

long voyage du jour à la nuit

de Eugene O'Neill

mise en scène Cécile Pauthe

La Colline – théâtre national

1 0 1
1 1

Sous-marin

Mon âme est un sous-marin.
Mes ambitions sont des torpilles.
Je resterai caché, invisible
Sous la surface de la vie
Guettant les bateaux,
Les navires marchands tristes et lourds,
Les galions de commerce rouillés et noircis
Se traînant sur l'eau avec une assurance obèse,
Trop paresseux pour craindre ou imaginer,
Raillés par le rire des vagues
Et le crachat des embruns méprisant.

Je les détruirai
Parce que la mer est belle.

Voilà pourquoi je reste tapi
Menaçant
Dans les vertes profondeurs.

Eugene O'Neill

Publié dans *The Masses*, février 1917 – non signé,
trad. Françoise du Chaxel

Long voyage du jour à la nuit

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**

stagiaire mise en scène **Petya Alabozova**

avec

Pierre Baux James Tyrone junior, le fils aîné
Valérie Dréville Mary Cavan Tyrone, femme de James Tyrone
Philippe Duclos Edmund Tyrone, le fils cadet
Anne Houdy Cathleen, servante
Alain Libolt James Tyrone

Nous dédions ce spectacle à la mémoire d'Alain Ollivier.

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).

régie **Laurence Barrère** régie son **Yohann Gilles** régie lumière **Thierry Le Duff**
machiniste **Marjan Bernacik**
habilleuse **Geneviève Goffinet** accessoiriste **Caroline Aoun**

Remerciements à Françoise du Chaxel, Gregory Crewdson,
Victoire Disderot de la Galerie Daniel Templon à Paris et Malik Rumeau.

durée du spectacle : 3h45 avec entracte

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

diffusion Frédérique Payn frederiquepayn@gmail.com

Une pièce profondément tragique

Après avoir terminé *Le marchand de glace est passé*, j'ai commencé une pièce qui ne fait pas partie du Cycle¹ non plus, *Long voyage du jour à la nuit* – qui n'a rien à voir avec l'actuelle crise mondiale comme son titre pourrait le suggérer – 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 qui 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. Mais, bon Dieu, je vous en parlerai quand je vous verrai. Je disais donc, j'ai fini la première version de l'acte I (il y aura cinq actes²) et je me suis senti vidé physiquement. En plus de ça, la débâcle en Europe, depuis, je suis complètement démoralisé, incapable de me concentrer sur autre chose que les nouvelles de la guerre. Alors la pièce attend, et Dieu sait quand je m'y remettrai.

Eugene O'Neill

Lettre à Georges Nathan, 15 juin 1940, trad. Françoise du Chaxel, *Cahiers de la Comédie-Française*, n°21, 1996

30 mars 1941 – J'ai fini de taper le manuscrit – deuxième et je pense dernière version – j'aime cette pièce plus qu'aucune de celles que j'ai écrites – elle fait le plus avec le moins – une pièce apaisée! – et une grande pièce, je crois.

Eugene O'Neill

Fragment de son Journal, trad. F. du Chaxel, in *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays*, Virginia Floyd ed, Ungar, New York, 1981

¹ O'Neill avait commencé en 1935 un cycle de 9 pièces qui devait raconter les 150 ans d'histoire d'une famille américaine. Il détruira tout en 1952, sauf *A Touch of a poet* (*Un grain de poésie*) et *More Stately Mansions* (*Des demeures plus stables*).

² En juillet 1940, O'Neill la transformera en une pièce en quatre actes.

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, du *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 il 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

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, 22 juillet 1941

Exergue de *Long voyage du jour à la nuit*, 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

Fragments – 67

Et me voilà isolé,
Inviolé,
Intouchable
Plus amer encore, irrecevable,
Incapable de donner,
Soustrait à ma solitude
Un seul présent
Moi-même.

Oh, j'ai essayé de crier !
De donner à la douleur une voix !
D'en faire un chanteur des rues
Donnant la pantomime d'une chanson tragique,
Pour mendier la monnaie habituelle
En retour
Une oreille
Pour écouter.

Mais quelque chose était mal venu.
La voix
Se transforme en sanglot.
Commence et finit dans le silence.

Comment peuvent-ils entendre
Ce cri qui n'a pas le droit de sortir ?
Ou voir
En me dévisageant
Moi dont les yeux sont aveugles et silencieux.

Car en apparence
Je suis un homme paisible
Impassible
Objectif,
Sans beaucoup de sentiment
Me cachant dans une lézarde
De l'esprit.
Comment peuvent-ils voir la larme,
Née sèche et jamais versée,
Ou plaindre le rêve ?
Eh bien, je vais rêver à nouveau :
Je vais espérer
Qu'il y a communion
Parmi les morts.

[...]

Tout ceci
Comme je l'ai dit avant,
Arrive là où il y a du silence ;
Là où moi,
Un homme paisible,
Amoureux de la paix,
Vit paisiblement
Parmi les visions de mes noyés,
Au profond de ma mer silencieuse.

Eugene O'Neill

Écrit à Toa House, Danville, Californie, 17 août 1942

Trad. F. du Chaxel, in *Poems 1912-1944*, Donald Gallup ed, Jonathan Cape Ltd,
Londres, 1979 © Yale University

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.

Antoine Vitez

L'Art du théâtre (collectif), n°1, Actes Sud Théâtre, printemps 1985

Chemin de traverse

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 de 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 ?

Célie Pauthe: Alain Ollivier, il y a deux ans à peu près, me l'a remise : "Tu devrais la lire, elle devrait te plaire. Tu verras, c'est une belle pièce..." Je pense 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 d'abord fascinée, 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 innocent. Et jamais O'Neill ne les juge, ne désigne un responsable, ne cherche à régler des comptes.

D. L. : Comment 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 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. : Au départ, il étalait le temps sur plusieurs années, envisageait même le texte sous forme d'un journal. Son premier geste de dramaturge est 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 zéro, comme le disait Vitez ?

C. P : De l'envie, je crois, de raconter théâtralement l'abîme vertigineux qu'O'Neill invente en se glissant lui-même dans un des personnages de cette fiction autobiographique, usurpant 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 Électre*, et 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 constamment mise en abîme, cyclique, un mouvement permanent de retournement : présent, passé et futur ne font qu'un, comme le dit Mary... Ces êtres passent leur temps à chercher dans le passé des éléments de réponse qu'ils ne trouvent pas, quelque chose qui aurait été perdu ou manqué. 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, à qui il écrit qu'il



Anne Houdy, Valérie Dréville



Philippe Duclos, Pierre Baux



Philippe Duclos, Pierre Baux



Philippe Duclos, Pierre Baux



Pierre Baux, Philippe Duclos



Untitled (Debutante), Gregory Crewdson, 2007

photographie couleur numérique, 145 x 224 cm, édition de 6 + 2EA
Courtesy Gregory Crewdson et Galerie Daniel Templon, Paris



Alain Libolt, Valérie Dréville, Philippe Duclos



Philippe Duclos, Alain Libolt



Philippe Duclos, Alain Libolt



Philippe Duclos, Valérie Dréville



Valérie Dréville, Pierre Baux

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 face 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.

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, 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 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. 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 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, 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 le disais : 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, contre les autres, mais surtout contre eux-mêmes. On sort du champ de l'affrontement pour entrer dans celui de l'écoute. Comme si O'Neill lui-même se mettait à écouter tout ce que chacun a emporté et qu'il n'avait pas alors entendu, peut-être aussi ce que chacun, à sa façon, lui a laissé pour la route. La présence du survivant, du poète apparaît de façon évidente dans le dernier acte, 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 l'étrange renaissance qui jaillit du dernier acte et 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, sa voix propre. Ses morts, O'Neill les a volés, pillés, peut-être même torpillés, c'est aussi pour cela que l'œuvre est si troublante, elle noue la question de l'héritage artistique, de la transmission, à celle du complexe du survivant, de la honte d'être en vie, d'avoir adossé, construit son œuvre sur leurs échecs, leur capacité à s'autodétruire, tant dans leurs rêves que dans leurs propres corps.

D. L. : Cet excès dans lequel les personnages s'abîment, que ce soit pour le frère et le père dans l'alcool ou pour Mary dans la morphine, est-il 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, 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. Des 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 2011 pendant les répétitions de *Long voyage du jour à la nuit*.

Le triomphe du temps

[...]

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,
À 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 sœur 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*, Minuit, Paris, 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. [...]

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

Les spectateurs assistant à une représentation de *Long voyage du jour à la nuit*, pièce autobiographique d'O'Neill, ont le sentiment de percevoir la présence de l'auteur devenu plus âgé. Or il n'est pas en 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 l'incarne pas véritablement. Pourtant, les spectateurs ont l'impression d'éprouver les sentiments et le point de vue de l'auteur composant son œuvre, quelque trente années après les événements de la pièce. [...]

En créant une œuvre dramatique d'une texture aussi complexe, O'Neill a répondu à son désir d'accomplir au théâtre ce qui n'avait jusque-là été tenté que par la narration en prose ou la poésie: une "autobiographie créatrice". Dans *Natural Supernaturalism*¹, M. H. Abrams utilise le terme d'"autobiographie créatrice" pour parler d'œuvres modernes comme *À la recherche du temps perdu* de Proust, et de celles qui leur ont précédé, 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 des 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, 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. [...]

¹ Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W. W. Norton & Co., New York, 1971.

² William Wordsworth, poète anglais (1770-1850) travailla toute sa vie à l'écriture du *Prélude*, vaste œuvre autobiographique de huit mille vers, qui ne fut publié qu'à sa mort.

Une œuvre dramatique peut-elle vraiment agir 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

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'Neill, 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

Eugène 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 Princeton, 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 Agnès. 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

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 "Odysées en Yvelines" et crée, en mars 2011, *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill à La Colline.

Les partenaires du spectacle



Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**

Responsable de la publication **Didier Juillard**

Rédaction **Laure Hémain**

Réalisation **Élodie Régibier, Fanély Thirion, Florence Thomas**

Photographies de répétition **Élisabeth Carecchio**

Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage**

Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**

Imprimerie **Comelli, Villejust, France**

Licence n° 1-1035814

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20°

www.colline.fr

Rencontre avec Pierre Baux

samedi 12 mars à 15h

Bibliothèque Saint Fargeau, 12 rue du Télégraphe, Paris 20°

entrée libre

la colline
théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr