



30→31/03

NICOLE GENOVESE

ASSOCIATION CLAUDE VANESSA

**LE RÊVE
ET LA
PLAINTE** THÉÂTRE

SAISON 2022/2023

Relations presse :

Sandrine Julien

04 72 39 74 78

06 65 69 70 53

s.julien@theatrelarenaissance.com

INFORMATIONS PRATIQUES

GRANDE SALLE : Durée 1h20
Conseillé dès 14 ans

Jeudi 30 mars 20h
Vendredi 31 mars 20h

Créé en décembre 2022 au Théâtre des Bouffes du Nord.

DISTRIBUTION

Texte **Nicole Genovese**
Mise en scène **Claude Vanessa**
Musique **Francisco Mañalich**
Lumières **Pierre Daubigny**
Son **Émile Wacquier**
Costumes **Julie Dhoms**
Scénographie **Nicole Genovese, Pierre Daubigny**
Construction **Éclectik Scéno**
Peintures **Lùlù Zhàng**
Collaboration artistique **Adrienne Winling**
Administratrice de production **Claire Nollez**
Chargé de production **Romain Courault**
Relations publics et communication **Pascaline Peretti**

Avec **Raouf Raïs, Sébastien Chassagne, Nicole Genovese, Nabila Mekkid, Maxence Tual, Angélique Zaini** jeu, chant, **Francisco Mañalich** jeu, viole de gambe

Production : Claude Vanessa. Coproduction : Châteauvallon-Liberté – Scène nationale de Toulon, CDN de Lorient, Le Trident – Scène nationale de Cherbourg, Théâtre Sorano à Toulouse, le Tangram – Scène nationale Evreux-Louviers, Le Parvis – Scène nationale de Tarbes-Pyrénées. Soutien : Drac Ile-de-France, Théâtre I3, Fonds SACD Théâtre et Musique de scène, Adami.

Soutien de la Ciamada Nissarda pour son modèle unique de chemise de costume de pêcheur (1925).
Texte édité aux éditions de la Librairie Théâtrale, collection l'œil du Prince à l'automne 22.

Avec le soutien de 



PRÉSENTATION

Au Petit Trianon, dans le domaine du Parc du Château de Versailles, Louis XVI, roi de France a offert une nouvelle cuisine à sa femme, la reine de France, Marie-Antoinette, qui y reçoit des amis afin de deviser tranquillement sur le cours des choses. Dans une atmosphère de fin de règne bercée dans les eaux douces d'une musique proto-baroque spécialement composée pour l'occasion, *Le rêve et la plainte* est un conte contemplatif, une conversation où se mêlent l'essentiel et le futile, qui s'attache moins à des événements qu'au récit qui sont fait d'eux, et dresse un panorama d'opinions humaines égrainées affectueusement sur la peau du temps qui passe.

DÉMARCHE ARTISTIQUE DE L'AUTEURE

« Quelle serait la dernière conversation du monde ?

J'ai l'intuition que cette histoire de vide et de plein qui se tisse dans le tiers-temps d'une conversation bute sur ces autres temps qu'on nomme peut-être le réel, ou le silence. Quand j'ai écrit *Le rêve et la plainte*, en février 2020, la pandémie était à ses balbutiements et j'ai été émue par une sensation de fin de règne, une sensation de fin du monde, mais surtout par la beauté que la finitude m'inspire.

Extrait du *Rêve et la plainte*

Depuis quelques temps, j'ai envie de voir sur scène quelque chose de beau. Au premier degré. J'ai aussi terriblement envie de vide et de silence. Et j'ai envie que les pleins qui cohabitent avec ce vide soient denses et joyeux.

[...] Il pleut quelques instants, puis peu à peu la pluie se transforme en grêle, il pleut de gros morceaux de grêle. À présent, de bons gros morceaux de glace tombent du ciel et brisent leur silence.

La Princesse de Lamballe

Tiens, il grêle à présent.

Grêle. Déluge. Fin de règne.

Marie-Antoinette

Voilà le changement...

FIN

À mesure que les répétitions ont avancé, j'ai fait une relecture de la fin de la pièce très science-fictionnelle. Il m'est apparu clairement que cette longue conversation, musicale, un peu drôle et futile, parfois tragique par sa vacuité, et qui s'achève par une pluie de blocs de glace, pourrait être la dernière conversation sur Terre, juste avant qu'elle ne soit engloutie sous les eaux.

Quand j'analyse la pièce que j'ai écrite, j'y trouve une situation qui fait écho à des œuvres d'apocalypses qui m'ont marquées dans le cinéma : la réunion dans le parc à la fin de *Melancholia* de Lars Von Trier, le puissant message sur le temps et l'amour dans *Interstellar* de Christopher Nolan, ou encore la scène finale de *Don't look up* d'Adam McKay où des amis décident de se réunir pour dîner ensemble une dernière fois avant qu'une comète percute par la Terre... *Le rêve et la plainte* fait état de cette nécessité de se réunir autour d'un acte ordinaire et de parler « petit » pour pallier aux menaces de finitude et à la vanité de l'existence.

Je me suis bien sûr interrogée sur la présence ambiguë de ces personnages historiques qui s'adressent les uns aux autres comme des gens ordinaires contemporains. Outre ma signature d'auteure souvent qualifiée de « théâtre d'absurde », j'y trouve ma passion pour l'Histoire et les périodes pré-révolutionnaires. Cette ambiguïté est aussi une façon de parler du temps. J'ose espérer que la conjugaison des trois temporalités (passé/personnages historiques, présent/conversation entre amis, futur/la fonte des glaces) saura semer une confusion de repères et plonger les spectateurs dans une attitude purement contemplative, suspendue au-dessus du temps social. »

Nicole Genovese

ENTRETIEN AVEC NICOLE GENOVESE

Propos recueillis par Victor Roussel, conseiller artistique au Théâtre de la Bastille, le 29 juin 2022.

Avec l'une de tes précédentes création, *Ciel ! mon placard* (accueillie à La Renaissance en 17-18) l'objectif était de mélanger l'esthétique de sous-préfecture et le théâtre d'art, le théâtre privé et le théâtre public, le vaudeville et le théâtre expérimental. Comment fais-tu coexister ces différents territoires, matériaux, histoires du théâtre au plateau sans jamais les imposer les uns aux autres, en laissant les coutures apparentes ?

Quand je monte une pièce, je ne raisonne pas en ces termes-là, j'ai un rapport plus naïf à la construction. Quelques personnes qui me connaissent associent mon travail à de l'art brut, parce que j'ai une approche assez insouciance. Cela vient, je pense, des diverses couches de culture que je porte en moi et qui s'invitent tout naturellement au plateau. Pour ce qui est de *Le rêve et la plainte*, je me repose sur des dichotomies, entre le beau qui va être visible et palpable à l'œil nu ou le contemplatif, parce que je tiens à monter une pièce qui soit belle au premier degré de la beauté, et le contenu du discours, plus ordinaire, plus quotidien voire parfois vulgaire. Et puis la pièce va être teintée de la manière dont chaque acteur et actrice va discourir, comment ils vont défendre cette catégorie de population qu'ils incarnent. C'est quoi ? De qui parle-t-on et à qui rend-on hommage ? À quelqu'un de sa famille ? À des amis ? Peut-être qu'elle est là la couture que je ne peux pas maîtriser... ?

En relisant certains articles de presse, j'étais un peu frappé par ces journaux parisiens qui te prêtent presque des intentions ironiques ?

C'est une appréciation qui appartient à la personne qui regarde. Il y a beaucoup de gens qui disent que je fais du « théâtre de l'absurde » comme Ionesco. Ça m'a longtemps agacée d'être associée à un théâtre si vieux. Et maintenant, je commence à me dire que si c'est leur façon de s'assurer une forme de compréhension du récit et que ça les rapproche de l'œuvre, tant mieux. Je me suis un peu « assise là-dessus » au fil du temps, et même je veux bien assumer ce rôle « d'absurde contemporain » ou de « néo-absurde » s'il le faut. Cependant, « absurde » est un qualificatif que je préfère à « ironique ». Lorsqu'on m'a prêté des intentions ironiques, ça m'a toujours fait de la peine, comme s'il y avait du cynisme ou du mépris de classe dans mes textes. Dans *Hélas*, cette fuite de l'ironie me donnait un travail d'actrice très intéressant : comment verrouiller au maximum une possible lecture ironique de mon propos ? En me connectant encore plus à moi-même qui suis réellement une fan de *Plus Belle La Vie* qui gravite dans un milieu modeste de sous-préfecture, justement !

Avec tes précédentes pièces, tu avais deux systèmes d'écriture : d'un côté un vaudeville hyper codifié, et de l'autre le jeu de la répétition qui étaient parasité par la poésie de ta langue. Les mots, parfois un mot nullissime, ouvraient complètement notre imaginaire, presque comme s'il y avait une sorte de guérilla interne dans chaque système de tes précédentes pièces. Pour *Le rêve et la plainte*, je trouve que c'est pas du tout au même endroit. Je n'ai pas encore tout à fait le mis le doigt dessus, mais qu'en dis tu ? As-tu l'impression que dans l'écriture, tu as travaillé autrement ? As-tu cherché autre chose ?

Je crois que j'ai eu soudain l'envie de ça pour la Terre, de quelque chose de très, très calme, de très doux. D'ailleurs dans cette pièce, je vois davantage les vides que les pleins. Dans les didascalies, on peut souvent lire « pause », « un temps » ou « silence ». Toutes ces didascalies ont été posées avec soin. Le bavardage, c'était très facile. Mais pour créer du relief à ce bavardage, il fallait trouver des espaces de respiration : les didascalies et la musique. C'est ce que j'ai aimé traverser en écrivant cette pièce. Avec les pièces précédentes, je cherchais une mécanique ou en tout cas à enrayer une certaine mécanique, la « parasiter » comme tu dis, parce que je pense que même politiquement, avant, je cherchais à parasiter quelque chose. Maintenant, j'entre dans une nouvelle ère. Je suis très en observation, encore beaucoup en retenue sur plein de choses. Et à l'heure où beaucoup de gens se prononcent très clairement sur des situations, sont très savants, ou même deviennent très militants, très engagés, et bien moi là-dedans, je ne sais pas encore quelle attitude adopter... Je me dis « attends, silence, calme », plus je lis des ouvrages d'Histoire ou de politologie, plus j'entre dans un état de contemplation. Il ne s'agit pas de laisser tomber ou d'entrer dans le rang, mais plutôt de retrouver un état d'être au monde plus tendre, indulgent, plus poète.

Avec cette pièce, c'est une parole du réel qui n'appartient pas forcément au plateau, tu mets à l'honneur une fonction très phatique du langage, ces gens parlent pour parler. Et pourtant il y a du jeu. Je me pose la question de comment la poésie jaillit malgré tout de cette langue-là ? Par exemple j'ai noté « l'espoir que l'amour remplace la prudence » et « c'est vachement bon Picard ». Y a-t-il le même degré de poésie dans ces deux phrases ?

Récemment, j'ai vu un film de science-fiction *Don't look up*, une comète va percuter la Terre, les personnages le savent tous, ils vont mourir, des amis décident de se retrouver autour d'un dernier repas et ils discutent, ils

naviguent entre banalités et pics d'émotions. À l'écriture, j'avais comme une sensation de fin de monde ou de fin de règne. C'est une ambiguïté qui m'intéresse. Mais quand c'est la fin de quelque chose et qu'on le sait, finalement, qu'est ce qui se dit ? Je ne crois pas qu'on se transforme en héros élégant ou un truc dans le genre, je pense qu'on se rattache à de l'ordinaire, du langage phatique. Parce que c'est un niveau de langage qui a pour seule fonction de créer du lien. Derrière le vide d'un « il fait beau aujourd'hui » ou « il font de très bons plats chez Picard », on lit l'envie de se relier à l'autre. Et c'est beau, parce que ce sont des moments où on essaie de se rapprocher de l'inconnu. À l'inverse parfois, au cœur de ces échanges phatiques, on a des fulgurances poétiques et intelligentes. J'aime bien que ce texte mette en lumière la capacité de chacun à être un être éminemment poétique grâce à l'ordinaire.

Comment traversez-vous cette superposition de rôles et de périodes historiques (XVIII^e et XXI^e siècles) ?

Marie-Antoinette a confié que si elle n'avait pas été reine, elle aurait aimé être actrice, et qu'à ce titre, quand elle a eu le Petit Trianon, elle a réhabilité le théâtre pour en faire avec le comte d'Artois et la princesse de Lamballe qui étaient ses amis. Louis XVI ne faisait pas de théâtre avec eux, mais il venait voir les pièces. Ça m'a touchée. De façon générale le destin de Marie-Antoinette me touche, je trouve toujours fascinant ces gens qui sont assignés à une fonction si grave dès la naissance et qui de fait, passent à côté d'une existence ordinaire. Sur l'aspect purement politique de la fin de règne, je dois dire que je n'ai pas très envie d'être didactique.

Mais c'est très vivant la fin d'un cycle. Une fin de cycle me rassure beaucoup sur la santé d'un organisme vivant ou social. Surtout en politique. J'ai parfois un peu de peine avec notre V^e République capitaliste qui ne mise que sur la libération de l'économie, le travail et le pouvoir d'achat... C'est une si vieille histoire... Je me réjouis de sentir que nous sommes en train d'entrer dans un ordre nouveau, que quelque chose de neuf entre doucement en jeu... Avec cette pièce, d'une part il ne s'agit pas de juger en disant « les rois et les reines étaient vraiment des décadents », mais plutôt d'observer la fin de quelque chose. D'autre part, le fait de porter un titre, d'avoir une fonction sociale. Je trouve qu'il y a un grand parallèle entre ces monarques, les gens dont je parle dans la pièce. Beaucoup ont vraiment eu un destin un peu tracé auquel ils ne dérogent pas. Une de mes copines voulait être danseuse, a fait cinq enfants et dit que même si elle n'en peut plus de son quotidien, elle est mère et assume sa fonction avant tout.

Récemment j'ai relu Rosa Luxembourg, elle parle de comment le monde s'est sournoisement embourgeoisé et que chacun, de fait, est assigné à une fonction et doit s'y tenir pour que la structure sociale soit solide. Et quand un individu prend un sentier de traverse, il y a toujours quelqu'un pour le ramener dans le rang parce que sa

liberté menace la mécanique sociale bourgeoise. Pour moi, le parallèle entre le XVIII^e et le XXI^e siècles de la pièce se fait aussi par-là : les gens de classe moyenne sont un peu des gens ordinaires qu'on ne représente jamais au théâtre parce qu'ils ne sont ni héros ni victimes, ils sont dans ces eaux tranquilles de l'embourgeoisement auxquelles beaucoup de gens aspirent, et pourtant, quand on y regarde de plus près on observe que c'est une classe sociale qui ne respire pas franchement l'émancipation...

La fin de la pièce, c'est aussi un moment pour la disproportion. On donne l'opportunité aux personnages de se rattacher à quelque chose de beaucoup plus grand qu'eux qui n'existent pas, d'un coup ça ouvre aussi l'espace...

J'ai toujours trouvé l'inconnu et le chaos très excitant. Même dans *Hélas*, je voulais traiter la fin par le chaos. Mais je n'aime pas les représentations du chaos qui sont bordéliques. J'ai l'impression que le chaos procède par étapes. Pour *Hélas* j'avais envie qu'on balaie du regard un état des lieux, qu'on pose devant soi les effets du chaos, qu'on les contemple. Un peu comme dans nos expériences personnelles, quand on traverse le chaos par un deuil ou tout autre effondrement, il me semble qu'on tient debout grâce à des étapes concrètes, presque cliniques : les tâches administratives, le rangement...

Je trouve ça beau que le chaos puisse être aussi l'endroit du constat, de la contemplation, du calme. Et puis vient la question de l'après... Est ce qu'on construit quelque chose d'autre ? Pour *Le rêve et la plainte*, j'ai la sensation que, quoi qu'il en soit, il ne faut pas que ce soit un chaos violent, il faut chercher l'ailleurs, ce qu'il y a derrière la déception, la colère, la frustration. Je suis persuadée que cette autre chose doit advenir de façon impérieuse. Et qu'elle fera du bien. Un ailleurs plutôt réconfortant en somme. Pour l'atteindre, c'est vrai qu'il faut passer par les étapes du chaos, des étapes difficiles, des étapes de renversements. À la fin de la pièce, il y aura quelque chose de cet ordre-là où les êtres vont être balayés vers un ailleurs. Et puis au théâtre on a des outils géniaux pour construire ça : le son, la lumière, le principe de réalité, l'odeur de la chair dans la salle et sur scène.

Alors que les images sont très différentes, à aucun moment elles se superposent, à aucun moment elles ne se commentent les unes les autres. Elles cohabitent. Et dans la dramaturgie, j'ai l'impression que tu n'as jamais forcé la cohabitation ?

C'est justement le côté « art brut » de ma façon de monter des pièces de théâtre. Je sais qu'il va y avoir des images impossibles à résoudre par la dramaturgie. Quand il y a des vides dramaturgiques de mon fait, parce que je décide que là on laisse comme ça, un peu brut, un peu flou, les acteurs ont quand même besoin de savoir où ils se situent et se racontent leur propre histoire. Je choisis toujours des acteurs qui ont cette capacité d'autonomie, des acteurs dramaturges, curieux du sens. C'est un état

de jeu extrêmement enfantin et intuitif où l'histoire qu'on se raconte compte plus que la compréhension du récit par l'œil extérieur. Une fois Maxence Tual a relevé quelque chose au sujet de l'évolution du vocabulaire de théâtre, aujourd'hui on dit plutôt je « travaille » alors qu'avant, on disait je « joue ». J'aime de moins en moins travailler, et qu'on puisse me distinguer par ma force de travail plutôt que ma capacité à vivre une vie de cocagne, je trouve ça dur. À nos âges, dans nos sociétés ultra-productives, ce qui est puissant, c'est de savoir jouer. Jouer encore.

On a du mal à accepter que le comédien joue comme métier car ça nous renvoie au fait que nous, les autres métiers, on ne joue pas.

Est-ce que ce n'est pas une forme d'idéal de vie, ça ? Avoir un rôle à jouer dans la société (je suis le facteur, je suis la pharmacienne, je suis le chauffeur de bus, l'instituteur, la caissière, je suis le mécanicien, etc.) mais que ce rôle puisse se rapprocher du jeu, et que le reste, la responsabilité, la concentration, le soin, l'attention aux autres, on puisse le consacrer à nos vies hors-professionnelles ? Que ce qu'on appelle « travail » et qui fait appel à la productivité, la rentabilité, puisse se relaxer un peu. Beaucoup trop d'humains sont rythmés par les sonneries des réveils-matin, par les notifications des mails et on est fatigués. On fait des « trucs, des machins », on occupe le temps en faisant des « trucs » abstraits, histoire que le temps passe... Peut-être qu'on a besoin de ça au fond...: meubler nos existences en faisant des « trucs, des machins ».

Pour citer Pascal, il y a un peu ça aussi dans la pièce : la distraction. Le bavardage qui fait état de cette peur du vide...

Oui. La peur. C'est le grand paradoxe, à la fois on est fatigué, on en a marre et en même temps, on ne veut surtout pas que ça s'arrête. Et chacun se débrouille avec ce paramètre-là.

Peut-être peut-on justement essayer de qualifier l'endroit de la parole qui est particulier dans la pièce, c'est à dire qu'effectivement, ce qui peut être surprenant au début, c'est le contraste entre l'image et le texte, c'est de se dire que c'est une parole banale, triviale, une parole du réel pas très intéressante, et pourtant on comprend ce que signifie le bavardage, que ce n'est pas juste de la parole pour rien, ce n'est pas juste de la dépense. Ou peut-être que si, mais que cette dépense-là est hyper nécessaire ?

Il faut dire qu'à ce sujet, *La part maudite* de Georges Bataille est un livre qui m'a beaucoup marquée. C'est un ouvrage d'économie générale qui fait l'éloge du gâchis, de la dépense improductive. C'est le sujet de ma pièce jeune public *Bien sûr, oui ok*. Bataille a travaillé 18 ans sur cet ouvrage, avec l'aide d'économistes, et il explique comment la part excédentaire d'un organisme, physique ou social, doit être vouée à la dépense improductive, faute de quoi, elle risque de s'incarner dans une catastrophe.

Dans *Le rêve et la plainte*, c'est pareil, on a vraiment besoin de se dégager du sens pour se dire des choses, de parler en roue libre pour parer à l'efficacité, pour parer à l'utilité d'une conversation, pour être dans un rapport extrêmement libre à la parole. J'aime bien l'idée de prendre soin de cet excédent qui est là, qui est organique, qui est chez tout le monde, chez chaque espèce et de se poser la question de ce qu'on en fait ? Parce que si on le réinjecte sans cesse dans le circuit, qu'on lui cherche du sens, cet excédent va s'accumuler, croître et faire sauter le système. Or, libérer cet excédent soulage le système, il faut faire sortir la bave, le pus, la pisse, le vomi. Il faut que le volcan recrache sa lave de temps en temps... Donc il faut accepter que de l'énergie sorte, comme ça, pour rien... Qu'elle soit gâchée en somme. Et c'est ce que font les personnages de la pièce, en parlant de tout et de n'importe quoi. Et puis à l'intérieur de ce bavardage, il y a parfois de vrais besoins de s'exprimer sur tel ou tel sujet, des fulgurances poétiques même... Il y a des gens qui ont besoin d'émettre du sens en permanence, qui sont vraiment dans un contrôle de leur propos pour ne pas paraître idiot ou par peur du vide, mais je crois que j'ai plus d'affection pour ceux qui pratiquent librement le langage phatique qui est là pour créer du lien, pour libérer sa pensée... On meuble le vide mais avec des meubles modestes, c'est le Mobalpa du langage.

Je fais le lien entre le bavardage, l'accent du Sud et la musique, comment appréhendes-tu la musicalité de la mise en scène du plateau ?

Très tôt, j'entendais de la viole. Quand j'ai rencontré Francisco Mañalich, il m'a raconté que la viole a été bannie de la cour juste sous Louis XVI parce qu'elle était considérée comme un instrument ringard. Il a bien aimé pouvoir réhabiliter la viole à la cour par le prisme de la fiction et d'une composition musicale très expérimentale. Ce qu'il a écrit n'est pas baroque à 100 %, c'est une musique d'influence andalouse, une musique très méditerranéenne. Francisco est chilien mais toute sa famille est originaire d'Espagne ou du Pays basque et ça transpire beaucoup dans ses compositions.

Puis je voulais que la plupart de la distribution soit originaire du sud, comme moi, et redonner une place aux accents régionaux sur un plateau. Celles et ceux qui sont du sud - Solal, Nabila, Raouf et moi - ont connu ce truc de casser l'accent pour pouvoir faire du théâtre. C'est vraiment un travail de boucher au fond, remodeler les É et les O, apprendre à parler sans les mains... C'est dommage qu'on ait besoin de tout niveler vers un neutre pour se comprendre.

J'avais envie de donner l'opportunité à nous autres de pouvoir parler avec notre accent sur une scène parisienne, mais sans que ce soit une blague potache. C'est pour ça que ce sont de vrais gens du sud qui jouent dans la pièce. C'est presque un plaisir interdit de pouvoir faire entendre mon accent sur une scène parisienne. Comme on n'a pas tous l'accent dans la pièce, cela opère

à une cohabitation. Cela ressemble un peu à la vraie vie, comme quand on a des amis étrangers ou qui ont des accents du Nord ou d'Alsace. Donc ça, pour moi, c'est musical.

Il y a aussi le travail de son d'Émile Wacquier ; il compose de la musique expérimentale et je voulais que toute la pièce soit accompagnée d'une nappe infra-musicale assez imperceptible qui accompagne et soit une progression qui s'épaissit jusqu'à la toute fin où le son prendrait soudain tout l'espace, c'est la partie écriture science-fiction...

Donc ces trois choses-là, le proto-baroque de Francisco, nos accents et le son d'Émile cohabitent.

Et le bavardage participera à la musicalité de la pièce et sera là pour mettre tout cela en relief.

Ce qui est intéressant avec le baroque, c'est que c'est aussi un monde de pure dépense. Je pense que c'est une réponse au classicisme, tellement droit, tellement stable, qu'il a fallu à un moment que ça s'échappe, que la matière déborde de la forme et du coup, s'échappe du système. Et le baroque, c'est aussi ça...

Oui, et parfois c'est arrivé qu'on définisse mes pièces comme baroques. Parce qu'en même temps, le baroque a ses codes, comme en alchimie, dont il faut être très initié pour les comprendre. Mais j'adore quand le code et la liberté cohabitent dans l'art.

Mais c'est marrant parce que dans le dossier, tu parles le proto-baroque. Et quand je dis proto-baroque, je lis « proto-punk ».

Ah oui, hé hé... Le baroque c'est punk...



CLAUDE VANESSA

Metteur en scène

Depuis sa retraite anticipée de moniteur d'auto-école en 2008, Claude Vanessa a intégré la troupe de théâtre amateur du village de l'Escarène (Vallée des Paillons, Alpes Maritimes). Il y a mis en scène de nombreuses pièces de boulevard toutes plus mémorables les unes que les autres. Pour ne citer que ses meilleurs succès : *Boeing-Boeing* de Marc Camoletti en 2009, *Monsieur porte la culotte* de Sylvie Mousse en 2011 ou encore *Bravo pour nos emmerdes !* créée en 2013 et qui regroupe un florilège des meilleurs sketches de Michèle Laroque et Pierre Palmade. Avidé d'expériences, lorsqu'en 2014 Nicole Genovese lui a proposé de mettre en scène des artistes professionnels dans *Ciel ! Mon placard*, Claude Vanessa a immédiatement relevé le défi. Depuis, leur collaboration n'a jamais cessé.

NICOLE GENOVESE

Comédienne et auteure

Nicole Genovese est une auteure-metteuse en scène-actrice de théâtre franco-finlandaise qui a grandi dans l'arrière-pays niçois. Enfant d'une école nationale (École supérieure d'Art dramatique ESAD / Paris / Promo 2005-2008) et du Théâtre de la Traverse (Nice, quartier du port), elle a participé à la création d'un groupuscule de poètes obscurs qui a sévi dans les sous-sols de la Seine-Saint-Denis (Collectif Le foyer), a rendu hommage à des auteurs morts en Russie, tâté du Vieux-Colombier de la Comédie Française avec Jean-Louis Hourdin, co-fondé deux revues de théâtre pirates, a collaboré avec Thibaud Croisy, LA gALERIE (Céline Champinot), Joël Maillard et quelques fidèles compagnons qu'elle a retrouvés dans *Ciel ! Mon placard* (La Loge puis le Théâtre du Rond-Point, 2014), pièce dont elle est l'auteure et qui rend hommage à l'âge d'or du théâtre de boulevard des années 70-80. En 2019, elle crée *Hélas* au Théâtre de la Tempête puis en 2021 *Les Univers*, dans une mise en scène collective avec Joël Maillard et Tiphonie Bovary à L'Arsenic-Lausanne. Depuis l'hiver 2022, elle diffuse un court-métrage produit par Yukunkun Productions : *La mémoire des grands chiens* et poursuit son travail d'auteure-metteuse en scène-actrice de théâtre avec *Bien sûr oui ok* (2022, jeune public) et avec *Le rêve et la plainte* (2022, Théâtre des Bouffes du Nord).

SÉBASTIEN CHASSAGNE

Comédien

Sébastien Chassagne se forma à l'École supérieure d'Art dramatique de Paris (ESAD). En 2010, il joue dans *Les Trublions*, de Marion Aubert. La même année, il est assistant metteur en scène, pour *Manhattan Medea*, de Dea Loher. En 2011, le metteur en scène Jean-Pierre Vincent l'engage dans *Cancrelat*, une pièce de la britannique Sam Holcroft, mise en scène pour le Festival d'Avignon. À la suite de ce rôle, il est retenu dans la distribution du film *Eden*, de Mia Hansen-Løve, sorti en 2014, consacré à la French Touch. En 2015, il est à l'affiche d'*Irresponsable*, série OCS réalisée par Stefen Cafiero. En 2017, il rejoint le casting des séries *Engrenages* (réalisation Frédéric Mermoud) puis *Le Flambeau* (réalisation Jonathan Cohen). Il reçoit en 2017 et 2018 le prix du meilleur comédien de l'Association des critiques de séries. Au cinéma, il est à l'affiche de *La Vérité* (Hirokazu Kore-Eda, 2019), *Le Discours* (Laurent Tirard, 2020) et *Coupez !* (Michel Hazanavicius, 2022). Au théâtre, il a plusieurs fois travaillé avec Nicole Genovese et Claude Vanessa (*Ciel ! Mon placard*, 2014 ; *Hélas*, 2019) et rejoint la distribution de *Peplum* (Olivier Martin-Salvan, création 2023).

NABILA MEKKID

Comédienne

Auteure, compositrice et interprète, elle fonde son premier groupe Mektoub en 2008 puis crée avec Julien Roussel le groupe Nina Blue en 2011, un duo atypique entre sa voix écorchée et puissante et les envolées baroques du violoncelliste. En 2015 sort leur premier clip. Elle participe à l'émission *The Voice* en 2022. Au théâtre, elle est à l'affiche de *La vie devant soi* (Simon Delattre, 2020 au CDN de Sartrouville et CDN de Strasbourg), *Horizon(s)* (Compagnie A., 2021 au Théâtre Paris-Villette), *Les Vierges de Fer* (Titiane Barthel, 2020-2022 au Théâtre Le Colombier-Bagnolet).

RAOUF RAÏS

Comédien

Après des études de lettres modernes, Raouf Raïs suit une formation avec Stéphane Auvray-Nauroy au Conservatoire du 16^e arrondissement de Paris entre 2002 et 2005. En 2004, il joue dans *Les Joyeuses Commères* de Windsor au festival « In Situ » de Carqueiranne, mise en scène par Laurent Zivéri.

Il travaille sous la direction d'Eram Sobhani dans *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, de Cédric Orain dans *Le Mort* de Georges Bataille, au sein du festival « À Court de Forme » en 2006 au Théâtre de l'Étoile du Nord. *Le Mort* est repris en 2009 au Théâtre de la Bastille à Paris et au Théâtre Garonne à Toulouse. Il met en scène *Fallait rester chez vous...* d'après Rodrigo Garcia en 2006 au Théâtre Méditerranée à Toulon, *Outrage au public* de Peter Handke en 2007 à l'Espace Beaujon et *L'Espace du dedans* d'Henri Michaux en 2009 à l'Étoile du nord.

En 2009, il fonde avec Charlotte Jeanmonod le Collectif Hubris en résidence à La Loge à Paris.

Il a récemment mis en scène *Macbeth* (2017), *Madame la France* avec Caroline Panzera (2020), *Gueule de bois* (2021), *Le Train Fantôme* (2022).

ANGÉLIQUE ZAINI

Comédienne

Angélique Zaini a suivi une formation au Conservatoire du 19^e arrondissement de Paris avant d'entrer à l'ESAD de Paris en 2007, où elle a travaillé notamment avec Jean-Claude Cotillard, Marc Ernotte, Eric Frey, Jany Gastaldi, Christophe Patty, Sophie Loucachevsky et Laurent Gutmann. Elle joue notamment dans *Shhh* (Abraham Gomez Rozales, 2008), *La Tempête* (Shakespeare / Philippe Awat, 2011 à la MAC Créteil), *Visite au père* (Roland Schimmelpfennig / Adrien Beal, 2013), *Manger des oursins* (Sébastien Chassagne, 2014). Dès 2014, elle collabore avec Nicole Genovese et Claude Vanessa pour *Ciel ! mon placard* (Théâtre du Rond-Point). En 2019, elle est à l'affiche de *Killing robots*, une création de Linda Blanchet, puis en 2022 de *Mémoires invisibles ou la part manquante* (Paul Nguyen).

MAXENCE TUAL

Comédien

Parallèlement à des études de philosophie, Maxence Tual débute son parcours de comédien en 1996. Jean-Christophe Meurisse fait appel à lui quand il fonde la compagnie les Chiens de Navarre en 2005. Depuis, il a participé à toutes ses créations : *Une raclette* (2008), *L'autruche peut mourir d'une crise cardiaque en entendant le bruit d'une tondeuse à gazon qui se met en marche* (2009), *Pousse ton coude dans l'axe* (2010), *Nous avons les machines* (2011), *Les danseurs ont apprécié la qualité du parquet* (2012), *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* (2013), *Les armoires normandes* (2015), *Jusque dans vos bras* (2017). Depuis 2011, il collabore régulièrement avec le collectif L'Avantage du doute.

En 2016, il joue sous la direction de Jean-Luc Vincent dans *Notes de cuisine* de Rodrigo Garcia. Au cinéma, il collabore à nouveau avec Jean-Christophe Meurisse pour son court métrage *Il est des nôtres* (2013) et son long métrage *Apnée* (2016). Il joue dans plusieurs films dont *Rodin* de Jacques Doillon (2016), *Roulez jeunesse* de Julien Guetta (2017), ainsi que dans la série *Ainsi soient-ils* (saison 3 – 2015). En 2020, il est à l'affiche de *Selfie*, par Thomas Bidegain, Marc Fitoussi et Tristan Aurouet ainsi que de *Vers la bataille*, de Aurélien Vernhes-Lermusiaux ; puis en 2022 de *Platonique*, série OCS réalisée par Camille Rosset et Elie Girard.

En 2020, il présente *Jamais labour n'est trop profond* à Nanterre-Amandiers avec Thomas Simeca et Anne-Élodie Sorlin. En 2022, il est au Théâtre de la Bastille avec *Encore plus, partout, tout le temps*, dans une mise en scène collective avec *L'avantage du doute* ; il participe également à *Bande magnétique* de et par le chanteur Raphaël.

ADRIENNE WINGLING

Collaboratrice artistique

Formée à l'École supérieure d'Art dramatique de Paris, Adrienne Wingling est actrice, metteuse en scène et musicienne. Depuis 2008, en tant que comédienne elle a travaillé principalement avec le Groupe LA gALERIE, ainsi qu'avec Jean-Louis Martinelli et Céline Chaminot. Elle a plusieurs fois collaboré avec Nicole Genovese et Claude Vanessa (*Hélas*, 2019, Théâtre de la Tempête et en tournée ; *Ciel ! Mon placard*, 2014, Théâtre du Rond-Point et en tournée). Au cinéma, elle joue dans le long-métrage *Consentement naturel* de Bernard Stora (1994). Elle crée en 2010 le duo *Un traguito mas*, en tant que chanteuse et percussionniste, accompagnée à l'accordéon par Antoine Girard.

FRANCISCO MAÑALICH

Violiste et compositeur

Né en 1984 à Santiago du Chili, Francisco Mañalich suit des études de musicologie à l'Université Catholique du Chili, se forme au chant (Prix d'interprétation en chant lyrique avec distinction, 2009) et à la viole de gambe (master au Conservatoire national supérieur de Musique et Danse de Paris).

Il travaille comme chanteur et violiste avec les ensembles La Révérence (Christophe Coin), La Fenice (Jean Tubery), Le Parlement de Musique (Martin Gester), Correspondances (Sébastien Daucé), Stravaganza, Hemiolia (Claire Lamquet), Faenza (Marco Horvat), Clément Janequin (Dominique Visse), Séquentia (Benjamin Bagby) et Dialogos (Katarina Livljanic). Il a enregistré plusieurs disques avec Il Festino chez Musica Fictales Sonates du Rosaire de Biber avec Hélène Schmitt (Aeolus). Depuis 2012, il fait partie de la production du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière, (Denis Podalydès – Christophe Coin), en tant que violiste, chanteur et s'accompagnant également à la guitare.

En 2015, il chante dans *L'Italiana a Londra* de Cimarosa, (atelier lyrique du Parlement de Musique). En 2016, il interprète Ferrando dans *Così fan tutte* à Lyon (direction Claire Levacher, mise en scène Zoltán Csekő), puis Idamante dans *Idomeneo* à Nanterre (direction Dominique Daigremont, mise en scène Jeanne Debost). Il a développé en tant qu'instrumentiste un intérêt pour l'accompagnement du chant dans différents styles (musique ancienne, classique, contemporaine et populaire).

LÙLÙ ZHANG

Peintre

En Chine, Lùlù Zhang étudie l'art, notamment la peinture à l'huile. « Mais c'était un enseignement très technique, très formel. J'avais envie de connaître autre chose, de découvrir l'art contemporain et ses créateurs ». Parce que la langue française lui paraît plus facile à apprendre que l'anglais, elle arrive en 2016 à Besançon, s'inscrit à l'Institut supérieur des Beaux-Arts (ISBA) et en ressort diplômée, avec les félicitations du jury.

Depuis, au sein de l'atelier Vauban, elle se consacre à son œuvre plastique, qui puise son inspiration dans le rapport douloureux que sa mère, et beaucoup d'autres personnes, ont avec l'existence : « Je travaille sur la folie, sur les phobies, sur les rêves, sur la façon dont on se protège de tout cela ». En modelant la terre, elle façonne des créatures maritimes, des coquillages, des escargots d'où surgissent des mains, des jambes, des visages effarés, effrayés. Des visages qu'elle dessine aussi, qu'elle grave sur le cuivre ou qu'elle brode, explorant avec gourmandise plusieurs procédés artistiques.

JULIE DHOMPS

Création costumes

Costumière, Julie Dhomps travaille régulièrement depuis 2019 aux ateliers de la Comédie Française. Elle a récemment collaboré sur *Descendre du cheval pour cueillir des fleurs* (mise en scène Fanny Gayard, 2018), *Les Géorgiennes* (opéra, mise en scène Renaud Boutein, 2021) et *La Bête et la Belle* (quatuor, mise en scène Emmanuelle Cordoliani, 2020).

Elle travaille avec Nicole Genovese sur le court-métrage *La mémoire des grands chiens* (2021).

ÉMILE WACQUIEZ

Création sonore, régie son et plateau

Régisseur son et vidéo, Émile Wacquiez travaille notamment avec la Compagnie des Lucioles depuis 2012. Il a commencé son travail avec la compagnie par la régie son de *Kyotonomatopé* (Festival d'Avignon, 2012) puis les a accompagnés récemment pour *Capital Risque* (2022). Il a également travaillé sur *Face à la mer* (Alexandra Tobelaim, 2018, Théâtre du Jeu de Paume puis tournée), *Robins Experience Sherwood* (2021, Le Collectif du Grand Cerf Bleu, Théâtre I3 puis en tournée), *Hamlet* (Thibault Perrenoud – Cie Kobal't, 2022, Dome Théâtre puis en tournée), *Monique* (Juliette Prier, 2022), *Lettre à moi (plus tard)* (Laureline Le Bris-Cep, 2022).

PIERRE DAUBIGNY

Création lumière, régie générale

Ancien élève de l'École normale supérieure et agrégé de lettres, Pierre Daubigny travaille depuis 2002 dans divers domaines du spectacle vivant. La lumière de spectacle est l'activité centrale à partir de laquelle il observe, pratique et réfléchit. Il co-écrit *36 Questions sur la lumière* avec François-Éric Valentin en 2007. Depuis sa rencontre avec les Monts du Reuil en 2011, il a éclairé cinq de leurs spectacles.

Il poursuit par ailleurs une activité d'écriture. Écrire pour la scène est le point d'aboutissement de ses collaborations dramaturgiques avec le groupe LA gALERIE (*Atteintes à sa vie*, 2011), la compagnie Nagananda (*Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*, 2012), et la compagnie C(h)aracteres dont il est le conseiller artistique de 2009 à 2012. En 2012, la compagnie Accent lui confie l'écriture du projet *Gaïa Global Circus* (création en 2013 au CDN de Reims). Pierre Daubigny met en scène l'ensemble Les Monts du Reuil dans l'opéra *Les Deux Chasseurs & la Laitière* (2012) et écrit pour eux *La voie de Béatrice*, un spectacle sur Dante (2012). Il co-fonde en 2008 le Collectif Le Foyer, dont il est membre depuis. Récemment, il collabore avec Les Monts du Reuil pour *Le Jeune Sage et le vieux Fou* (2016, Opéra de Reims) et pour *L'Enlèvement au Sérail* (mise en scène Emmanuelle Cordoliani, 2021, Opéra de Saint-Etienne).