



S CENTRE
DRAMATIQUE
NATIONAL
DIRECTION
BERNARD SOBEL

ESCLAVES DE L'AMOUR

d'après la nouvelle de Knut Hamsun

Adaptation et mise en scène : Marc François

16 NOVEMBRE - 5 DECEMBRE 1993

T H É Â T R E D E G E N N E V I L L I E R S
41
AVENUE
DES
GRÉSILLONS
92230
GENNEVILLIERS
TÉL. 47 93 26 30
FAX. 40 86 17 44
MÉTRO
GABRIEL-PÉRI

ESCLAVES DE L'AMOUR

d'après la nouvelle de Knut Hamsun

Adaptation et mise en scène

Collaboration artistique

Décor

Lumière

Costumes

assisté de

Construction décor

Peinture décor

Accessoires

Assistante à la mise en scène

Assistant de production

Régie générale

Régie lumière

Administrateur

Marc François

Catherine Contour

Pascale Tabart

Didier Girard

Ann Williams

Francesca Sartori

Pierre Dequivre, Jean-Marc Le Goïc

Jean-Claude Saby

Fabienne Hubinet

Valérie Guiter

Didier Goldschmidt

Yves Lauvaux

Jacques Deliot

Bertrand Krill

Coproduction : Théâtre Garonne/Toulouse - Théâtre des deux roses - Les Bernardines/Marseille - Théâtre National de Bretagne/Rennes - Le Maillon/Strasbourg - Festival d'Automne à Paris - Théâtre de Gennevilliers.
Avec l'aide du Ministère de la Culture et de la Francophonie. Avec le soutien de l'Adami et la SNCF.
Remerciements à la Fonderie, Le Mans.

16 NOVEMBRE - 5 DECEMBRE 1993

Du mardi au samedi 20H30

Dimanche 17H

Relâche Lundi

Prix des places : 130F et 110F

Réservations 47.93.26.30

Service de Presse

Festival d'Automne Alain DESNOT 42.96.12.27

Anita LE VAN 40.21.68.78

Nadège LOIR 42.74.32.67

Théâtre de Gennevilliers 47.93.26.30

Avec :

Nathalie Bensard, Nicolas Bonnefoy, Laurence Camby, Régine Cendre, Eric Champigny, Catherine Contour, Jean Davy, Marie-Eve Edelstein, Marc François, Didier Girard, Mireille Guerre, Laurent Jullien, Marie-Anne Kergoët, David Lerquet, Sylvain Lerquet, Gérard Watkins.

Quelques extraits des textes ci-après sont insérés dans le spectacle : *La reine des Neiges* de H.C. Andersen, *Petite Chronique des gens de la nuit dans un port de l'Atlantique Nord* de Philippe Hadengue, *Les Nuits Blanches* et *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, *Tout Alice* de Lewis Carroll.

*Écrit par moi. Écrit ce jour pour soulager mon cœur. J'ai
perdu ma place au café et mes jours heureux. Tout, j'ai
tout perdu. Et le café, c'était le café Maximilian.*

Knut Hamsun
Esclaves de l'amour.

Devant nous, un grand café. La salle est octogonale. Une dizaine de tables visibles. La régie d'un café en 1900. Les tables sont rectangulaires avec des nappes blanches comme sur un tableau de Munch, un autoportrait. C'est le matin, à l'ouverture, on met en place, les gestes n'ont pas encore de conscience, ils font ce qu'il faut faire mais aussi n'importe quoi, dans le même mouvement. Même pas une parole, la bouche ne trouve pas ses mots, on a les yeux écarquillés sur la réalité autant que sur le vide, autant que sur l'invisible, sur le rêve. C'est comique, ces yeux-là avec ces gestes-là ! Puis arrivent Wladimierz T et ses deux amis. Eux ont une acuité extraordinaire, tremblants d'hypersensibilité à tout, suite de plusieurs nuits blanches à maintenir Wladimierz. La parole est précise, rapide. Ça fascine la serveuse, les autres aussi. Des clients entrent, ressortent, entrent à nouveau avec d'autres, emplissent le café. Agitation perpétuelle aux symétries secrètes comme le vol des abeilles. Plusieurs dialogues à la fois, trop bas, trop forts, ils bredouillent, butent sur les mots comme si les mots étaient toujours insuffisants, à côté. On choisit ce que l'on veut entendre ou l'on ne choisit pas et l'on entend tout : le vacarme des mots, des gestes, la chute inexorable de certains qui contamine les autres, l'alcool, manger devient accessoire, l'agencement secret des sons, du brouhaha, des silences qui précipite les chutes, démembrer les corps, les fait vivre autrement, les fait parler. Dans quel esclavage sont-ils tous ? Rien à faire dans un café ? Difficile de savoir ce que l'on veut... boire. Perte du sens ou lieu du non-sens, de l'insensé. Ils viennent dans ce café pour "rien", même pas pour boire, pour parler ? Ils parlent, ils boivent, ils s'altèrent, ils mentent, recherche de feu pour le tabac, recherche d'argent pour payer, ils perdent, perdent... Un vieillard devant une assiette reste immobile, silencieux pendant des heures, les brusques pleurs de Wladimierz, le trop grand mystère de la dame du cirque, la serveuse affolée déplace un pilier, toujours le même, cherche sa place, le centre de l'octogone, endroit intenable. Lentement, le café en devient un autre, ouvert à la rue, à la ville, à travers des baies vitrées. Des hommes à la vitre, des deux côtés. La lumière autonome, éclaire et assombrit comme un ciel peuplé de nuages rapides. Les clients en sortant emportent des pans de décor, des étagères... Le comptoir s'enfonce dans le sol, rien ne se défait de la même façon. Le sol du café en pierres assemblées se perd dans le bitume de la rue. Il y a beaucoup de vent, il pousse les corps à se défaire. A la fin, la scène est noire, "vide". Les corps se sont effacés, les visages aussi s'éloignent et perdent leurs traits, deviennent des ovales blancs, des becs de gaz. Restent l'irisation colorée des étoffes, les paroles rares, les grands et les petits gestes et surtout la verticalité de la serveuse à côté de la mendicante, recourbée, démembrée, comme après une longue chute.

Marc François

LE THEATRE COMME "REMISE AU MONDE ACCIDENTELLE".

Bernard Sobel : Marc François, vous m'avez dit que votre travail sur *Esclaves de l'amour* marquait pour vous un tournant. Pouvez-vous définir ce tournant ?

Marc François : Je me rends compte aujourd'hui que j'ai toujours considéré le théâtre - sans en être conscient à mes débuts - comme une sorte de "remise au monde", de "remise au réel" : il s'agit, dans le théâtre, de remettre l'homme "au monde", "au réel". Ce qui m'est apparu clairement dans notre travail sur *Esclaves de l'amour*, et qui, effectivement, constitue une sorte de tournant, c'est que cette "remise au monde" se faisait - et devait se faire - de façon "accidentelle".

En général, au théâtre, face au public, la représentation est organisée de manière préétablie. Tel acteur est immédiatement présenté comme le "premier rôle", dans le cadre d'une hiérarchie prédéterminée au niveau même de la distribution, donc au niveau de la toute première appréhension de la pièce - laquelle, du reste, contient souvent en elle-même, dans sa structure, cette prédétermination.

Dans notre travail sur *Esclaves de l'amour*, tout a fonctionné, tout a été organisé selon un mouvement inverse. Vaguement est-il écrit qu'ils parlent sur tel sujet ou sur tel autre. On peut les imaginer noyés dans l'ensemble. On peut ne pas les remarqués. Il s'agissait de faire vivre tout un peuple. Dans un même dénuement, une même errance, sans noms, racontant des histoires sujettes à la suspicion. Enchaîné par l'amour, par un enfant, par la solitude, par l'alcool, par l'argent... Il fallait qu'on entende le bruit des chaînes. Au cours des répétitions, à tel moment, telle personne a pris le pas sur les autres, mais pas de façon prévisible, volontaire : elle n'avait pas dessiné d'avance, comme le fait l'acteur classique, le chemin qu'elle ferait à travers la pièce, et on ne l'a pas non plus dessiné pour elle. Si, tout à coup, elle se métamorphosait pour refaire quelques pas dans le réel, autrement, difficilement, c'était "accidentel". A peine à l'oeuvre dans une personne, ou plusieurs, cette "remise au monde", du fait même qu'elle est "accidentelle", va l'abandonner pour être en quelque sorte proposée à nouveau dans le jeu à l'ensemble des participants.

B.S. : Je ne suis pas sûr de bien comprendre ce que, ici, vous appelez "monde", ou "réel"...

M.F. : Il est vrai que c'est pour moi-même surtout intuitif, et encore instable. J'ai donc des difficultés à en faire la théorie.

Je peux peut-être partir du silence.

J'essaie de faire un théâtre proche finalement, de celui de Maeterlinck. A l'opposé de tout spectaculaire. La tragédie n'y est pas animée par des actions qui ensanglantent le plateau, des récits épiques, flamboyants, comme chez les Anciens.

Il s'agit d'un tragique en sourdine, un tragique du silence, le silence des humbles.

Il me semble que le public majoritaire d'aujourd'hui, c'est-à-dire le public d'hier, va être vite débordé par un nouveau public pour lequel le silence n'aura plus la même consistance. Ce public d'hier, dans la salle de théâtre, assiste à la représentation dans un silence parfait tandis que les comédiens, sur fond de silence tout aussi parfait - ou sur fond de bande-son

musicale impeccablement propre, ce qui revient au même -, projettent leur texte en toute clarté, sans rien autour qui les dérange, protégés qu'ils sont de toute intrusion de l'extérieur - du réel - par la cloison du silence ou de la bande-son. C'est un théâtre de salons friqués dans une ambiance d'insonorisation high tech... Le public nouveau ne pourra plus se satisfaire de ce silence effectif et artificiel. Artificiellement effectif. Par insonorisation.

Et nous ne pouvons donc plus faire un théâtre pour ces gens qui, en voiture insonorisée, avec Mozart sur l'auto-radio, derrière des vitres en verre fumé, vont de leur bureau insonorisé et climatisé à leur maison de campagne bercée du chant des oiseaux... et qui traversent la ville sans voir, sans toucher, sans avoir aucun rapport avec le réel...

B.S. : Le "réel", le "monde" ne pourraient donc se retrouver qu'à travers ce type de silence que vous appelez non effectif... et qui serait le contraire de l'insonorisation. Mais j'aimerais que vous nous disiez, plus précisément, comment cette "remise au monde" et ce "silence" sont à l'oeuvre dans votre spectacle *Esclaves de l'amour*.

M.F. : Le silence que nous avons cherché dans *Esclaves de l'amour* ne se situe pas dans ce silence effectif de l'insonorisation. Il émane du bruit, ou de la musique polyphonique des voix (non d'une bande-son).

Plus fondamentalement, la question que nous nous sommes posée, c'est : Comment trouver les moyens pour que les pas faits dans le réel - je dis bien "le réel", les pas faits dans la rue - puissent être appréhendés par le spectateur comme effectivement réels ? Où trouver la forme d'une vérité ?

Dans cette pièce, on assiste certes à un effondrement amoureux, où l'identité se perd, où se brise le cocon de notre habituel enfermement. Mais je soupçonne que les pleurs viennent moins de l'effondrement lui-même que de la brutalité avec laquelle - à cause de cet effondrement - on se retrouve face au réel : enfin on écoute, enfin on voit ! Ni grand, ni petit. A sa juste place au monde.

Le théâtre classique extrait un être du monde à un moment de sa vie supposé extra-ordinaire (les seconds rôles paraissent être, face à lui, dans une stupéfaction continue et aliénante). Au contraire, c'est dans le monde, dans l'ordinaire que cet être, pour moi, est intéressant. Le théâtre classique l'isole de tout contexte extérieur et le projette sur la scène pour qu'il y parle aux autres de ce moment épuré, séparé de la réalité globale. Or aucune vérité ne peut ainsi s'abstraire de l'univers qui l'entoure. La vérité, lorsqu'elle apparaît, n'est pas isolée de sa globalité : le moment, la géographie, la lumière, les personnes présentes, le bruit, les voix, les sons. (Il me semble qu'elle agit souvent en voyage, en migration). Dans *Esclaves de l'amour*, les voix s'enchevêtrent de façon polyphonique, et c'est seulement par "accident" que, ici ou là, un être éclate, se révèle - est "remis au monde". Il s'agit donc bien d'un protagonisme "accidentel". A peine né chez l'un, il est remis en jeu pour tous. Il contamine en quelque sorte tout l'univers autour de lui, de même qu'à l'inverse, tout l'univers environnant le contamine. Sans que jamais ce mouvement d'interactions ne se fige.

C'est pourquoi, aussi, j'ai essayé de multiplier le plus possible les cadrages offerts au public. Et je me suis rendu compte, lors des premières représentations, que les spectateurs - c'était vrai pour notamment les jeunes - pouvaient choisir de focaliser leur attention sur les personnes silencieuses, telles Jean Davy et Nicolas Bonnefoy, qui, pas plus que d'autres - et plutôt moins puisqu'elles ne parlent pas pendant longtemps -, n'ont, dans le spectacle, une position centrale. Elles ne sont donc les protagonistes, à tel moment, que de manière accidentelle. On est loin du code habituel qui veut que le protagoniste soit celui qui a à apprendre le nombre de pages ou de lignes le plus grand.

D'une façon générale, dans ce spectacle, c'est une impression de silence qui frappe le plus les spectateurs. Alors que, d'un bout à l'autre, il n'y a pratiquement jamais de silence effectif. Sans cesse, trois ou quatre dialogues se superposent. Les uns forts, les autres chuchotés. On ne comprend évidemment pas tous les mots (sauf à certains moments choisis, pour que,

malgré tout, on suivent des histoires. Et l'"héroïne" qu'on suit d'un bout à l'autre ne dit presque rien : la serveuse.

Reste, il est vrai, que les spectateurs habitués à écouter au théâtre des dialogues bien découpés sur fond insonorisé - les spectateurs "d'hier" - se sont sentis frustrés...

B.S. : Cela veut-il dire que, pour vous, le texte, au théâtre, perd de son importance ?

M.F. : Oui, d'une certaine façon. En faisant ce travail, j'ai découvert pour mon propre compte, j'ai éprouvé que le théâtre n'est pas - n'a pas à être un sous produit artistique de la littérature. Il n'a pas forcément besoin de la justification d'un texte auquel il serait chargé de fournir un piédestal. Il me semble que les auteurs d'aujourd'hui devraient proposer des pièces à forte charge poétique, certes, mais qui seraient à travailler par les comédiens et le metteur en scène sur un brouillon très savant, déroutant, à la structure secrète, qui ne comporte pas seulement les dialogues et les indications d'espaces et de gestes, mais qui puisse parler longuement des pensées non émises, et non sur un texte parfaitement fixé dans une organisation fermée.

Au bout du compte, ce que je vise, c'est une réconciliation des spectateurs entre eux à travers leur réconciliation avec ce qui se passe sur scène. Pour que se recrée une citoyenneté : je veux dire pour qu'en eux la personnalité cesse de s'enfermer dans l'individualité. Individualité, personnalité : ces deux notions étaient autrefois presque synonymes. Aujourd'hui l'individualité est devenue une notion creuse : se singulariser à tout prix ! Ca n'a plus rien à voir avec la personnalité. Or, le protagonisme, dans sa forme préméditée et hiérarchisée, me paraît se situer, au théâtre, du côté de cet individualisme délétère.

B.S. : Cet individualisme contemporain, en éprouvez-vous très personnellement le poids dans votre vie de tous les jours ?

M.F. : Ici, vous me demandez d'affirmer un "Je"...

B.S. Et pourquoi hésiteriez-vous à affirmer ce "Je" ?

M.F. : Dire "Je" me provoque un grand encombrement. Dès que quelqu'un affirme son "Je" - "Je pense que...", j'éprouve une suspicion énorme. Comme je ne me comprends pas moi-même - "Je est un autre", comme dit l'autre -, je ne vois pas pourquoi les autres se comprendraient mieux que moi. Du reste ce n'est pas sans rapport avec le théâtre. Je suis sûr qu'un acteur, en prononçant au théâtre les paroles d'un autre, dit sur lui-même des choses plus vraies que si on l'interroge sur sa vie privée ou sur ce qu'il ressent.

J'ai le sentiment que notre monde fait tout pour contrecarrer les métamorphoses possibles des individus en les poussant à s'emprisonner dans la conscience du "je" : "je" suis comme ça, de toute façon "j'"ai toujours été comme ça, et quoi qu'il arrive "je" penserai ça... Au contraire, je suis à la recherche, je suis en appel de toutes les métamorphoses qui pourraient survenir sur le chemin de nos peurs afin que nous soyons en mesure de devenir acteurs du réel. Recherche qui, sans aucun doute, a à voir avec le "protagonisme accidentel" sur la scène.

B.S. : "Nos peurs", dites-vous... Par exemple, QUELLE peur ?

M.F. : Par exemple, si je suis, à tel moment, très, très seul... Et que je parviens, malgré tout, à sortir de chez moi, à passer la porte pour me retrouver dans ce monde qui me fait peur... Je rentre dans la boulangerie pour m'acheter une demi-baguette de pain... Il faut que je

formule ma demande. Mais tous les gens, dans la boutique, vont me désigner comme une personne seule, puisque je n'achète qu'une demi-baguette. Alors je temporise, j'attends, pour m'adresser à la boulangère, que tout le monde soit sorti. Car j'ai peur de ces regards et de la désignation qu'ils vont m'infliger... Et en admettant que je me retrouve finalement seul face à la boulangère, c'est son regard à elle qui m'ébranle à tel point que je n'arrive pas à sortir mon portefeuille, que je ne me souviens plus du prix du pain, etc... Et puis, fort de cette expérience douloureuse avec ma demi-baguette de pain, je vais à la boucherie... où, forcément, j'achète DEUX steacks, ou DEUX côtes de porc... qu'ensuite je suis bien obligé de bouffer tout seul... jusqu'à l'écoeurement, jusqu'à l'anorexie... Et TOUT ça par la peur d'être désigné...

En ce moment, je dis "je", mais c'est en fait l'expérience de tout le monde que je raconte ainsi de façon burlesque.

Regardez dans le métro. Une ribambelle d'enfants monte dans le wagon. Les gens s'aplatissent sur les parois, se rappetissent, effrayés qu'ils sont de ce surgissement exotique. Même chose s'il s'agit de vieillards.

Bref, il y a dans nos sociétés une telle complexité de codes qu'il est presque impossible - sauf cas de capacité surhumaine à les intégrer tous - de se promener dans la rue sans se sentir désigné comme un phénomène marginal, exotique. Et l'on en vient à préférer acheter ces objets, derrière les vitrines, une machine à laver, une télé, etc..., et à s'enfermer avec, car, apparemment, ils sont sans intentions agressives à votre égard. Alors qu'en fin de compte ils font plus de mal que n'importe quelle rencontre. Ils nous mènent au désœuvrement.

B.S. : En somme, le théâtre constituerait votre moyen de lutte contre cette agression généralisée ?

M.F. : J'ai le sentiment, dans mon théâtre, de faire humblement de la résistance : la résistance de l'humain.

B.S. : Il s'agit de résister à QUOI exactement ?

M.F. : A l'identification de l'humanité à l'objet...

B.S. : L'objet qui, pourtant, est le produit de l'humain...

M.F. : Et le produit du progrès, oui.

B.S. : Donc, vous êtes réactionnaire ?

M.F. : Oui, tout au moins par rapport à la folie d'un "progrès", d'un matérialisme qui consistent à produire, produire toujours plus et toujours plus vite. La science nous enferme de plus en plus dans ses perpétuelles inventions.

B.S. : Ne pourrait-on pas dire - et penser - cela de façon moins écolo-romantique : les progrès de la science - activité proprement humaine - réclament, de la part de l'homme, pour qu'il ne se perde pas dans ce qu'il invente, une présence de plus en plus consciente et vigilante. Et donc : nous pouvons inventer... mais plus nous inventerons, plus il sera exigé de nous-mêmes par rapport à nous-mêmes.

M.F. : Soit. Mais il me semble qu'il y a une limite. L'Homme invente des choses qui le dépassent, le dominant, dont les prolongements multiples se retournent contre lui, contre l'humain. Les guerres sont des guerres scientifiques. Les armes détruisent plus sûrement,

plus largement et à distance. Les soldats ne sont plus face à face. Ils peuvent ne pas s'apercevoir qu'ils tuent. Ceci est un exemple, il y a des guerres plus subtiles dans notre société soi-disant en paix. J'ai eu récemment une discussion avec une personne de l'A.N.P.E. - où je suis allé me réinscrire après les répétitions d'*Esclaves de l'amour*. Cette personne - militante, je crois, d'un mouvement écologiste - me disait que, dans un avenir lointain, il faudra laisser faire les machines, réduire considérablement le temps de travail et ne plus s'occuper que des loisirs de cette future - et tout à fait différente - humanité... J'ai peur de cela. S'agira-t-il d'OUBLIER ce que l'homme peut faire de ses mains, de son savoir ? Ne cessera-t-il pas d'être humain ?

B.S. : Faut-il avoir cette peur ? En tout cas j'ai le sentiment profond que le sens même de la pratique artistique consiste à rendre compte, à "travailler" toutes ces métamorphoses présentes et à venir... c'est-à-dire, plus généralement LA métamorphose humaine... qu'on peut aussi appeler Histoire.

M.F. : D'accord. Et c'est pour moi ce qui fait la dimension épique de notre résistance à ce qui va contre l'humain. Il s'agit de révéler et de protéger ce qui, dans notre monde, est spécifiquement humain.

B.S. : Je serais moins unilatéral que vous. Au moins dans la formulation. Plus dialectique. Je ne parviens pas à adhérer à votre idée de "résistance à la perte de l'humain" si je n'affirme pas d'abord que l'humain, justement, c'est risquer sans cesse de se perdre. Il faut à la fois risquer la perte et lutter contre la perte.

M.F. : J'accepte parfaitement cette formulation. Les deux aspects sont contradictoires mais en même temps intimement liés. L'humain se révèle souvent au moment limite de sa perte. Ce qui fait notre différence, c'est que vous êtes sans doute plus sensible à la prise de risque de la perte, moi à la résistance à la perte...

B.S. : Oui, sans doute. Mais ce moment-limite dont vous parlez, quelle que soit la manière dont on y est sensible, n'est-ce pas encore une fois le moment-même du théâtre. Le moment qui donne sens à notre métier ?

M.F. : C'est le moment de la plus grande contradiction. Or je crois que le rôle de l'artiste est d'être, non pas "contre", mais "tout contre". C'est-à-dire à la fois épousant les choses et s'y opposant, dans un déséquilibre permanent.

L'immobilisme est forcément morbide. Et j'ai sans cesse le sentiment que notre société nous enferme dans l'immobilité. Quand je vais dans les rues de la cité, que je vois les gens devant les vitrines, je vois sur leur visage leur masque mortuaire. Au théâtre, j'essaie de représenter ce phénomène de mutilation, d'immobilisation... mais je cherche aussi comment pourrait se faire l'ébranlement de la "remise au monde". On ne peut se contenter de montrer un miroir du monde. C'est important, mais encore faut-il tenter quelques pas vers un autre monde.

B.S. : Seriez-vous d'accord pour remplacer le mot "monde" par "mouvement" : "remettre dans le mouvement" ? Parce que votre formule peut laisser supposer qu'on sait ce qu'est "le monde". Or vous-même l'évoquez sans cesse comme mouvement. Vous dites : métamorphose.

M.F. : Oui. "Remise en mouvement". Mais entendons-nous bien : pas le mouvement de l'agitation, de l'aliénation moderne de la ville... Mouvement vers le réel...

B.S. : Dans *Esclaves de l'amour*, moins de la moitié des comédiens sont des professionnels. Pourquoi - sachant que tout le monde est payé - le choix des autres ? Et pourquoi le mélange ? Cela a-t-il un rapport avec tout ce que nous venons d'évoquer ?

M.F. : D'abord, ce qui me guide dans mes choix de distribution, c'est moins les "qualités professionnelles" que la manière d'être dans la vie. Mais il est vrai que je fais toujours un équilibre entre des gens qui connaissent le métier et des novices. Ce qui m'intéresse, c'est la contamination des uns par les autres et réciproquement. Les professionnels sont ébranlés dans la certitude de leur technique, de leur savoir, par les ignorants auxquels ils sont confrontés. Et peut-être, effectivement, cela n'est-il pas sans rapport avec une mise en question du protagonisme classique fondé sur la maîtrise sereine du "métier".

Par exemple, dans *Esclaves*, les professionnels ont sans doute eu plus de difficulté d'élocution - le type d'élocution spécifique à ce spectacle - que les amateurs. Les professionnels savent dire de belles, longues phrases bien articulées, bien dessinées. Qualité qui a son revers, et je me considère être de ce type d'acteur. Ici, il fallait au contraire retrouver le rythme incertain des paroles de hasard, esquissées, inabouties...

A l'inverse les non-professionnels prennent conscience des difficultés de la continuité, de la re-production. Ils ont des instants magnifiques dans le mouvement de l'improvisation. Mais ensuite, contrairement aux gens de métier, ils ne parviennent pas à retrouver et à conserver le moment inventif. Il leur faut donc, au contact des professionnels, apprendre à réfléchir leurs propres actes spontanés pour en prendre conscience et les répéter.

Mais, encore une fois, pour les uns comme pour les autres, ce qui compte d'abord, c'est la manière d'être dans la vie.

B.S. : L'acteur, pour vous, n'est donc pas ce qu'on appelle habituellement un "interprète" ?

M.F. : Non. L'acteur doit être poète, auteur. Il est interprète dans la mesure où il dit le texte d'un autre, certes, et en toute conscience, mais à travers sa voix, je veux entendre un autre texte : le sien. Dans l'inouï, le plus possible. Ce qui exclut, bien entendu, la psychologie. Ne pas s'occuper du personnage. "Se préoccuper" de l'action.

Entretien à paraître dans le N°114 de la revue Théâtre/Public.

Knut Hamsun (1859-1952). Pseudonyme de Knut Petersen. Issu d'une famille de paysans démunis, après avoir exercé cent métiers tant en Norvège qu'aux Etats-Unis, il acquit la célébrité avec son premier roman *La faim*. Ce fut le départ d'une longue carrière littéraire qui compte quelques chefs-d'oeuvre, tous traduits en français avant la guerre et réimprimés, pour la plupart, dans de nouvelles traductions, depuis une quinzaine d'années par les éditions Calmann-Lévy. "Hamsun connaît une évolution nette à partir de 1918, mais déjà perceptible avec *Les fruits de la terre*, en 1916, roman qui lui vaut le prix Nobel en 1920, où il chante la glèbe, le travail rural, la vie à la campagne. Disciple de Dostoïevski et de Nietzsche, il passe de l'exaltation des forces instinctives, des êtres indépendants que sont ses héros, vagabonds et rebelles, à un individualisme de plus en plus pessimiste. Vers la fin de sa vie, il sympathise avec les mouvements fascistes, réactionnaire (il vitupère l'intellectualisme et l'art moderne par exemple), il soutient les nazis à partir de 1933 et collabore avec Quisling lors de l'invasion de la Norvège". (Lionel Richard, *Magazine Littéraire*, 11-1980). Cette position lui vaut d'être arrêté en mai 1945 (assigné à résidence, hospitalisé, puis transféré dans un asile de vieillards et dans une clinique psychiatrique). Il rédigea, au cours de ces années, des notes dans lesquelles il relate ses souvenirs et se justifie; publiées en 1949, sous le titre *Sur les sentiers où l'herbe repousse*.

Bibliographie

- 1889 : *La vie culturelle de l'Amérique; de la vie de l'esprit dans l'Amérique moderne*
- 1890 : *La faim*
- 1892 : *Mystères*
- 1894 : *Pan* d'après les papiers du lieutenant Thomas Glahn
- 1895 : *Au seuil du royaume*
- 1898 : *Victoria*
- 1903 : *Au pays des contes. Choses rêvées et choses vécues en Caucasic*
- 1904 : *Rêveurs*
- 1906 : *Sous l'étoile d'automne*
- 1908 : *Benoni*
- 1908 : *Rosa* d'après les papiers de l'étudiant Parelus
- 1909 : *Un vagabond joue en sourdine*
- 1912 : *La dernière joie*
- 1913 : *Enfants de leur temps*
- 1915 : *La ville de Segelfoss*
- 1917 : *L'éveil de la glèbe*
- 1920 : *Femmes à la fontaine*
- 1923 : *Le dernier chapitre*
- 1927 : *Vagabonds*
- 1930 : *Auguste le marin*
- 1936 : *Le cercle s'est refermé*
- 1949 : *Sur les sentiers où l'herbe repousse*
- Recueils français : *Esclaves de l'amour* et *Fragments de vie*.

MARC FRANCOIS

Rue Blanche (ENSATT)

Professeurs : Roland Monod, Marcel Bozonnet.

Conservatoire de Paris (CNSAD)

Professeurs : Denise Bonal, Gérard Desarthe, Pierre Vial, Claude Régy.

THEATRE / ACTEUR

Lorenzaccio de Alfred de Musset, mise en scène de Pierre Vielhescaze.

Don Juan de Molière, mise en scène de Roland Monod.

Britannicus de Racine, mise en scène de Claude Santelli.

Le Balcon de Jean Genet, mise en scène de Georges Lavaudant.

Domage quelle soit une putain de John Ford, mise en scène de Jean-Luc Lagarce.

Les amis font le philosophe de Lenz, mise en scène de Bernard Sobel

Trois voyageurs regardent un lever de soleil de Wallace Stevens, mise en scène de Claude Régy.

Le Criminel de Leslie Kaplan, mise en scène de Claude Régy.

Rencontres avec Bram Van Velde de Charles Juliet, mise en scène de Jeanne Champagne.

Alphabet de Michel Leiris (*Pathologie Verbale*), mise en scène de Thierry Bédard.

Médée d'Euripide, mise en scène de Dominique Quéhec.

Les Maîtres Chanteurs de Richard Wagner, mise en scène de Claude Régy.

Chutes de Gregory Motton, mise en scène de Claude Régy.

Jeanne au Bûcher de Honegger, mise en scène de Claude Régy.

THEATRE / METTEUR EN SCENE

Les Bonnes et Haute surveillance de Jean Genet (Théâtre 13).

Les Mutilés de Herman Ungar (Théâtre en Actes avec le soutien du Théâtre de la Bastille et Théâtre Nanterre/Amandiers dans le cadre du Festival d'Automne à Paris 1990).

As you like it de William Shakespeare (Théâtre de Gennevilliers 1991, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris).

Les Délivrés de Marc François (Théâtre de la Bastille 1992).

Esclaves de l'amour de Knut Hamsun (Théâtre Garonne 1993, Festival Emergences Rennes, Théâtre de Gennevilliers, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris).

Catherine CONTOUR

Diplômée de l'ENSAD. Formation en danse contemporaine avec Carolyn Carlson, Lucinda Childs, Jacques Patarozzi, Catherine Diverrès. Depuis 1985, met en scène et chorégraphie les opéras que réalise ECCE VOCE. Fonde l'association KOB en 1988 et réalise plusieurs spectacles, projet d'une pièce avec cinq danseurs en 1993. Collabore depuis 1986 avec Marc François sur toutes ses créations.

Anne WILLIAMS - Costumes.

Formation à l'Ecole Nationale de Strasbourg.

Chutes, Jeanne au bûcher, mis en scène par Claude Régy

Phèdre et Hippolyte, Violences, mis en scène par Georges Gabilly

Idée pour le geste et l'action théâtrale, mis en scène par Jean Dautremay.

Pascal TABART - Décor.

Ecole des Beaux-Arts.

Les Déliés, mise en scène de Marc François.

Nathalie BENSARD

a suivi une formation avec Jean-Louis Martin Barbaz et a travaillé avec Laurent Pelly, Philippe Bussièrre, Laurent Ogée, Jean-Pierre Beaudon, Hubert Colas, Thierry Bédart, Hélène Alexandridis, Eric Lareine, Jean-Pierre Sentier. Elle participe à la Chorale Lila Fichette.

Nicolas BONNEFOY

Formation : Conservatoire libre de Cinéma français à Barbès, Théâtre en Actes. A travaillé avec Marc François et Mario Gonzalez. A joué au théâtre : *Comme ils vous plaira* de Shakespeare, mis en scène par Ariel Garcia Valdès; *Les Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner, mis en scène par Claude Régy; *Les Mutilés* d'Hermann Ungar, mis en scène par Marc François; *Bistrot* de J.H. Pons, mis en scène par Jean-Mmarie Boeglin; *Jeanne au bûcher* d'Honneger, mis en scène par Claude Régy.

Laurence CAMBY

Formation : Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris. Elle a travaillé avec Claude Régy, Bernard Dort, Jean-Pierre Vincent, le masque et le clown avec Mario Gonzalez et Vincent Rouche. A joué au théâtre dans : *Les Mutilés* de Hermann Ungar, mis en scène par Marc François; *Des Clowns*, mis en scène par Mario Gonzalez; *Chutes* de G. Motton, mis en scène par Claude Régy. Au cinéma : *Tropismes* de Nathalie Sarraute, réalisé par Didier Goldschmidt.

Régine CENDRE

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

A joué avec Claude Régy : *Les Soldats* de Lenz; Bernard Sobel : *Entre chien et loup* de Christoph Hein; Catherine Anne : *Eclats*; Ghédalia Tazartès : *Le Miracle des Roses* de J. Laforgue; Véronique Widock : *Les Rescapés* de Stig Dagerman; Hélène Alexandridis : *Envoi en nombre*; Marc François : *Les Déliés*.

Marie-Eve EDELSTEIN

Formation à l'Ecole de danse de l'Opéra de Paris, puis est engagée dans le corps de ballet. Elle rejoint quelques années plus tard le groupe de recherche chorégraphique dirigé par J. Garnier. Participe aux *Maîtres chanteurs*, mis en scène par Claude Régy ainsi que *Jeanne au Bûcher*.

Mireille GUERRE

Co-fondatrice du Groupe Dépense (Jean-Pol Fargeau, Alain Fourneau, Philippe Gorge, Mireille Guerre) en 1975. Participe à plusieurs réalisations de cette compagnie : *Sur l'ascension des hautes montagnes*, *Chansons dans la nuit*, *Robinson Crusoé*. Participe à de nombreuses lectures publiques avec la "Maison du Livre et des Mots" de Villeneuve les Avignon, et à un certain nombre de concerts du GMEM comme récitante.

Co-directrice du Théâtre des Saints-Anges, puis du Théâtre des Bernardines.

Elle travaille comme comédienne dans des mises en scène d'Alain Fourneau : *Voyager* de Jean-Pol Fargeau; *Quartett* de Heiner Müller; *M le Modéré* d'Arthur Adamov; *Femme défaite* d'après Jacques Roubaud; *Le Funiculaire* de Suzanne Joubert (création aux Bernardines - Marseille). Dernièrement a joué dans *Mort de Rosa* de Suzanne Joubert, mise en scène de Xavier Marchand (création à la friche "La Belle de Mai" - Marseille).

Laurent JULLIEN

Formation à Théâtre en Actes (Mario Gonzalez, Christian Rist, Adel Halimi, Elisabeth Chailloux).

Marie-Anne KERGOET

Formation à l'Ecole de cirque (Carré Sylvia Montfort).

Cirque de Femme, Théâtre de l'Unité : *2 ou 3 trapèzes*; *L'Histoire du Soldat*, Volière Dromesko; *As you like it*, mis en scène par Marc François.

Sylvain LERQUET et David LERQUET

Jeanne au bûcher, mis en scène par Claude Régy.

Gérard WATKINS

Etudie l'art dramatique dans la Classe Libre de l'Ecole de l'Acteur Florent, avec Francis Huster et Raymond Aquaviva. Trois ans au Conservatoire Supérieur National d'Art Dramatique, avec Michel Bouquet, Gérard Desarthe et Pierre Vial.

Acteur avec : J.P. Garnier, V. Théophilides, J.C. Buchard, M. François, Y. Lapous.

Au cinéma avec : Jean-Charles Tachella, Robin Davis, Eric Vohreth, Francis Huster, Tom Cotter.

Auteur, compositeur, interprète; concerts en France et en Namibie.

Ecriture et mise en scène de *Scorches*. Adaptation et mise en scène d'*Un bon patriote* de John Osborne, au Théâtre-Ecole Florent. Ecriture de *Lover's Comment*, mis en scène par J.P. Garnier, au Tai Théâtre. Avec T. Fremont, adaptation de *Class Enemy* de Nigel Williams. Adaptation et mise en scène de *Ainsi va le monde* de W. Congreve au C.N.S.A.D. Ecriture de *La Capitale secrète* (aide à la création). Lecture publique de *Barcelone* au Théâtre de Nanterre-Amandiers. Réécriture de *La Capitale Secrète*. Ecriture de *La Route Bleue*.