



Comme si de rien

Catherine Verlaquet

Adeline Arias



Polar musical

Désormais incontournable dans le paysage du théâtre+, Catherine Verlaquet est une autrice prolifique et considérablement primée – pour ne citer que les derniers en date, le *Prix Gaoupiot* pour *Les Vilains petits*, le *Prix A la Page* et le *Prix Godot* pour *Entre eux deux*. C’est d’ailleurs à l’occasion du *Prix Godot* qu’Adeline Arias découvre l’écriture de Catherine Verlaquet et décide de monter *Entre eux deux*. Et c’est à la sortie de la première d’*Entre eux deux* que Catherine confie à Adeline un nouveau texte hors normes : *Comme si de rien*.

Un mot de la metteuse en scène

Et puis une nuit c’est l’insomnie. C’est le moment pour moi de découvrir ce texte dont je ne sais rien. Dans la douceur épaisse de la nuit, sans m’y attendre, je deviens enquêtrice. Accrochée aux mots de Catherine, j’ai envie d’avancer, de savoir. Les images que je construis dans ma tête sont cinématographiques, imprégnées d’un imaginaire fantasmé par tous les polars, films américains et les séries dont je me suis abreuvée toutes ces années. La déconstruction chronologique de la pièce me fait penser aux films de Tarantino. Comme lui, Catherine Verlaquet s’amuse des codes, elle joue avec la lectrice que je suis et je plonge dans ce plaisir de la manipulation.

Et puis il y a les secrets. Tous les personnages ont des secrets. Il y a les secrets autour du meurtre mais pas que. Il y a les secrets de l’intime. Ce qui me fascine c’est de voir comment les secrets se dévoilent malgré l’acharnement des personnages à ne pas les laisser s’échapper.

J’ai l’impression d’un grand écart dans *Comme si de rien*, où illusion et vérité cohabitent étrangement. Cette étrangeté, je la projette sur scène : un jeu de manipulation grandeur nature face à une sincérité perturbante mais tellement jouissive.

Comme si de rien, c’est l’histoire de Victor Graton. Que Marylène, sa femme, retrouve pendu dans leur garage. Ledit suicidé n’aurait pas supporté la faillite de l’entreprise pour laquelle il travaillait depuis plus d’une double décennie ; ladite faillite qui aurait été provoquée par la fuite de Petitpont, patron de ladite boîte, avec Jasmine Porter, expert comptable que ledit patron comptait embaucher. Enfin ça, ce sont les on-dit. Et les on-dit ne sont pas fiables. Voilà le point de départ de la narration de *Comme si de rien*. Il s’agira pour le spectateur de suivre le chemin de la vérité sur cette sordide histoire, au son d’une narration omnisciente et chronologiquement morcelée. Où les flashbacks et flashforwards permettent d’éclairer sous un nouveau jour une vérité d’abord occultée.

Un polar

La narration de *Comme si de rien*, dense et majoritaire, semble être un personnage à part entière tant elle est primordiale. C'est d'ailleurs d'abord par elle que l'auteur se joue des codes du **polar**. Ce terme, **polar** convoque un imaginaire ambivalent, foisonnant mais flou. Alors pourquoi l'utiliser ? D'abord parce que '**polar**' est un mot d'argot qui reflète la popularité du genre policier, ce qui correspond à notre volonté de proposer une forme théâtrale grand public. Aussi parce que '**polar**' qualifie indifféremment des romans, des films et des séries, large spectre d'œuvres qui nourrit notre recherche.

En quoi *Comme si de rien* est-il un **polar** qui joue avec et se déjoue des poncifs du genre ? Dans *Comme si de rien*, il s'agit bien d'élucider les circonstances d'une mort mystérieuse - premier poncif. Sauf que l'élucidation du suicide de Victor Graton n'aboutit pas et sert de prétexte pour dévoiler un meurtre, celui de Monsieur Petitpont. Premier glissement.

La narration du **polar** est traditionnellement factuelle et rationnelle— selon la définition qu'en donne Georges Sadoul dans son *Anthologie de la littérature policière*. Or la narration de *Comme si de rien* est elle on ne peut plus subjective et empirique. Deuxième glissement.

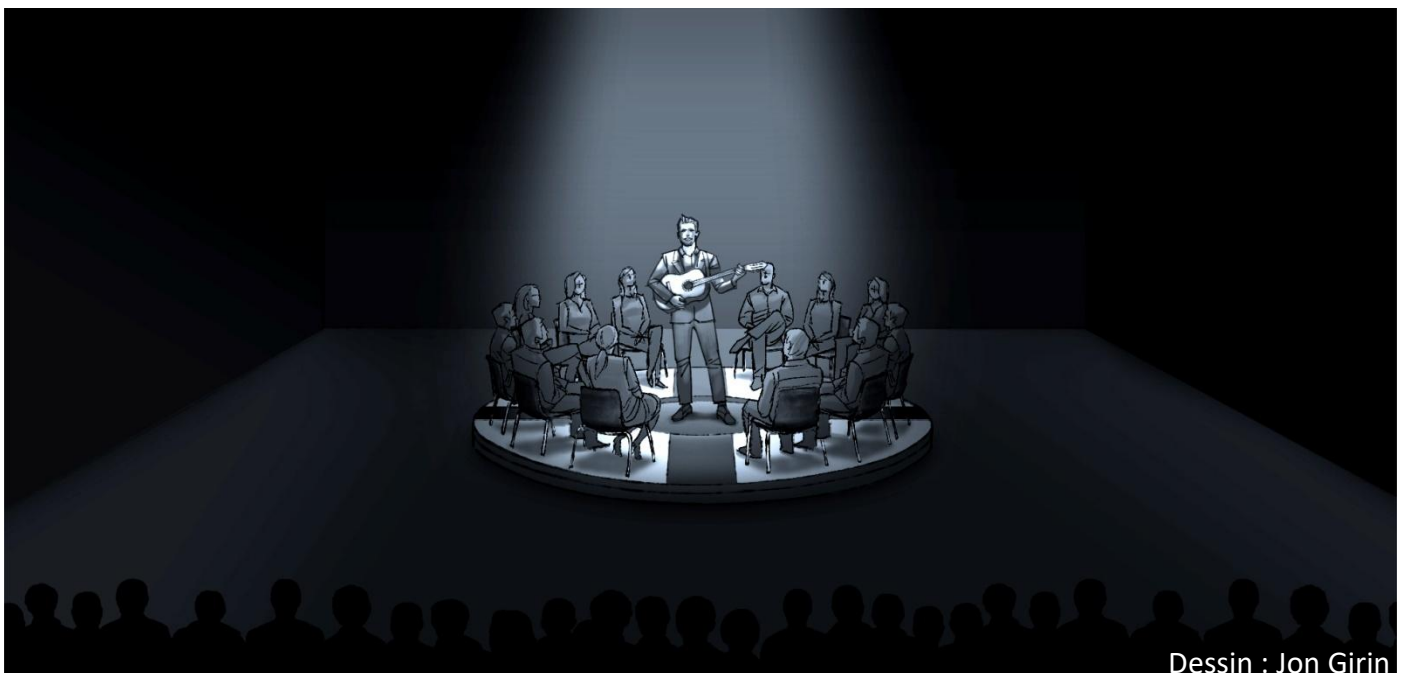
Malgré cette narration subjective, la traditionnelle figure de l'enquêteur n'apparaît pas explicitement dans *Comme si de rien*. Troisième glissement et pas des moindres. Comme c'est la narration qui présente les faits, les discute, les confronte, les juge, son traitement est un enjeu essentiel. Notre choix : créer un personnage qui la prenne en charge tout en nous permettant de nous jouer, à notre tour, des codes du genre ; créer notre détective.



La figure du détective

Notre détective aura donc la charge de la narration. Sa connaissance parfaite des faits et des personnages, le recul qu'il a par rapport au public en fait presque le double de la figure de l'auteur, ce qui confère encore plus de puissance à sa parole. Comme l'auteur il manipule –peut-être même que lui aussi invente : il est celui qui fait parler les faits, celui qui fait rejouer les scènes, celui qui influence l'opinion que le public se fait des personnages, à tel point qu'une identification à la figure d'un avocat est possible. Un avocat devant des jurés. Où l'enjeu ne serait pas de convaincre les jurés de la culpabilité ou de l'innocence d'un suspect, mais de les persuader à quel point lui, le détective qui a fait sens du mystère qu'il est en train de résoudre devant eux, est brillant. Le détective orchestre donc les scènes, réserve des surprises au spectateur, le met dans la position d'un lecteur de polar devant tirer ses propres conclusions, suivant des fausses pistes avant d'accéder à la vérité. C'est une instrumentalisation grande nature. Et le terme n'est pas choisi au hasard : la musique aura une place primordiale dans le spectacle.

Le détective dans son espace de narration



Dessin : Jon Girin

Détective musicien

Le détective accompagnera en effet sa narration de musique. Sa guitare électrique dont il jouera en live lui permettra de conférer aux scènes qu'il raconte une atmosphère particulière. A la manière de *Pierre et le Loup*, les personnages principaux de sa narration auront chacun leur thème, ce qui permettra au détective de renforcer son pouvoir de suggestion : une scène se joue entre Marylène et Sylvain. Il suffira au détective de jouer le thème de Victor pour que ce personnage s'immisce dans l'esprit du spectateur et vienne hanter la scène.

Ces thèmes ne seront pas la seule musique du spectacle : des Murder Ballads viendront ponctuer la narration. La *Murder Ballad* est un genre de chanson populaire dans la culture anglo-saxonne, qui donne la parole à la victime d'un meurtre ou au meurtrier. Beaucoup d'artistes se sont emparés de ce genre, parmi les plus connus, Bob Dylan et Nick Cave. En France, Gainsbourg s'est approprié le genre, notamment avec son album concept *L'homme à la tête de chou* -1976 avec les chansons *Meurtre à l'extincteur*, *Marilou sous la neige* et *Lunatic Asylum*. Nos Murder Ballads seront des chansons originales écrites en français, dans la mesure où leurs paroles pourront constituer des indices pour le public désireux de résoudre l'énigme soulevée par le détective.

Ces *Murder Ballads* se joueront à un endroit précis, au plein centre de la scène, qui sera, cette exception faite, l'espace du détective et de sa parole au présent. Ainsi, que faire, pour le spectateur des indices dissimulés dans ces *Murder Ballads* : certes ces chansons sont interprétées par des personnages et pourraient passer pour un moment de témoignage sincère, mais elles se jouent dans l'espace du détective et via un media qui le caractérise.

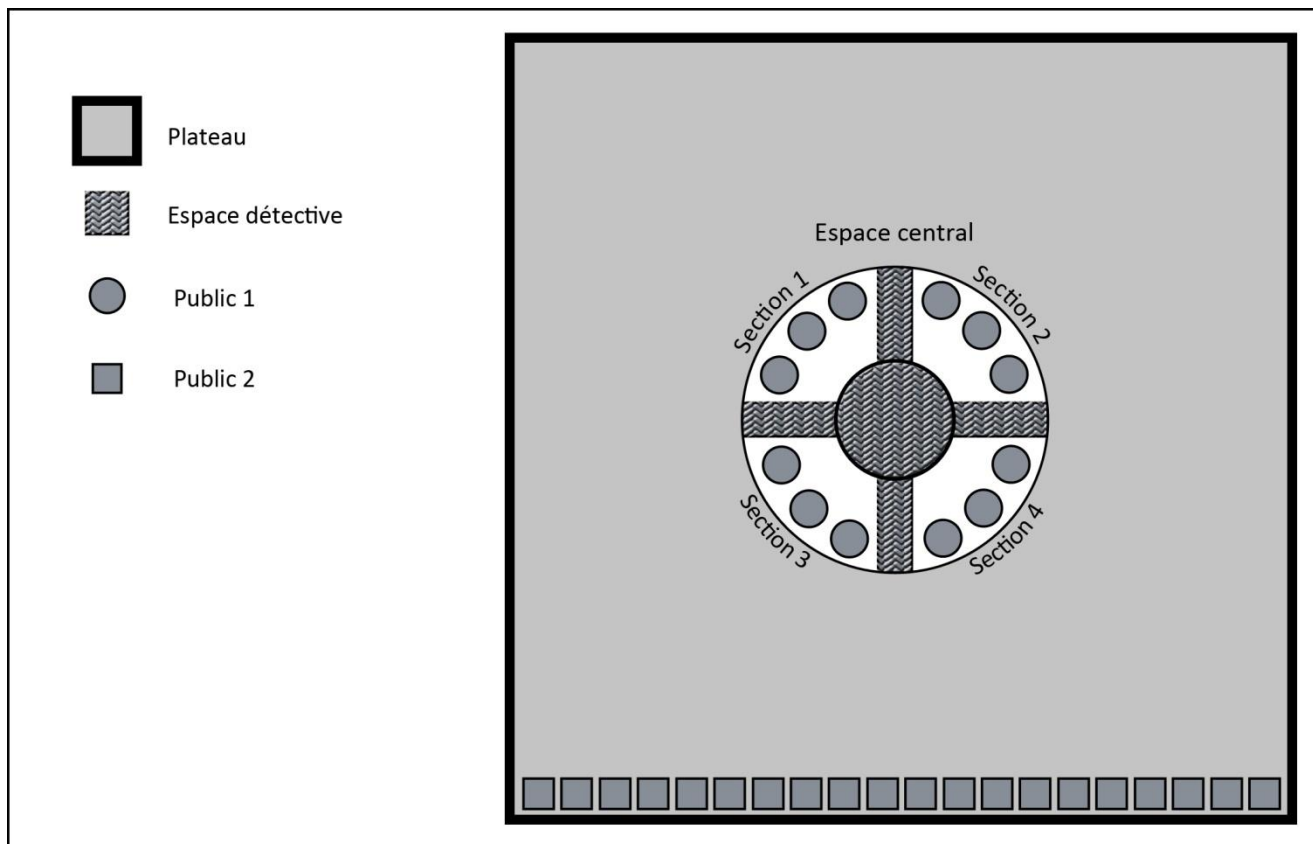


L'expérience du spectateur

Le spectateur de *Comme si de rien* est donc dans une position où il doit sans cesse se questionner, interroger la véracité des faits qui lui sont exposés. Une des caractéristiques de la pièce est de jouer sur la répétition de scènes, qui, au rythme de sauts chronologiques assumés, se complètent les unes les autres, soit par alternance de point de vue, soit par addition et précision des faits. Autrement dit, la narration de *Comme si de rien* met en scène l'imperfection de nos perceptions puisque les conclusions que nous pourrions tirer de ce que nous voyons, et de ce qui nous est raconté risquent d'être ébranlé voire complètement remis en cause par une scène à venir, qui elle-même risque d'être éclairée sous un nouveau jour ultérieurement.

C'est à partir de cela que nous avons pensé la place du public, l'enjeu étant qu'il expérimente ou observe cette perception biaisée : deux poids, deux mesures, deux publics. Le public 1, au cœur de l'action et de la scène, qui expérimentera, le public 2, à distance, qui observera et enquêtera.

Schéma 1: Plan de la scénographie.



Le public 1, tourné vers le centre de la scène, sera assis sur une roue et tournera avec elle au gré des flashbacks et des flashforwards : dans le sens des aiguilles d'une montre pour les flashforwards, dans le sens inverse pour les flashbacks. Ainsi cette roue nous permettra d'orienter physiquement le public 1 : en fonction de sa place sur la roue, il aura à voir frontalement, à voir de biais, ou seulement à entendre. Ce dispositif servira également de repère chronologique au public 2, qui grâce à sa distance aura le recul nécessaire pour observer et faire sens de ces manipulations.

L'accueil du public

Dans le hall du théâtre, une installation : un mur de six écrans qui retransmettent des chaînes d'information en continu. Des chaînes internationales- créées de toute pièce : française, anglaise, américaine, coréenne et espagnole. Des langues aux sonorités très différentes pour participer à une densité sonore à la limite de la saturation. En gros titre sur tous les écrans : la mort de Victor Graton, retrouvé pendu dans son garage. A priori un fait divers banal. Mais qui suffit à l'engouement médiatique d'un certain type de journalisme qui fait feu de tout bois et qu'il nous plaît de tordre ici. Ainsi, le suicide de Victor Graton sera prétexte à débâter sur la question du chômage, à fantasmer la fuite romanesque et croustillante d'un patron avec sa comptable, à tourner en ridicule cette surinformation-désinformation. Expertises, interviews de voisins, images volées de l'intimité des

proches de l'affaire, jargon journalistique tourneront en boucle sur les écrans : étalage presque écœurant d'un flux continu d'images, d'une multiplicité de points de vue – au cœur de la problématique de notre spectacle. Un seul écran fera exception : son coupé, il diffusera les images d'une salle vide. Voilà le flot médiatique qui submergera les spectateurs dès leur entrée dans le théâtre.

Les spectateurs ont récupéré leur billet. L'écran isolé, vide jusqu'alors, voit désormais évoluer une silhouette d'homme. Dans le hall du théâtre, le silence est demandé dans la rumeur médiatique qui continue de courir. Solennellement, douze spectateurs qui auront été préalablement tirés au sort sont appelés. Douze comme *Douze hommes en colère*, douze silhouettes de jurés : ceux qui constitueront désormais notre public 1 sont invités à suivre un complice du théâtre, qui les emmène dans une salle où les attend un détective, la silhouette de notre écran isolé.

Deux publics, cinq parcours, de multiples expériences

Public 1

Les spectateurs - qui constitueront le public 1 - sont accueillis par le détective. Après s'être présenté, le détective énoncera les règles qu'ils devront suivre désormais, parmi lesquelles : interdiction de communiquer entre eux, vif encouragement à prendre des notes – distribution pour ce faire de blocs-notes et stylos, devoir de silence absolu quand ils entreront dans la salle, vive recommandation de ne pas se retourner une fois installés sur leur sièges afin de profiter pleinement de l'expérience sensorielle qui leur sera proposée.

Le public 1 entre dans la salle, silencieux et solennel, précédé et guidé par le détective, et s'installe sur la structure centrale sous le regard du public 2. Il se sait observé, ce qui participe, avec la mise en scène de son entrée, à sa conscience d'incarner un chœur de personnages. Il s'installe, en cercle, sur la roue centrale.

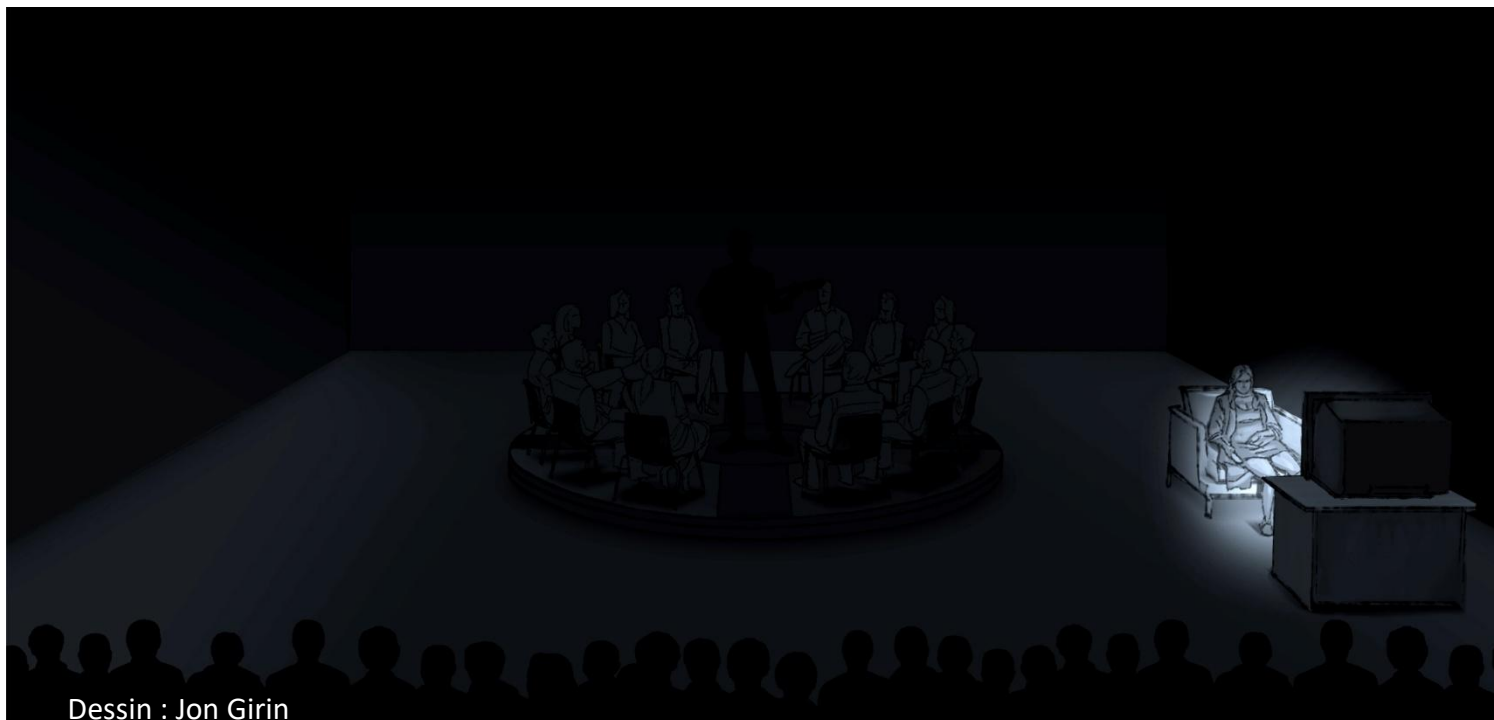
Public 2

Il est dans le hall du théâtre. Il a la possibilité de suivre l'accueil du public 1 sur l'écran isolé : il aura alors accès à l'image mais pas au son. Déjà, comme un lecteur de polar, il peut projeter et imaginer ce qui se joue dans cette salle à laquelle il n'a pas accès.

Le public 2 est invité à s'installer dans la salle. Une fois installé, il observe l'entrée du public 1. Ce public, parfaitement identique à lui il y a quelques minutes incarne déjà une entité ambivalente : le public 2 a la possibilité d'y voir son propre reflet et un chœur de personnages.

Le public 1 nous servira en effet de différents chœurs de personnages : il sera d'abord évidemment, un chœur de spectateurs, reflet du public 2 ; il revêtira ensuite dès le début du spectacle la silhouette de juré ; il incarnera au fil de la narration les enfants auxquels Jean-Pierre Bernard, notre garde forestier, s'adresse dans le dernier chapitre du texte, les collègues de travail de Jasmine Porter et de Victor Graton. Notre jeu consistant à le faire apparaître et disparaître aux yeux du public 2, à l'éclairer ou à seulement dessiner sa silhouette, à projeter son ombre.

Le public 2 grâce à sa distance fait sens des rôles successifs qu'endosse le public 1 et distingue tout ce qui se joue tout le temps sur le plateau . Le public 1, quant à lui, a une vision au plus proche, mais une vision entravée, par le simple fait d'abord qu'il participe à ce qui se joue. Par l'orientation de la roue ensuite, qui lui impose volontairement un point de vue, lui permettant ou l'empêchant de voir certaines zones du plateau. Le public 1 est divisé en quatre sections ; l'expérience sera différente pour chacune de ces sections, et c'est là tout l'enjeu de notre manipulation de la roue sur laquelle il est installé : il existera un parcours particulier pour les spectateurs de chaque section. Prenons un exemple.



Dessin : Jon Girin

Marylène regardant la télévision.

Public 1

Section 1

Il voit très bien les images diffusées à la télévision. Il ne distingue que le profil de Marylène, et n'a que vaguement accès au son de la télé, trop faible pour qu'il l'entende distinctement.

Section 3

Il ne voit pas les images diffusées à la télévision. Il distingue de loin le profil de Marylène, et n'a que vaguement accès au son de la télé, trop faible pour qu'il l'entende distinctement.

Section 2

Il ne voit pas les images diffusées à la télévision. Il ne distingue que le profil de Marylène, et a un léger accès au son de la télé, trop faible pour qu'il l'entende distinctement.

Section 4

Il ne voit pas du tout la scène, puisqu'il lui tourne le dos. Mais il a accès pleinement au son de la télé.

Public 2

Il assiste à la scène, à distance : il voit un personnage regarder la télé. Mais il ne perçoit pas le son de la télé, trop faible pour qu'il l'entende. Il n'a pas accès non plus aux images diffusées sur la télé. Il a seulement accès au visage lointain de Marylène et à ses expressions.

Le dispositif de la roue en plein centre de la scène nous permet donc clairement de décider du point de vue de chacune des quatre sections du public 1. Mais ce jeu de changement de point de vue existera également pour le public 2 : reprenons l'exemple de la scène où Marylène regarde la télé. Elle se jouera une première fois, Marylène face public, à Cour, en avant-scène. Elle se rejouera une deuxième fois, Marylène dos au public, en fond de scène, à Jardin. En avant-scène Jardin, Sylvain, de dos, observe sa mère regarder la télé. C'est le changement de point de vue qui permet au public 2 de compléter la première vision qu'il a eue de la scène, et de découvrir le personnage de Sylvain. Le public 1, lui, tirera différentes conclusions en fonction de l'orientation de la section à laquelle il appartient : certains verront Marylène de dos, mais pas Sylvain, d'autres verront Sylvain de face mais pas Marylène.

Ainsi très vite une certaine méfiance risque d'animer le regard de nos spectateurs : comment savoir si la scène qu'ils viennent de voir ne sera pas vue sous un autre angle plus révélateur plus tard ? Comment savoir si les scènes qui se jouent sous leurs yeux ne sont pas des inventions du détective ? Nous n'apporterons pas la réponse à cette question. Au spectateur de faire son chemin et de tirer ses conclusions. Mais il nous faut cependant alimenter cette hypothèse : la lumière nous y aidera.



L'esthétique

La lumière servira de décor principal : dans la mesure où les éléments du décor devront être déplacés, presque comme par magie d'un côté à l'autre du plateau pour ne pas briser l'illusion de l'apparition, ils seront succincts et suggestifs. C'est donc d'abord la lumière qui permettra d'identifier les différents lieux où se joueront nos scènes.

Si l'enjeu est que les spectateurs puissent facilement identifier les différents lieux de *Comme si de rien* (le salon, la cuisine et le garage des Graton, la forêt où est enterrée le corps, les bureaux de S.O.S Paperasse...) nous ne souhaitons pas apporter de réponse claire à l'ancrage géographique et temporel de l'histoire qui nous est racontée. L'idée est de créer un univers cohérent mais multi-référencé, pour alimenter la possible sensation des spectateurs que peut-être le détective affabule.

Ainsi nous assumerons les anachronismes : les silhouettes des personnages évoqueront une Amérique des années 40, nous permettant un écho à la naissance du roman noir. Nous nous inspirerons des silhouettes et teintes de Hopper –qui a d'ailleurs été un grand inspirateur des grands maîtres du film noir, Hawks et Hitchcock pour ne citer qu'eux. Nous utiliserons du mobilier de

différentes décennies ; le traitement des téléphones sera hétéroclite : des téléphones à cadran côtoieront des téléphones portables. Où chaque anachronisme permettra à la fois de brouiller les pistes, et d'éviter l'enfermement de l'intrigue dans une époque. Car ce qui nous intéresse, c'est l'intimité des personnages et l'universalité de la solitude qu'ils essaient tous de cacher.

Tous, socialement, affichent une image parfaite et attendue. Tous font *comme si de rien*. La tension principale de la pièce réside dans ces faux-semblants. Tout à l'air normal mais quelque chose dans la banalité quotidienne des personnages grince. Ce grincement, comment le traduire sur scène ? Par la lumière, qui à la manière des photographies de Grégory Crewdson, viendra teinter d'une étrangeté inquiétante une scène a priori banale, et suggérer que le drame peut arriver à n'importe quel moment, pour n'importe quel personnage. Quoi de mieux que cette tension sous-jacente constante pour une pièce policière ?

Un extrait

Chapitre 2 – le vendredi en question.

Vendredi 6 Juin.

Neuf heures du matin.

Victor Graton, 53 ans, arrive au bureau.

Quelqu'un le siffle.

Depuis qu'il a changé de look, ça arrive quelques fois.

Au début, ça le mettait mal à l'aise : mais maintenant, il aime bien.

C'est même devenu un défi, devant sa glace, tous les matins. Quand il choisit sa chemise,

Qu'il se coiffe, il se demande si ça lui vaudra un sifflement, un petit commentaire ?

UN COLLEUE – Super cette chemise Victor ? Tu l'as achetée où ?

Victor ferme la porte de son bureau derrière lui.

Il soupire. Encore une journée à passer chez 'SOS Paperasse'. Vingt-deux ans que ça dure.

Il soupire mais, à vrai dire, il ne changerait pas de boîte. Il est chez lui, ici !

A moins qu'on vienne le chercher !?

A moins qu'on vienne le chercher, bien sûr. Et que la personne augmente son salaire.

On est d'accord.

UNE VOIX DE FEMME – Oui.

VICTOR – Oui ?

UNE VOIX DE FEMME – Oui.

VICTOR – Quand ?

UNE VOIX DE FEMME – Pas ce week-end, c'est compliqué. Mais le week-end prochain.

VICTOR – Le week-end prochain. Très bien.

Une femme, plus jeune que Victor.

-beaucoup plus jeune ! –

-la DRH de la boîte –

Passe la tête par la porte de son bureau.

DRH – Le patron veut te voir.

Victor se sent comme pris en flagrant délit. Comme un adolescent, il cache son téléphone portable derrière lui.

VICTOR – Petitpont ?

DRH – Onze heures, ça te va ?

VICTOR - ... Oui.

Il n’a rien de prévu ce matin-là.

DRH – Super.

La DRH disparaît. Victor a un bon pressentiment. Il se sent très en grâce en ce moment.

A 150 kilomètres de là, dans une autre ville, Jasmine Porteur, 38 ans, expert-comptable, regarde en souriant le trousseau de clefs qu’elle a dans son sac.

On frappe à la porte.

JASMINE – Oui ?

UNE COLLEQUE – Quelqu’un a apporté ça pour toi.

La collègue dépose sur la table un immense bouquet de fleurs.

Jasmine s’empare de la carte glissée à l’intérieur. Elle sourit.

Elle ne dit pas à sa collègue de qui est le bouquet.

Mais sa collègue sait de qui il vient. Elle n’a pas pu s’empêcher d’ouvrir l’enveloppe, tout à l’heure, quand le bouquet est arrivé.

« Au plaisir de vous avoir parmi nous lundi,
Hervé Petitpont
SOS Paperasse. »

LA COLLEQUE – Tu vas nous manquer.

JASMINE – Pardon ?

LA COLLEQUE – Tu vas nous manquer !

JASMINE – Ah ! Oui ! Vous aussi, vous allez me manquer.

Jasmine ne croit pas un mot de ce qu’elle dit.

Sa collègue non plus

JASMINE - Mais ils doublent mon salaire !

LA COLLEAGUE – Je sais ! Je sais. Ca ne se refuse pas.

Personne n'aime Jasmine. Ses airs supérieurs, sa façon de toujours tout mieux savoir que tout le monde, de donner des leçons de morale à la cantine sur les régimes alimentaires des uns et sur la vie privée des autres...

La vérité, c'est qu'ils sont tous contents qu'elle parte.

Sauf son patron. Parce qu'elle est très forte, Jasmine, en compta. Grâce à ses bons conseils et à ses bons placements, elle a fait faire de très bons bénéfices à sa boîte !

C'est pour ça que Petitpont est venu la chercher. Sa boîte à lui vieillit et a besoin d'un coup de jeune.

C'est en tout cas ce que dit sa DRH.

Et Petitpont a confiance en sa DRH.

LA COLLEAGUE – Tes affaires sont prêtes ?

JASMINE – Elles sont parties ce matin, en camion. Je les rejoins ce soir.

LA COLLEAGUE - Tu nous appelles, hein ? Tu nous racontes !

JASMINE – Bien sûr !

Elle n'a aucune intention d'appeler qui que ce soit.

Et à vrai dire, sa collègue espère bien ne plus jamais entendre parler d'elle.

Ca, Jasmine le sait.

Elle compte là-dessus d'ailleurs : que personne ne se soucie d'elle.

Chuuuuut.

Pardon.



L'équipe

(distribution en cours)

Catherine Verlaquet, autrice.

Elle intègre les sections d'Art Dramatique des Conservatoires de Toulouse, puis de Marseille, parallèlement à sa formation universitaire théâtrale à Aix-en Provence, puis à Paris Nanterre. D'abord comédienne, elle écrit et monte ses deux premières pièces *Amies de longue date* (1999) et *Chacun son dû* (2003) (Ed. les Cygnes). Elle adapte plusieurs romans pour la scène, dont *Oh, boy !*, de Marie-Aude Murail, pour Olivier Letellier ; spectacle qui remporte le Molière Jeune Public 2010 et est récréée à Broadway, New-York, en janvier 2017. De 2011 à 2015, elle est en résidence de création sur le Val de Bièvre avec Bénédicte Guichardon qui monte *L'œuf et la poule* (Actes Sud Papiers) *Timide* et *L'œuf et la poule* (Ed. Théâtrales jeunesse) En 2013, une résidence d'écriture à Valréas lui permet d'écrire *Braises* (Ed. Théâtrales), mis en scène par Philippe Boronad. En 2015, elle remporte le prix des collégiens à la Seyne sur Mer avec *Les vilains petits* ; ainsi que le prix Godot dans le Vaucluse avec *Entre eux deux* (Ed. Théâtrales), montée par Adeline Arias. Elle écrit et réalise également son premier court-métrage, *Envie de...*, produit par Rouge international et France 2 ; et publie une adaptation du *Fantôme de l'opéra* aux Ed. du Seuil – La Martinière Jeunesse sous le nom de Catherine Washbourne. En Juin 2016 est aussi créé *Kalila wa Dimna*, Opéra franco-arabe dont elle co-écrit le livret. Cet Opéra est produit par le festival d'Art Lyrique d'Aix en Provence, musique de Moneim Adwan et mis en scène par Olivier Letellier. La saison dernière, elle a écrit avec Magalie Mougel et Sylvain Levay la dernière création d'Olivier Letellier *La nuit où le jour s'est levé* (Ed. Lansman), ainsi qu'une petite forme accompagnant ce spectacle *Maintenant que je sais* (Ed. Lansman). Elle remporte le prix Galoupot, dans l'Aisne, avec *Les vilains petits* et le prix « A la Page », en Rhone Alpes, avec *Entre eux deux*. Avec Annabelle Sergent, elle co-écrit *Waynak* (création prévu en Mars 2018). En ce moment, elle prépare les prochaines créations de Philippe Boronad : *Envol / Un ballement d'aile* pour Mars 18 ; la prochaine création d'Olivier Letellier, une adaptation du roman *Le passage*, de Louis Sachar (Octobre 18) ; et elle projette de mettre en scène sa dernière pièce *Quelque chose à vous dire*, dans le cadre de sa résidence prochaine au théâtre le Forum, à Fréjus.

Adeline Arias, metteuse en scène.

Des études théâtrales, un bouleversement : la découverte des écritures contemporaines. Un coup de coeur pour l'écriture d'Emmanuel Darley, et Jean-Marc Bourg qui met en scène *Être humain* : elle découvre à ses côtés comment ça se fabrique un spectacle. Et puis, l'envie de s'y jeter elle, et une première mise en scène, encore un texte de Darley : *Flexible, hop hop !* Et puis une formation avec Jean-Paul Denizon, du jeu, des expérimentations, et puis retrouvailles avec Jean-

Paul Denizon qui la met en scène dans *l'Âge de Prune* d'Aristides Vargas. Et puis, un train pour Paris, une audition, elle devient médiatrice de théâtre forum, première rencontre avec le public adolescent. Et puis deuxième rencontre avec ce public: une option théâtre dans un lycée, elle y travaille à faire découvrir les écritures contemporaines. Et puis le coup de foudre pour un texte, *Entre Eux Deux*, de Catherine Verlaquet, alors un train pour Valréas, le Prix Godot, la rencontre avec l'autrice. Et la mise en scène d'*Entre Eux Deux*, en 2016.

Elodie Muselle, dramaturge.

Des études littéraires en lettres et en anglais, mais qui tournent autour du théâtre : la liberté à l'ENS de Lyon de composer sa carte de cours, alors du théâtre, du théâtre et des masterclass. Et d'abord du jeu, un cours du soir au NTH8. Et puis la découverte de l'envers du décor, de comment ça se fabrique une pièce, en traduisant Shakespeare. Et puis des ateliers, à Lentilly, des enfants, des adolescents et des adultes, avec qui elle partage son amour des écritures contemporaines. Et puis l'envie de s'essayer à l'écriture elle-même, d'explorer, alors l'écriture de *Monstre*, l'écriture de *Rouages*, et deux pièces en cours. Et puis envoyer une lettre de motivation à Joël Pommerat, comme ça pour ne pas regretter, et une proposition : un stage en dramaturgie, et puis un autre stage en dramaturgie, et puis un poste de dramaturge pour la Compagnie Louis Brouillard.

Tommy Luminet, comédien

Parallèlement à une licence d'art du spectacle, Tommy suit une formation d'acteur à La Scène sur Saône puis au FRACO, où il approfondit sa recherche sur le théâtre burlesque. Il intègre ensuite l'Ecole Nationale de La Comédie de Saint-Etienne, là il travaille avec Laurent Hatat, Olivier Maurin, Jean-Marie Villégie, Jean Paul Delore. Après sa formation, il travaille avec François Rancillac (*Le Bout de la Route*) , Jean-Claude Berutti (*Macbeth*) et de nombreux metteurs en scène Rhône-Alpins (Hugues Chabalière - *Entreprise de recueillement*, Vladimir Steyaert – *Le Cas Quichotte*, Sébastien Valignat – *T.I.N.A.* et *Quatorze*). Il co-écrit et joue dans *Sur la neige mouillée* adaptation des carnets du sous-sol de Fédor Dostoïevski. (m.e.s. Antoine Truchi). Musicien autodidacte il joue des percussions, de la guitare Lap Steel et du piano.

Aurélien Serre, comédien.

Il entre en 2007 au sein du Compagnonnage Théâtre où il rencontre et travaille avec des compagnies comme la Cie Jean Louis Hourdin, la Cie des Trois Huit ou le Théâtre Craie. À la sortie du Compagnonnage, il collabore avec de nombreuses compagnies comme la Cie Et si c'était vrai : *Roméo(s) & Juliette(s)*, *Enfantom(e)*, *SAD*, *Les aventures d'Harmonie Lumière* (à l'auditorium de LYON et au Festival Muzz), La Cie du Chien Jaune, la Cie Nöjd : *Yvonne princesse de Bourgogne*, Les Transformateurs : *Le collecteurs de rêves*, le Théâtre du Grabuge, La Nième compagnie, Le collectif PPCMART. Il intervient dans des ateliers avec des adolescents et des adultes. Il devient co-directeur de l'Atelier Vipère en 2011 avec Matthieu Grenier. Leur première création *Thank You Faust* a été accueillie à Lyon au Croiseur / scène 7 et au Nouveau Théâtre du Huitième. Leur deuxième création *La douce* (adaptation de l'œuvre de Fédor Dostoïevski) à été soutenue par le Théâtre de l'Enfumeriaie

et par l'Ecluse. Il travaille avec Marion Lechevallier sur le projet *Mon(s)tre* en s'interrogeant sur ce qu'est un monstre aujourd'hui.

William Defresne, scénographe.

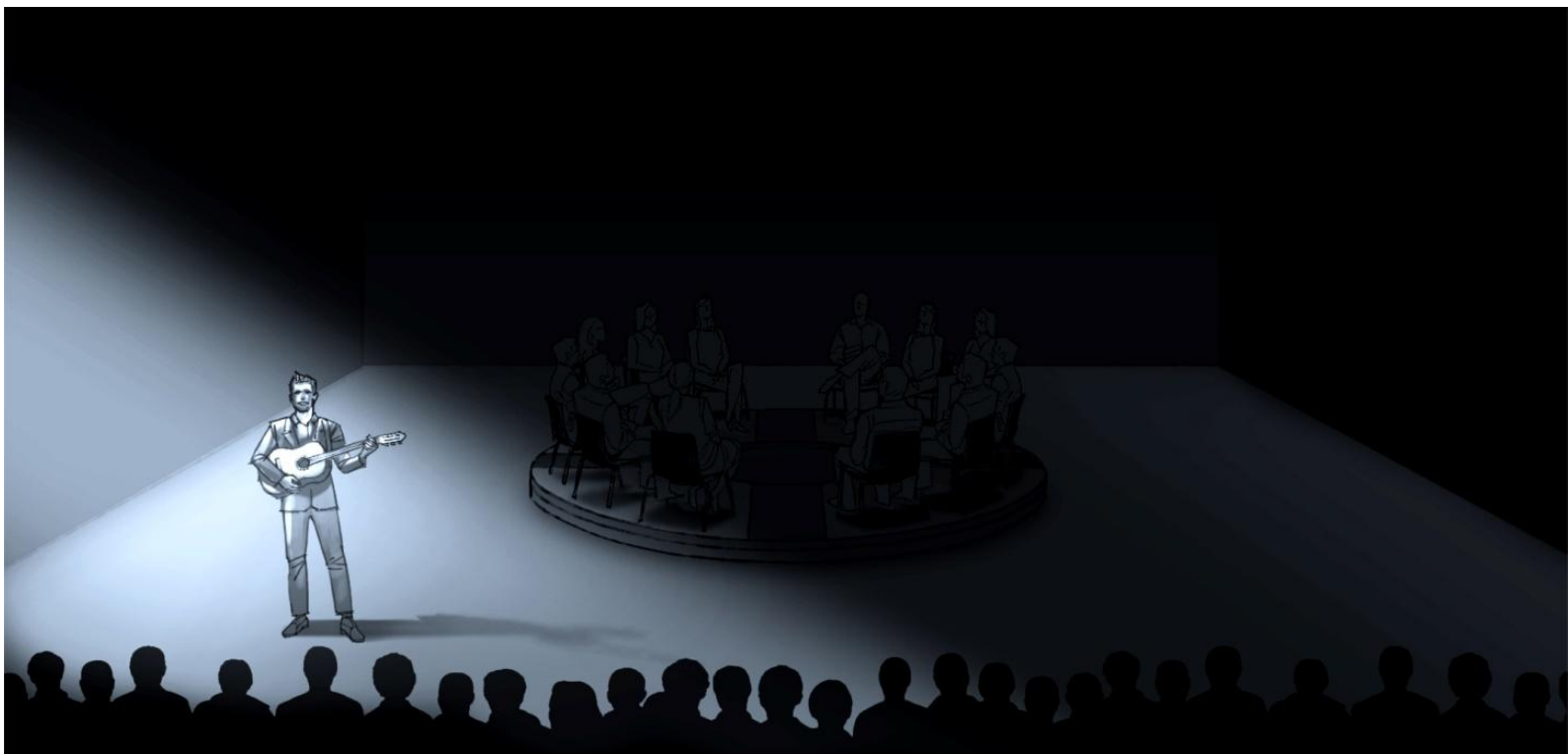
Il est scénographe et également constructeur de décors, il est spécialisé dans tout ce qui est du domaine des structures métalliques. Son regard sensible sur la poésie des images que constituent ses installations l'ont amené à travailler pour des spectacles de danse comme avec la compagnie Beau Geste pour qui il conçoit et construit des structures à la fois évocatrices et d'une grande force. Il travaille depuis de nombreuses années au sein de son immense atelier pour différentes compagnies notamment la Cie Le Chat Foin. Il a réalisé le décor du spectacle *Entre eux deux et Rouages* pour la Cie A Présent.

Lisa Hernando, costumière.

Elle est costumière et s'est initiée tout d'abord aux arts de la scène par le chant et le théâtre. Elle décide très vite de s'interroger sur la manière de participer de façon plastique à la construction d'un personnage et sur la place de ce travail dans le processus créatif global d'un projet scénique. Après un passage par la classe d'art Dramatique du Conservatoire de Toulouse, elle s'oriente donc vers le costume et se forme à l'ENSATT aux différents aspects de son métier dans le but de maîtriser sa dimension technique et le travail des matières et de la coupe. Elle travaille ensuite sur de nombreux projets en tant que technicienne pour l'Opéra de Paris, le Théâtre du Châtelet et le Théâtre Marigny. Par l'intermédiaire de grands ateliers privés, elle travaille pour des structures aussi variées que le Cirque Bouglione, l'Opéra de Monte Carlo, le Moulin Rouge. Elle s'associe aussi à des compagnies en tant que créatrice des costumes (Le Théâtre Circus, Electric Miracle).

Catherine Reverseau, créatrice lumières.

Elle crée depuis vingt-cinq ans, des lumières pour des spectacles de théâtre, de danse et de musique. Elle a ainsi éclairé plus de deux cents spectacles en France et à l'étranger et collabore particulièrement avec des compagnies privilégiant le théâtre musical. Elle a notamment travaillé pour François Rancillac, J.L. Debard, Dominique Dimey, Cie Thylda, D. Ardaillon, Marc Luras, A. Dumazel, M de Bussac, D. Richer, les Ballets du Centre, Cie Anabase, plusieurs festivals de danse, Jackie Taffanel, nombreux chanteurs, Vol K danse, Kirikoketa, Cie Italique, Cie la Traverse, Percuphonies, Actuel Théâtre, Theatralador, Cie Entracte, Comédie de Saint-Etienne, Cie des Ravageurs, l'Abreuvoir, Cie les guêpes rouges, théâtre de Romette, Cie Hyaquadire (cirque), Comédie de Clermont-Ferrand, et le Centre lyrique d'Auvergne. Elle a fondé le Cartel des argonautes, réunissant quatre créateurs (vidéaste, musicien électroacoustique, auteur et éclairagiste) et co-crée un lieu de spectacle en milieu rural. Intéressée par les nouvelles technologies, elle reste avant tout attirée par le côté artisanal de ce métier.



Contast

adelinearías@gmail.com

06 64 97 06 52

16