jorge Lavelli, Dominique Pitoiset, Charles Tordjman, Jacques Nichet, Jean-Louis Benoit, Didier Bezace, Philippe Adrien, Claude Yersin, Luc Bondy, Omar Porras, Marc Paquien, Jean-Claude Berutti, Bruno Boëglin, Jean-François Sivadier, Jacques Vincey...

Ses créations en 2010: *Madame Butterfly* pour les perruques et maquillages, mise en scène de Jean-François Sivadier; *Les Chaises* pour les perruques, prothèses et maquillages, mise en scène de Luc Bondy; *Orlando* pour les masques, mise en scène de Mc Vicar; *Un Pied dans le crime* pour les perruques et maquillages, mise en scène de Jean-Louis Benoit et *Les Mamelles de Tiresias* pour les perruques et maquillages, mise en scène de Macha Makeïff.

avec

Pierre Baux

Il débute sous la direction de metteurs en scène tels que Jean Danet, Jacques Mauclair, Pierre Meyrand. Depuis, il travaille notamment avec Jacques Nichet pour *Faut pas payer* de Dario Fo et *Mesure pour mesure* de William Shakespeare; avec la Compagnie IRAKLI pour *Zig Bang Parade* de Georges Aperghis et *La Tentative orale* de Francis Ponge; avec Célié Pauthe pour *Quartett* de Heiner Müller et *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard; avec Gilles Zaepffel et L'Atelier du Plateau pour *Voyage à vélo* de Matthieu Malgrange, *Les Contes de Grimm*, *Écrits rocks*, en duo avec le violoncelliste Vincent Courtois; avec Jeanne Champagne pour *L'Enfant* de Jules Vallès; avec Éric Vigner pour *Brançusi contre États-Unis*; avec Slimane Benaïssa pour *L'Avenir oublié*; avec Frédéric Fisbach pour *Tokyo Notes* d'Oriza Hirata; avec Jacques Rebotier et François Veyret pour *Memento*; avec Arthur Nauzyciel pour *Ordet* de Kaj Munk; avec Antoine Caubet pour *Partage de midi* de Paul Claudel; avec le violoniste Dominique Pifarély pour *Anabasis* et *Après la révolution* de Charles Pennequin en duo improvisé...

Fidèle au travail de Ludovic Lagarde et acteur associé à la Comédie de Reims, il a joué dans la plupart de ses spectacles: *Le Petit monde* de Georges Courteline, *Sœurs et frères* d'Olivier Cadiot, *Platonov* et *Ivanov* d'Anton Tchekhov, *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Oui dit le très jeune homme* de Gertrude Stein, *Richard III* de Peter Verhelst, *Un nid pour quoi faire* d'Olivier Cadiot.

Son parcours de comédien l'a aussi mené devant les caméras de cinéma et de télévision, sous la direction de Jean-Marc Moutout, Philippe Garrel, Cédric Kahn, Philippe Faucon, Siegrid Alnoy, Pierre Jolivet, Bénédicte Brunet.

Comment une figue de paroles et pourquoi est sa première mise en scène cosignée par Célié Pauthe. Depuis, il a également signé un spectacle à partir de textes de Jacques Rebotier, *Rosalie au carré* (Villa Gillet), ainsi que la mise en scène de *Le Passage des heures* de Fernando Pessoa aux Subsistances à Lyon.

Valérie Dréville

Au théâtre, sa carrière est marquée par sa rencontre avec Antoine Vitez, son professeur au Conservatoire et à Chaillot, qui la dirigera dans *Électre*, *Le Soulier de satin*, *La Célestine*, *La Vie de Galilée*.

Puis elle travaille avec de nombreux metteurs en scène, parmi lesquels Jean-Pierre Vincent, Alain Ollivier, Aurélien Recoing, Lluis Pasqual, Claudia Stavisky, Claude Régy, Yannis Kokkos,

Anastasia Vertinskaïa et Alexandre Kaliaguine, Alain Françon, Bruno Bayen, Luc Bondy.

Elle se rend régulièrement en Russie pour travailler aux côtés d'Anatoli Vassiliev et sa troupe, avec lesquels elle joue *Matériau-Médée* de Heiner Müller et *Thérèse philosophe*. Avec Claude Régy, elle joue dans *Le Criminel* de Leslie Kaplan, *La Terrible Voix de Satan* de Gregory Motton, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, *Quelqu'un va venir* et *Variations sur la mort* de Jon Fosse, *Des couteaux dans les poules* de David Harrower. Dernièrement, on a pu la voir dans *Chaise* d'Edward Bond, mise en scène d'Alain Françon, *Le Partage de midi* de Paul Claudel qu'elle co-met en scène avec Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens et Jean-François Sivadier au Festival d'Avignon, dont elle est artiste associée en 2008, et dans *Délire à deux* d'Eugène Ionesco, mise en scène de Christophe Feutrier.

Au cinéma, elle tourne notamment sous la direction de Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Alain Resnais, Hugo Santiago, Arnaud Desplechin, Laetitia Masson, Michel Deville.

Ses films les plus récents sont *24 heures de la vie d'une femme* de Laurent Bouhnik, *Cette femme-là* de Guillaume Nicloux, *La Question humaine* de Nicolas Klotz, *Chicas* de Yasmina Reza, *De bon matin* de Jean-Marc Moutout.

À la télévision, elle tourne avec Jean-Dominique de La Rochefoucauld, Paul Seban, Marco Pico, Nina Companeez, Claude Santelli, Hélène Marini, Laetitia Masson.

Philippe Duclos

Acteur, il se consacre aussi à l'enseignement et à la mise en scène.

Au théâtre, il joue sous la direction de William Nadylam et Bruno Freyssinet (*Stuff happens*), Célié Pauthe (*S'agite et se pavane*), Laurent Fréchuret (*Calderón*, *Le Roi Lear*), Marc Paquien (*La Mère*, *Le Baladin du monde occidental*), Hubert Colas (*Hamlet*, *La Croix des oiseaux*), Alain Ollivier (*Pelléas et Mélisande*), Daniel Mesguich (*Le Diable et le Bon Dieu*, *Tête d'Or*, *Hamlet*, *Andromaque*), Jerzy Klesyk (*Les Possibilités*), Michel Bruzat (*La Cerisaie*, *Le Misanthrope*), Gilles Cohen (*Le Mystère de la chambre jaune*), Anita Picchiarini (*Karamazov*), Jean-Claude Fall (*L'Exception et la Règle*, *Description d'un combat*) et Jacques Roch (*L'Homme au sable*, *May-Bartram*).

Au cinéma, il apparaît dans les films d'Arnaud Desplechin (*La Sentinelle*, *Comment je me suis disputé*), Nicole Garcia (*Le Fils préféré*), Bertrand Tavernier (*L'Appât*, *Laissez-passer*), Jacques Audiard (*Un héros très discret*), Bruno Podalydès (*Dieu seul me voit*), Solveig Anspach (*Haut les cœurs*), Christophe Honoré (*Ma Mère*) et Claude Chabrol (*La Demoiselle d'honneur*, *L'Ivresse du pouvoir*).

Il a mis en scène *Un fil à la patte* de Georges Feydeau en 1992 (Théâtre de Cherbourg, Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis), puis *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht en 1997 en collaboration avec Hubert Colas (TGP de Saint-Denis, La Métaphore à Lille).

Il a créé un collectif intitulé "L'Image dans le tapis" avec l'auteur Dorothee Zumstein de qui il produira la mise en scène de *L'orange était l'unique lumière* en 2012.

Il est aujourd'hui professeur au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris où il dirige une classe d'interprétation.

Anne Houdy

Née à Tours en 1959, elle grandit au Québec, qu'elle quittera en 1985. Elle se forme au Conservatoire National d'Art Dramatique de Québec puis au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris.

Au théâtre elle joue, entre autres, dans *La terre est à nous* d'Annie Saumont, mis en scène par P. Simon, *Le Chemin du serpent* de Torgny Lindgren, mis en scène par Véronique Vidocq, *La Mêlée ouverte* de Lise Martin, mis en scène par Jean-Louis Jacopin, *Le Premier Homme* d'Albert Camus, mis en espace par Michel Touraille. Elle interprète également des rôles dans ses propres pièces: *La Petite Entomologiste* qu'elle met en scène, *Sous un ciel complètement percé*, mise en scène par Marie-Do Fréval, *Le Point de chute* puis *H et autres problèmes de lettres*, mises en espace à La Minoterie.

À la télévision, elle apparaît dans *La Brindille* (réalisation E. Millet), *35 kg d'espoir* (réalisation O. Langlois), *Mademoiselle Chambon* (réalisation Stéphane Brizé), *Jim la nuit* (réalisation Bruno Nuytten).

Elle publie six ouvrages aux éditions Le Bruit des autres (Théâtre jeunesse), *Un autre regard* aux éditions Agapante & Cie et *Le Cadre de scène* aux éditions Les Enfants du Paradis (ouvrage sur le théâtre en milieu scolaire, dans les quartiers nord de Marseille).

Elle intervient comme comédienne et auteure en milieu scolaire notamment avec le Centre International de Poésie de Marseille (CIPM).

Alain Libolt

Au théâtre, il travaille notamment avec Patrice Chéreau dans *La Dispute*, Roger Planchon dans *La Remise*, Alfredo Arias dans *La Vie de Clara Gazul*, Jérôme Savary dans *Les Rustres*, Luc Bondy dans *Terre étrangère*, Jacques Lassalle dans *Le Misanthrope*, Didier Bezace dans *La Version Browning* de Terence Rattigan (Prix du Syndicat de la critique 2005 pour le meilleur acteur).

Une complicité s'établit avec Emmanuel Demarcy-

Mota qui le dirige dans *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, *Les trois autres que moi* de Fernando Pessoa, *Casimir et Caroline* de Horváth et trois textes de Fabrice Melquiot: *Marcia Hesse*, *Ma vie de chandelle*, *Le Diable en partage*.

Dernièrement on a pu le voir jouer sous la direction de Gloria Paris dans *Filumena Marturano* d'Eduardo de Filippo ou celle d'Yves Beaunesne dans *L'Échange* de Paul Claudel.

Au cinéma, il privilégie les films d'auteur: *Le Grand Meaulnes* de Jean-Gabriel Albicocco, *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville, *La Maison* de Gérard Brach, *Bernie* d'Albert Dupontel, *Petites coupures* de Pascal Bonitzer, *Les Parallèles* de Nicolas Saada, *La Vie d'artiste* de Marc Fitoussi. Il tourne également dans trois films d'Éric Rohmer: *Conte d'automne*, *L'Anglaise et le Duc* et *Les Amours d'Astrée* (où il est la voix off). Il interprète aussi de nombreux rôles à la télévision, dont le feuilleton *Noëlle aux quatre vents* de Henri Colpi. Dernièrement, il a joué dans *Domaines* de Patrick Chiha et *Reporters* de Kaplan.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



Rue89