

THEATRE
NATIONAL
DE LA
COLLINE
DIRECTION ALAIN FRANCON

texte Brian Friel

MOLLY S.

mise en scène Jorge

Lavelli

Petit Théâtre

du 20 février au 6 avril 1997

dossier de presse

Molly S.

de
Brian Friel

Texte français
Alain Delahaye

Conception et mise en scène
Jorge Lavelli

Théâtre national de la Colline
15, rue Malte-Brun 75020 Paris
Location 01 44 62 52 52

Petit Théâtre
du 20 février au 6 avril 1997
du mardi au samedi 21h
dimanche 16h . relâche lundi
Les Midis du théâtre
les mercredis à 12h30

Création
CADO, Centre National de Création Orléans -
Loiret - Région Centre

Coréalisation
Théâtre national de la Colline

Texte de la pièce publié aux
Editions Actes Sud-Papiers
Presse
Dominique Para
01 44 62 52 25

Assistante à la mise en scène **Christine Seghezzi**

Scénographie **Pace**

Costumes **Françoise Tournafond**

Lumière **Jacky Lautem**

avec :

Frank **Patrick Chesnais**

M. Rice **Michel Duchaussoy**

Molly **Caroline Sihol**

• • • Molly S.

A Ballybeg, en Irlande. Molly, quarante ans, est presque aveugle depuis l'âge de dix mois. Elle s'est créé un univers où la vision devient accessoire : Molly sait reconnaître les plantes à l'odeur et au toucher, les gens au rythme de leur démarche, au son de leur voix. Son mari, Frank, chômeur, autodidacte, fasciné par les problèmes philosophiques que pose la cécité, est convaincu que Molly pourrait recouvrer la vue. Le Docteur Rice, un ophtalmologue brillant dont la carrière internationale a été brisée par le départ de sa femme, accepte de l'opérer : le cas Sweeney le fait rêver à un retour triomphal dans le cercle de ses ex-collègues. C'est peut-être finalement Molly qui tient le moins à cette opération : comment apprendre à voir ? Le "pays de la vision" ne sera-t-il pas celui de l'exil ? Pour raconter cette expérience médicale et psychologique, Brian Friel a choisi la forme originale du récit alterné : les trois personnages prennent la parole tour à tour, sans jamais dialoguer directement. Trois versions, trois "visions" qui permettent de reconstruire le passé et les rêves de chacun, et aussi de réfléchir sur la "différence", sur les rapports de la vision et de la connaissance, et sur la perception de la réalité.

"Je suis particulièrement redevable à Oliver Sacks qui a retracé une histoire semblable dans "To See and Not See" ainsi qu'à toutes les histoires similaires de maladies longues et étranges." Brian Friel

Alain Satgé

La pièce de Brian Friel dans la traduction de Alain Delahaye est représentée par l'agence DRAMA-Suzanne Sarquier (24, rue Feydeau 75002 Paris)

• • • Molly S. : le réel désenchanté

- Molly S. n'est-elle pas, au moins par son sujet, une pièce plus "réaliste" que la plupart de celles que vous avez jusqu'ici montées à la Colline ?

- Je dirais plutôt que c'est une pièce qui pose la question du réel, et de son sens. Où se trouve le réel, comment peut-on le reconnaître ? Il me semble très intéressant que le théâtre, cet espace de l'artificiel par excellence, s'interroge sur la perception de la réalité, et sur le trouble qui peut s'introduire dans cette perception...

Molly, la protagoniste, est aveugle depuis l'âge de dix mois : comment quelqu'un qui n'a retenu que très peu de choses de la réalité peut-il, à travers ces fragments, à travers aussi la voix du père, à travers l'éducation, à travers le toucher et l'odorat, à travers une véritable initiation intérieure, remplacer la vision par la sensation ? Comment Molly peut-elle réinventer le quotidien, imaginer l'autre, avec une sensibilité juste, et trouver sa place dans un monde de gens "normaux", de gens voyants ? Et comment, quarante ans après, sa "guérison", la récupération de la vue, lui fait-elle perdre la mémoire de tout ce qu'elle avait acquis jusque là ? En face de la réalité nouvelle qu'elle découvre, sa perception imaginaire du réel se déséquilibre complètement : Friel veut d'abord montrer que, pour exister vraiment, le réel a besoin d'un point de vue, d'une "lecture" qui lui donne un sens...

- Il s'agit donc d'un projet philosophique ?

- C'est pour moi un projet très ouvert, pas seulement philosophique, mais social : une réflexion sur ce que les hommes ont fait du monde, de la vie, de la société, une expérience du désenchantement...

Et ce projet est servi par une dramaturgie très simple, très directe. Friel a choisi la forme du monologue, des monologues entrecroisés, c'est-à-dire du récit : une forme très pure de théâtre, si l'on pense au chœur de la tragédie grecque, au théâtre oriental, aux conteurs...

L'imaginaire est mis ici au service d'une idée-clef, celle de la confession : les personnages viennent se raconter, se dévoiler, exposer leur intériorité ; et c'est à travers leurs discours qu'on reconstruit le passé. Ce passé plein d'énergie, plein de mouvement nous est donné dans l'immobilité ; l'action se traduit dans le temps de l'inaction...

- Un peu comme dans la pièce d'Albee que vous avez récemment mise en scène, Trois femmes grandes ?

- Ou comme chez Beckett, chez Thomas Bernhard, chez Steven Berkoff, ou encore Tony Kushner, qui utilisent tous la forme-récit, mais en restant plus "timides" sur ce plan : Berkoff, dans Décadence par exemple, mélange le récit, qui ressuscite et actualise des moments du passé, avec le dialogue, qui fait progresser l'action.

... / ...

... /...

Le talent de Friel, c'est de faire que le discours dessine avec une grande précision le comportement dramatique, et même physique, des personnages. Il nous permet de les comprendre, de revivre avec eux ces aspirations et ces ambitions qui trouvent à un moment donné leurs limites, qui se heurtent à l'échec. Echeq que le pessimisme de l'auteur présente comme une donnée normale de l'existence, au même titre que la mort : il n'est rien d'autre que l'impossibilité, que nous partageons tous, d'atteindre les idéaux de la jeunesse ou de l'adolescence.

Molly est mariée à un rêveur, qui a passé sa vie à bâtir des projets presque impossibles, qui ne s'est intéressé qu'à des entreprises singulières, exceptionnelles, sans jamais arriver à les contrôler vraiment. Il est animé par une véritable curiosité du monde, mais cette curiosité demeure stérile. Il y a là un comportement humain très reconnaissable : l'éternel revers de l'utopie, d'un désir qui ne peut être satisfait, d'un manque impossible à combler, puisqu'il s'ouvre toujours sur autre chose.

- L'expérience du troisième personnage, le chirurgien, est également marquée par la frustration...

- Il a connu le cycle qui mène de la réussite à l'échec, mais sa faiblesse a été du domaine de l'incontrôlable : la vie l'a attaqué là où il s'y attendait le moins, non pas du côté de son travail, mais de son histoire personnelle. Il trouve une nouvelle chance professionnelle dans l'opération de Molly, une possibilité de revanche sur l'échec qui l'a mis "hors-course".

L'opération réussit matériellement, mais le sujet ne guérit pas. Au contraire : il est blessé à mort par le réel, qui le rend à une véritable, à une définitive cécité. Cette contradiction entre vision et appréhension du réel est au cœur de tous les comportements, et de toute la pièce : elle est le moteur de l'histoire exemplaire, mais jamais didactique, que nous raconte Friel.

- Comment mettre en scène cette action immobile ?

- Je voudrais créer un dialogue entre un espace clos, concentré sur la force du discours, et une ouverture intermittente sur le monde. La boîte qui enfermera les personnages sera "ventilée" par des visions qui ne viendront pas expliquer la réalité, ni introduire l'anecdote, mais tenter de saisir l'état d'âme de Molly, ce qui vit dans son intériorité, ce qui peut la mobiliser, l'angoisser, ou simplement la troubler par rapport à la réalité. Il s'agit d'éclairer la sensibilité et la perception du personnage, qui devrait peu à peu coïncider avec le point de vue du spectateur lui-même.

(Propos recueillis par Alain Satgé)

• • • L'exil de la vision

Œuvre d'une rare intensité, *Molly S.* est la seconde pièce écrite par Brian Friel dans la forme périlleuse des *monologues alternés*. Chez ce dramaturge qui a un sens aigu du *dialogue* incisif et nerveux (songeons à *Philadelphia here I come* (1963) et à *Wonderful Tennessee* (1993) pour citer simplement ces deux points de repère), il ne peut s'agir que d'un choix longuement mûri. Déjà dans *Le Guérisseur* (*Faith Healer*, 1980) il nous présentait trois personnages - le guérisseur, sa femme et son imprésario - exposant l'un après l'autre leurs versions souvent divergentes et parfois contradictoires de la même réalité. Le spectateur était contraint de recomposer tout seul, à travers les mensonges, les forfanteries et les omissions, une vérité toujours hypothétique et instable.

Avec *Molly S.* (*Molly Sweeney*) Brian Friel va plus loin. C'est de nouveau un vaste "canon à trois voix", mais sans les dissonances criardes du *Guérisseur* : chacune des versions se complète, et on a l'impression, à la fin, que tout est clair. Chaque interprète exécute sa partition en parfaite harmonie avec les autres, et il y a complémentarité jusque dans la "performance" exigée de chacun d'eux : celui qui parle n'est plus seul sur la scène, les deux autres sont là, ils réagissent ou ne réagissent pas, mais ils sont *présents*. De plus, les personnages sont beaucoup moins typés que dans *Le Guérisseur*, leur banalité nous les rend attachants : on se sent constamment proche d'eux, et de ce drame très ordinaire qui est le leur. Comme l'a justement noté un critique anglais, *Molly S.* est "une histoire dure racontée avec douceur".

Dès les premières phrases, on est saisi par cette sorte de sérénité lumineuse qui baigne toute la pièce, même dans ses instants les plus terribles. Molly nous parle. D'abord, de son enfance. Aveugle dès l'âge de 10 mois, elle assume sa cécité sans en faire tout un monde, et mène à quarante ans une vie parfaitement autonome, en travaillant comme kinésithérapeute. Elle épouse Frank, un autodidacte sans emploi, bavard, gentil, et fasciné par les organisations caritatives. Frank convainc un chirurgien des yeux, M. Rice, d'opérer Molly pour lui rendre la vue. Celui-ci accepte, peut-être dans l'espoir de retrouver sa gloire d'autrefois.

L'opération réussit. C'est d'abord l'explosion de joie ; mais bien vite, Molly doit déchanter : comme le disait Diderot, "apprendre à voir, ce n'est pas comme apprendre une nouvelle langue, c'est comme apprendre le langage pour la première fois". A son âge - et malgré le "dévouement" de Frank - cela demande des efforts surhumains ; son cerveau n'y résiste pas. Lentement, elle sombre dans une sorte d'égaré résigné, et elle s'éteint en retrouvant mentalement, avec une joie étrange, son univers d'aveugle. Le pays de la vision, où on l'a fait entrer pour ainsi dire de force, n'aura été pour elle que le pays de l'exil.

Mais la pièce ne se réduit pas à ce schéma, ni surtout à cette tristesse. Derrière le thème apparent (le "besoin de voir"), se cache un thème caché : les vrais aveugles ne sont sans doute pas ceux que l'on croit, et c'est d'une cécité bien plus grave et dangereuse que souffrent Frank et M. Rice. Frank Sweeney semble incapable

... /...

... /...

de voir la réalité qui se trouve en face de lui. Comme s'il ne pouvait percevoir que la périphérie des choses. L'aveuglement de M. Rice, le chirurgien, tient plutôt à un refus de la lucidité. Il occulte certains souvenirs, certains échecs.

Mais tous deux ont en commun de provoquer des ravages par leur altruisme, par leur bonne volonté candide et irréfléchie, par ce besoin irréprouvable qu'ils ont de faire du bien à *tout prix*.

L'un et l'autre resteront confortablement installés dans leur cécité mentale ; et à la fin de la pièce, ils s'en iront porter cette cécité ailleurs.

C'est surtout la solitude des personnages qui est poignante dans ces dernières minutes, lorsque chacun s'en va de son côté, en entourant ce départ de propos fatalistes. Tout au long de la pièce, chacun est seul, mais *avec* les autres (les trois personnages, rappelons-le, sont présents sur scène du début à la fin) ; et la *possibilité* d'une communication (toujours manquée) ne fait que renforcer cette solitude. Frank et M. Rice se parlent sans arrêt, mais se détestent cordialement. Molly aime-t-elle vraiment Frank ? Elle sait que, si elle lui a dit oui, c'était "sans aucune raison valable". Frank, lui n'aime Molly que pour cette cécité qui la rend si exceptionnelle à ses yeux - alors qu'en réalité c'est une femme parfaitement ordinaire. Chacun, en faisant mine de s'intéresser à l'autre, ne s'intéresse au fond qu'à soi-même ; et les dernières paroles de Molly sur son lit de mort, trouvant que finalement "tout est bien comme ça", résonnent un peu comme une joyeuse délivrance.

D'ailleurs, paradoxalement, dans ce drame, la joie est partout. D'abord dans la forme elle-même : chaque *monologue* contient un foisonnement de *dialogues* jubilatoires, le rythme est vif, souvent même enjoué, et les personnages parlent d'eux-mêmes avec une ironie marquée ; chaque histoire est un prétexte à mille autres histoires, il y a des moments d'intensité inoubliable (la formidable scène de la veillée, à la fin du premier acte, où Molly *danse* au milieu des obstacles) et, en fait, on a l'impression d'assister à plusieurs pièces en même temps.

Parfois on rit aux éclats, surtout à cause des pîteries de Frank - mais presque toujours on sourit, tant la tendresse de l'auteur pour ses personnages est perceptible, tant il y a d'humanité chaleureuse dans ces péripéties tragicomiques toujours proches de nous.

Puisse chacun des spectateurs ressentir cette émotion et sortir grandi de ces deux heures en compagnie de celui qu'on a appelé, à juste titre je crois, "le Tchekhov irlandais".

Au-delà d'une célébration de l'héroïsme ordinaire, peut-être a-t-il tenté, ici, de nous indiquer un chemin vers ce que pourrait être une générosité lucide.

Alain Delahaye.

• • • De la perception.

Une autre observation qu'il est à propos de faire au sujet de la perception, c'est que les idées qui viennent par voie de sensation, sont souvent altérées par le jugement dans l'esprit des personnes faites, sans qu'elles s'en aperçoivent. Ainsi, lorsque nous plaçons devant nos yeux un corps rond d'une couleur uniforme, il est certain que l'idée qui s'imprime dans notre esprit représente un cercle plat, diversement ombragé, avec différents degrés de lumière. Mais comme nous sommes accoutumés par l'usage à distinguer quelle sorte d'image les corps convexes produisent ordinairement en nous, nous mettons aussitôt à la place de ce qui nous paraît, la cause même de l'image que nous voyons, de sorte que joignant à la vision un jugement que nous confondons avec elle, nous nous formons l'idée d'une figure convexe et d'une couleur uniforme, quoique dans le fond nos yeux ne nous représentent qu'un plain ombragé et coloré diversement, comme il paraît dans la peinture. A cette occasion, j'insérerai ici un problème du savant Mr Molineux : supposez un aveugle de naissance, qui soit présentement homme fait, auquel on ait appris à distinguer par l'attouchement un cube ou un globe du même métal, ou à peu près de la même grosseur ; en sorte que lorsqu'il touche l'un ou l'autre, il puisse dire quel est le cube, ou quel est le globe. Supposez que le cube ou le globe étant posés sur une table, cet aveugle vienne à jouir de la vue. On demande si en les voyant sans les toucher, il pourrait les discerner, ou dire quel est le globe ou quel est le cube. Le pénétrant et judicieux auteur de cette question répond en même temps que non... Je suis tout à fait du sentiment de cet homme. Je crois que cet aveugle ne serait point capable, à la première vue, de dire avec certitude, quel serait le globe et quel serait le cube, s'il se contentait de les regarder, quoiqu'en les touchant il pût les nommer et les distinguer sûrement par la différence de leurs figures qu'il apercevrait par l'attouchement. J'ai voulu proposer ceci à mon lecteur, pour lui fournir une occasion d'examiner combien il est redevable à l'expérience de quantité d'idées acquises, d'autant plus que Mr Molineux ajoute, qu'ayant proposé cette question à diverses personnes d'un esprit fort pénétrant, à peine en a-t-il trouvé une qui d'abord lui ait répondu sur cela comme il croit qu'il faut répondre, quoiqu'ils aient été convaincus de leur méprise après avoir ouï les raisons.

Du reste, je ne crois pas qu'excepté les idées qui nous viennent par la vue, la même chose arrive ordinairement à l'égard d'aucune autre de nos idées, je veux dire, que le jugement change l'idée de la sensation, et nous la représente autre qu'elle est en elle-même. Mais cela est ordinaire dans les idées qui nous viennent par les yeux, parce que la vue qui est le plus étendu de tous nos sens, venant à introduire dans notre esprit, avec les idées de la lumière et des couleurs qui appartiennent uniquement à ce sens, d'autres idées bien différentes, je veux dire celles de l'espace, de la figure et du mouvement... Et nous prenons pour une perception des sens ce qui n'est qu'une idée formée par le jugement. Ainsi, un homme qui lit ou qui écoute avec attention, et qui comprend ce qu'il voit dans un livre, ou ce qu'un autre lui dit, songe peu aux caractères ou aux sons, et donne toute son attention aux idées que ces sons ou ces caractères excitent en lui.

John Locke (1632 - 1704).

Extrait de : Essais philosophiques concernant l'entendement humain, texte français, Vrin, 1972.

Brian Friel

Brian Friel est né à Omagh dans le comté du Tyrone en Irlande du Nord le 5 janvier 1929.

Il passe sa jeunesse dans la ville de Derry, où son père enseigne au St's Columb's College.

De 1946 à 1948 il étudie au séminaire jésuite de Maynooth dans le comté de Kildare.

En 1948 il suit une formation pédagogique pour enseigner au St Joseph's Teacher Training College de Belfast.

De 1950 à 1960 il écrit des nouvelles pour le New-Yorker et des pièces radiophoniques pour la B.B.C.

En 1954 il épouse Anne Morrison. Ils vivent maintenant dans le Donegal avec leurs cinq enfants.

En 1959, l'Ulster Group Theatre de Belfast produit *This Doubtful Paradise*.

Puis en 1960 *The Francophile*. Cette même année il arrête d'enseigner pour se consacrer à l'écriture, à temps plein.

En 1962 l'Abbey Theatre à Dublin présente *The Enemy Within* (sur l'exil de St Columba). Friel publie son premier recueil de nouvelles, *The Saucer of Larks*.

En 1963 la pièce *The Blind Mice* est produite par les productions Gemini, au théâtre Eblana de Dublin.

En 1964 il rencontre Tyrone Guthrie, directeur et metteur en scène du célèbre théâtre de Minneapolis. Après avoir passé cinq mois au théâtre de Guthrie il écrit la pièce qui le rend célèbre, *Philadelphia, Here I Come*.

En 1965, elle est jouée au Festival Dramaturgique de Dublin, mise en scène par Hilton Edwards ; puis à Broadway, en 1966, où elle devient la pièce irlandaise à être restée le plus longtemps à l'affiche. (*Gar*, un jeune irlandais à la veille de son départ aux Etats-Unis, fait ses adieux à ses amis et à sa famille).

En 1966, Friel publie un second recueil de nouvelles : *The Gold in the Sea*. *The Loves of Cass Mc Guire* est jouée à New York en 1966, puis à Dublin en 1967. (Retour au pays d'une irlandaise, après toute une vie de travail outre-Atlantique).

Lovers, diptyque composé de deux pièces en un acte, *Winners et Losers* est produit à Dublin en 1967 et à Londres en 1969. (Il dépeint l'atmosphère suffocante de la vie provinciale).

... / ...

... /...

Crystal and Fox passe à Dublin en 1968 puis à New York en 1973. (Y est décrit le naufrage d'un couple de joueurs itinérants).

The Mundy Scheme, à Dublin et New York en 1969. (Satire macabre sur la corruption des idéaux nationaux).

The Gentle Island, à Dublin en 1971.

The Freedom of the City, jouée à Londres et à Dublin en 1973, puis à New York, avec Kate Reid, en 1974. (Trois innocents sont assassinés après une manifestation civile).

Volunteers et Living Quarters sont jouées à Dublin en 1975 et 1977.

Faith Healer, Témoignages sur Ballybeg, pièce écrite en 1976, est mise en scène en 1979 par José Quintero au Théâtre Longacre de New York, avec James Mason. Puis, en 1980, à l'Abbey Theatre de Dublin où la mise en scène est due à Joe Dowling. La pièce y remporte un beau succès. Elle est produite à Londres en 1981, avec Helen Mirren dans le rôle de Grace.

Témoignages sur Ballybeg est la seule pièce où Friel abandonne l'approche linéaire. Aucune action ne se déroule sur scène, mis à part la dramatisation des incidents racontés.

Aristocrats, pièce présentée à Dublin en 1979, décrit le déclin d'une grande famille de la noblesse terrienne catholique.

En 1980, la compagnie théâtrale Field Day voit le jour. Fondée par Friel et l'acteur Stephen Rea, elle regroupe trois poètes, Seamus Heaney, Seamus Deane, Tom Paulin, et le musicien David Hammond. Cette compagnie a été créée pour échapper aux structures figées du théâtre officiel, et pour secouer l'apathie culturelle en Irlande du Nord. Derry a été choisie comme centre des opérations : toutes les pièces y ont leur première mondiale.

Le 23 septembre 1980, a lieu la première de Translations dans la salle de spectacle de la municipalité.

En 1981 Translations est produite à New York et à Londres où elle est jouée au Théâtre de Hampstead puis au National Theatre.

(Un corps expéditionnaire britannique arrive dans une communauté gaélique du Donegal au début du siècle dernier pour dresser une toponymie anglicisée de la région. Cette pièce se veut le symbole du viol culturel de l'Irlande ; elle traite surtout du fondement mythique et culturel des mots).

En 1981, Friel traduit et adapte pour Field Day Les Trois Sœurs de Tchekhov, que Stephen Rea met en scène.

La pièce The Communication Cord, antidote sarcastique de Translations est produite en 1982 par Field Day. Après la traditionnelle première à Derry, la compagnie effectue une tournée en Irlande. L'année suivante, Nancy Meckler met en scène The Communication Cord, à Londres.

... /...

... /...

En 1986, Publication de *The Last of the Name*, mémoire d'un tisserand de Donegal.

En 1987, Adaptation du roman de Turgenev *Fathers and sons*, National's Lyttelton Theatre (Long Wharf Theater, USA; Gate, Dublin 1988).

En 1988, Première de *Making History* à Derry (visite du National's Cottesloe Theatre).

En 1989, la NBC consacre une saison à Friel (six pièces) qui devient le premier auteur vivant à recevoir cette distinction.

En 1990, Première de *Dancing at Lughnasa* au Abbey Theatre Dublin; Royal National Theatre (Lyttelton). *Faith Healer*, Abbey Theatre, Dublin.

En 1991, Première de *Dancing at Lughnasa* au Plymouth Theatre, New York.

En 1992, Première de *Faith Healer* au Royal Court Theatre, London, Philadelphia *Here I Come !* au King's Head Islington et Wyndham's Theatre.

Molly S. a été créée la première fois le 9 août 1994 au Gate Theatre à Dublin. En Allemagne et Suisse, la pièce sera créée 5 fois dans la saison 96/97 : Thalia Theater, Hamburg, Düsseldorfer Schauspielhaus, Schauspiel Chemnitz, Bayrisches Staatsschauspiel Munich, Luzernertheater.

En France :

La dernière classe (Translations) a été créée en septembre 1984 au Théâtre des Mathurins dans une mise en scène de Jean-Claude Amyl,

Témoignages à Ballybeg (*The Faith Healer*) a été montée par Laurent Terzieff au Lucernaire en janvier 1986.

D'après la biographie établie par Barbara Connan.
L'Avant-Scène.

Alain Delahaye

Traducteur littéraire depuis 25 ans.

Adaptateur-dialoguiste depuis 10 ans.

A traduit l'intégralité du théâtre d'Oscar Wilde (Mercure de France, 1992).

Adapte actuellement toute l'œuvre de Brian Friel.

A traduit des auteurs aussi divers que Cyril Connolly, Roald Dahl, John Hawkes, Graham Greene, Patricia Highsmith, Arthur Koestler, John McGahern, Susan Minot, Iris Murdoch, Harold Pinter, Muriel Spark, John Updike.

A adapté des films de Robert Altman, Lindsay Anderson, Jiri Menzel, Christopher Monger.

Patrick Chesnais

Théâtre

Depuis 1967, il travaille avec de nombreux metteurs en scène.

- 1982 Le Bleu de l'eau de vie de Carlos Semprun-Maura, mise en scène Roger Blin, pour lequel il a obtenu le GRAND PRIX DE LA CRITIQUE - MEILLEUR COMEDIEN
L'Avantage d'être constant d'Oscar Wilde, mise en scène Pierre Boutron, PRIX DU MEILLEUR ACTEUR DE L'ANNEE POUR LA PRESSE ANGLOSAXONNE.
- 1983 Cet animal étrange de Gabriel Arout, d'après Anton Tchekov, mise en scène Jean Bouchaud.
- 1984 Love de Murray Schisgal, mise en scène Michel Fagadau, pour lequel il a obtenu le PRIX DANIEL SORANO.
- 1986 Le Misanthrope de Molière, mise en scène Françoise Petit.
Finalement quoi de Philippe Madral, mise en scène Patrick Chesnais.
Adriana Monti de Natalia Ginzburg, mise en scène Maurice Bénichou.
- 1988 Joe Egg de Peter Nichols, mise en scène Michel Fagadau, NOMINE AUX MOLIERES DU MEILLEUR ACTEUR 1988.
- 1990 PRIX PAUL BELMONDO.
- 1992 Brûlez tout de Landford Wilson, mise en scène Stéphane Meldegg.
- 1994 Le Retour de Harold Pinter, adaptation Eric Kahane, mise en scène Bernard Murat, repris en tournée en 1995.

Cinéma

Depuis 1976, il tourne avec de nombreux réalisateurs.

- 1988 La lectrice, de Michel Deville - PRIX LOUIS DELLUC - GRAND PRIX DES AMERIQUES AU FESTIVAL DE MONTREAL 1988 - CESAR DU MEILLEUR ACTEUR POUR UN SECOND ROLE.
Les Cigognes n'en font qu'à leur tête, de Didier Kaminka - Thank you Satan, d'André Farwagi.
- 1989 L'Autrichienne, de Pierre Granier-Deferre - Il y a des jours et des lunes de Claude Lelouch - Feu sur le candidat d'Agnès Delarive.
- 1990 Promotion canapé, de Didier Kaminka - Le sixième doigt de Henri Duparc - Netchaiev est de retour de Jacques Deray - Triplex de Georges Lautner - La Pagaille de Pascal Thomas.
- 1991 La belle histoire de Claude Lelouch.
- 1992 Drôles d'oiseaux de Peter Kassovitz - Pas d'amour sans amour d'Evelyne Dress - PRIX DU PUBLIC AU 10ème FESTIVAL INTERNATIONAL DE L'IMAGE AU FEMININ MARSEILLE 1993 - Coup de jeune, de Xavier Gélin.
- 1993 Aux petits bonheurs de Michel Deville.

... / ...

... /...

Télévision

Depuis 1968, il travaille avec de nombreux réalisateurs.

- 1983 Sortie interdite de Patty Villiers -
 Jacques le Fataliste de Claude Santelli - SEPT D'OR.
- 1984 Les timides aventures d'un laveur de carreaux de Jean Brard -
 Vive la mariée de Jean Valère -
 Je suis à Rio, ne m'attends pas pour dîner, de A. Ferrari -
 Le génie du faux de Stéphane Kurc - NOMINE AU SEPT D'OR
 DU MEILLEUR ACTEUR.
- 1986 Un cœur de marbre de Stéphane Kurc - PRIX D'INTERPRETATION
 DU FESTIVAL DU FILM D'HUMOUR A CHAMROUSSE.
- 1990 Notre Juliette de François Luciani -
 Tous mes maris d'André Farwagi.
- 1993 Regarde-moi quand je te quitte, de Philippe de Broca -
 Vogue la galère de Maurice Frydland -
 La Belle de Varsovie de Franck Appréderis.
- 1994 Le Misanthrope de Molière, réalisation Mathias Ledoux,
 m.en.s. Jacques Weber.
 L'Homme ne rit plus, Sketch de fiction "La reine", de Marc de Hollogne.
- 1995 La Madone de Lisbonne de Maurice Frydland -
 L'héroïne de Francfort de Klaus Biedermann -
 L'Enfant sage de Fabrice Cazeneuve -
 La Muse de Bruxelles de Maurice Frydland -
 La longue marche du bébé, de Christiane Spiéro -
 Side car de Marc Rivière.
- 1996 L'Etoile d'Anvers de Marco Pico.

Michel Duchaussoy

Théâtre

Il entre à la Comédie Française en 1964, où il interprète de très nombreux rôles.
Il est nommé Sociétaire Honoraire en 1984.

Depuis 1984, il interprète Pinter - Colette - Tchekov - Goldoni - Pirandello - Caillois - Josselin - Shaw - Guitry - Manet - Jouhandeau - en 1988, il joue au Théâtre national de la Colline *Une visite inopportune* de Copi, dans une mise en scène de Jorge Lavelli.
Cette année, on a pu le voir au Théâtre La Bruyère dans *Le Refuge* de James Saunders, mise en scène Stéphane Meldegg.

Cinéma

Il a tourné entre autres avec

A. Jessua, *Jeu de Massacre - Traitement de choc - Amaguedon.*

C. Chabrol, *La femme infidèle - Que la bête meure - Nada.*

Logereau, *La Louve.*

Michel Deville, *Bye bye Barbara.*

Frédéric Rossif, *Aussi loin que l'amour.*

D. Valcroze, *L'Homme au cerveau greffé.*

R. Grainville, *Le Complot.*

J. Marbœuf, *La ville des Silences - Voir l'éléphant.*

E. Molinaro, *L'homme pressé*

R. Vadim, *La Jeune fille assassinée.*

L. Malle, *Milou en Mai.*

R. Enrico, *La révolution.*

J. Deray, *Les bois noirs.*

A. Corneau, *Fort Saganne - Le même.*

J. Delannoy, *Bernadette.*

L. Ferrara - *Le Siège de Venise.*

Télévision

Il a tourné dans de nombreux téléfilms.

Dernièrement, *L'Allée du Roy - Le vieil homme et la jeune fille - Mélanie - L'Été indien.*

Caroline Sihol

Théâtre

- 1982 Un cri de Tennessee Williams, mise en scène Andréas Voutsinas.
1984 Sodome et Gomorrhe de Jean Giraudoux, mise en scène Jean Davy.
1985 Chantecler d'Edmond Rostand, mise en scène Jean-Luc Tardieu.
1987 Conversation après un enterrement de Yasmina Reza,
mise en scène Patrice Kerbrat.
MOLIERE DE LA MEILLEURE ŒUVRE THEATRALE.
L'Excès contraire de Françoise Sagan, mise en scène Michel Blanc.
1988 Des sentiments soudains de Jean-Louis Livi, mise en scène
Jean Bouchard.
1989 La Machine infernale de Jean Cocteau, mise en scène Jean Marais.
1992 La Jalousie de Sacha Guitry, mise en scène Jean-Claude Brialy.
1993 Je m'appelais Marie Antoinette, Textes Alain Decaux, André Castelot,
mise en scène Robert Hossein.

Opéra

- 1994 Persephone d'Igor Stravinsky au théâtre de la Fenice de Venise.

Cinéma

- 1982 Vivement dimanche de François Truffaut.
1983 Les Morfalous d'Henri Verneuil.
1986 Tenue de soirée de Bertrand Blier.
1988 I want to go home d'Alain Resnais.
1990 Faux et usage de faux de Laurent Heynemann
1991 Tous les matins du monde d'Alain Corneau - PRIX LOUIS DELLUC -
7 CESARS DONT CELUI DU MEILLEUR FILM.
Vent d'est de Robert Enrico.
1992 La lumière des étoiles mortes de Charles Matton.
1993 La Prédiction d'Eldar Riazanov.
La blonde est de retour (court métrage), co-écriture avec Marc Adjadj.
1994 L'amour conjugal d'après une nouvelle de Pascal Quignard,
réalisation Benoît Barbier.

Télévision

- 1985 Visa pour nulle part d'Alain Bloch.
Vaines recherches de Nicolas Ribowski.
Pattes de velours de Nelly Kaplan.
1986 Le chevalier de Pardaillan de Josée Dayan.
Le fils Cardinaud de Gérard Mordillat.
Mécomptes d'auteurs de Roger Pigaut.
1987 Le fantôme de la Villette et Les cinq dernières minutes de Roger Pigaut.
1988 Adieu Christine de Christopher Frank.
1989 La seconde de Christopher Frank.
1990 L'Enfant des loups de Philippe Monnier.
1991 Le vin qui tue de Josée Dayan.
1992 L'interdiction de Jean-Daniel Verhaeghe - La jalousie de Sacha Guitry.
1995 J'ai deux amours de Caroline Huppert.

Christine Seghezzi

Assistante à la mise en scène

Etudes de théâtre et de lettres à Vienne / Autriche et à Paris.

Elle a travaillé comme assistante à la mise en scène au théâtre et cinéma en Autriche et vit et travaille depuis quatre ans à Paris.

Collaboration avec Lluis Pasqual (*Les Estivants de Gorki*) et Frank Hoffmann (*Dostoïevski va à la plage de Marco Antonio de la Parra, Die Räuber de Friedrich Schiller, Les Oeuvres complètes de Billy the Kid de Michael Ondaatje*).
Bernard Lévy (*Saleté de Robert Schneider*).

Elle travaille comme dramaturge avec le metteur en scène Claude Mangen (*Le Songe d'une nuit d'été, Macbeth de William Shakespeare*), et met en scène Nouvelle vague de Christine Angot au Festival Perspectives à Sarrebrück.

Par ailleurs, elle travaille à la Revue du théâtre et est membre du comité de lecture du Théâtre national de la Colline.

Pace

Scénographie

Agostino Pace, peintre et décorateur, a créé une centaine de réalisations scénographiques depuis 1960, pour le théâtre, l'opéra, le cinéma et la télévision.

On peut citer notamment, pour le théâtre : *Jeux de massacre de Ionesco - C'était hier d'Harold Pinter, La nuit de Madame Lucienne de Copi*, mises en scène Jorge Lavelli -

Mademoiselle Julie de Strindberg, mise en scène Antoine Bourseiller -

Le Bourgeois Gentilhomme de Molière, mise en scène Jean-Louis Barrault.

Au cinéma, il a travaillé avec Jacques Demy, Jacques Deray, Alain Resnais.

A la télévision, il a collaboré avec Roland Dubillard .

Au Théâtre national de la Colline, il a créé les décors de

La Star de Zygmunt Krauze - Greek, Kvetch, et Décadence de Steven Berkoff -

Mein Kampf (Farce) de George Tabori, Les Journalistes d'Arthur Schnitzler,

mises en scène Jorge Lavelli

Françoise Tournafond

Costumes

Elle crée des costumes pour l'opéra et le théâtre, où elle travaille, entre autres, avec Ariane Mnouchkine, Jean Claude Penchenat, et aussi Alfredo Arias, L'Eventail de Goldoni - Famille d'artistes - Les Indes Galantes - Mortadela - Cachafaz - Fous des folies - Nini.

En 1996, elle crée les costumes d'Arloc de Serge Kribus, mise en scène Jorge Lavelli, au Théâtre national de la Colline.

En 1997, Carmen, mise en scène Alfredo Arias, à l'Opéra Bastille.
Le Siège de Léningrad de José Sanchis Sinisterra, mise en scène Dominique Poulange au Théâtre national de la Colline.

Jacky Lautem

Lumière

A travaillé au Théâtre national de la colline pour :
La Traversée de l'hiver de Yasmina Reza, mise en scène Patrice Kerbrat.
L'Été et La Mort d'Auguste de Romain Weingarten mises en scène Gildas Bourdet.
Maison d'arrêt d'Edward Bond - Les Journalistes d'Arthur Schnitzler -
Décadence de Steven Berkoff - C.3.3. de Robert Badinter - Arloc de Serge Kribus -
Slaves ! de Tony Kushner, mises en scène de Jorge Lavelli.

**Théâtre national
de la Colline**

15 rue Malte-Brun
75020 Paris
01 44 62 52 52

