

COMPAGNIE LSDI

JE SUIS PERDU



Création en 2021

Texte et mise en scène : Guillermo Pisani.

Avec :

Caroline Arrouas
Elsa Guedj
Arthur Igual

Durée : 1h45 environ

Administratrice de Production
Virginie Hammel – Le Petit Bureau
06 13 66 21 33 - virginie@lepetitbureau.fr

Compagnie LSDI
Guillermo Pisani - 06 70 34 61 25 - guillermo.pisani@orange.fr

JE SUIS PERDU est une suite théâtrale autour du thème de l'étranger, composée de trois courtes pièces pour deux comédiennes et un comédien.

Un homme hébergé chez une jeune femme, un auteur invité à un festival d'artistes en exil, une brillante biologiste qui intègre une équipe du CNRS. Autant de situations concrètes qui mènent à poser cette question : mais qui es-tu ? Ce qui revient finalement à se demander : qui suis-je ? Qui sommes-nous ? Si nous venons à douter de qui nous sommes, le poids de notre regard sur l'autre devient moins écrasant. Alors une brèche peut s'ouvrir, comme une promesse de réciprocité.

Chaque pièce prend une forme différente (théâtre de la menace, comédie des comédiens, polar) pour faire apparaître des conflits liés à la présence d'un étranger non-européen. En quoi cette présence peut-elle devenir troublante ? Ne pas savoir qui est l'autre interroge ce que l'on croyait être et révèle le caractère fondamentalement fictionnel de toute identité.

La suite décline trois variations autour de la représentation de la personne étrangère, trois manières de déjouer notre perception de l'autre.

LES PIÈCES

Pièce n° 1

Asmat, demandeur d'asile, est hébergé chez une jeune femme, Agathe, en attendant son rendez-vous à l'OFPRA. Mais Asmat n'occupe pas la position attendue, il sort la nuit pour s'occuper d'autres affaires, peut-être menaçantes, ou même terribles, dont on ne sait pas grande chose. On peut seulement tenter d'imaginer. Entre-temps, Agathe essaie de l'aider à échafauder le récit de son histoire pour préparer son rendez-vous, un récit qui n'est peut-être pas exact par rapport à l'histoire d'Asmat, mais qu'elle considère être le plus efficace pour obtenir un avis favorable à sa demande d'asile. Sur le corps insondable du comédien, glissent les représentations d'Agathe et les nôtres.

Pièce n° 2

La directrice d'un lieu de théâtre accueille un auteur syrien et une metteuse en scène française pour un rendez-vous en vue d'un festival d'auteurs en exil. Mais l'auteur ne veut pas travailler sur « Une Jeunesse à Homs », le texte qui a motivé son invitation. Il veut travailler sur une pièce en cours d'écriture, « Les Deux Téléphones » : un vaudeville cocasse racontant les déconvenues du Maire de Paris avec sa femme et sa maitresse. La directrice ne voit pas comment intégrer cette autre pièce à son festival. Tout le monde s'entête, et la chose ne se fait pas. Mais la metteuse en scène propose ultérieurement à l'auteur de l'aider à créer sa pièce. On assiste à la répétition de deux scènes du vaudeville. Le travail théâtral oblige à répondre à des questions très pratiques, par exemple : comment représenter un Français ?

Pièce n° 3

Anbar, une brillante biologiste marocaine, intègre un laboratoire du CNRS dans le Grand-Est. Son arrivée implique une réorganisation complète de l'équipe. La cheffe du laboratoire, ancienne directrice de thèse d'Anbar, lui donne une priorité absolue pour sa recherche – le développement des tumeurs dans des œufs de poule – au détriment des autres projets en cours. Le travail s'organise malgré tout, et la recherche avance, lorsque un matin on découvre les œufs d'Anbar écrasés partout. Qui a pu faire cela ? La petite communauté du laboratoire est ébranlée, d'autant plus que cet incident provoque des conséquences en chaîne. Chacun pourra se demander si l'autre agit avec bienveillance, ou avec malveillance. La crispation et la suspicion sont à leur comble. Dehors tombe, incessante, la neige.

Coda

Enfin, les comédiens de la Pièce n° 2 jouent la scène finale du vaudeville « Les Deux Téléphones ».

NOTE D'INTENTION

Naissance du projet

Ce projet est né à la fois d'une préoccupation pour ce que l'on a appelé « la crise des migrants » et d'un inconfort par rapport à la manière dont on représente souvent le migrant au théâtre, le plaçant dans la position de la victime qui souffre. Or, cette souffrance existe bel et bien dans la réalité, ce n'est pas le théâtre qui l'invente. C'est une réalité humaine difficile, et c'est normal que le théâtre essaie de la représenter. Cependant, si je crois en la nécessité d'un théâtre, parfois militant, qui essaie de mettre en lumière cette réalité terrible pour que les spectateurs en prennent conscience, j'ai l'impression que nous en sommes aujourd'hui mieux informés qu'on ne l'était lorsqu'Ariane Mnouchkine a créé *Le Dernier Caravansérail*, et que dans ce sens, la fonction informative et sensibilisatrice du théâtre, toujours nécessaire, n'est pas actuellement aussi impérative. Les représentations du migrant qui appellent à la pitié et à l'indignation des spectateurs me semblent, au contraire, faire souvent écran à la complexité du problème. Elles réduisent le migrant à sa situation, l'enfermant dans la seule dimension de sa souffrance et laissant souvent en dehors de la représentation (et de la pensée) notre propre rapport aux causes de cette souffrance. Sans interroger le point de vue de l'auteur lui-même sur le migrant objet de sa représentation, elles en donnent une image générale qui ne rend pas justice à l'irréductible singularité de chacun, et qui, politiquement, tend à décharger le spectateur de toute responsabilité. Je voulais donc aborder la question autrement que de façon compassionnelle. Mais comment ?

La forme : trois genres théâtraux liés à notre rapport aux migrants

Sur le plan théâtral, j'ai remarqué que les approches empathiques produisent presque inévitablement une forme de mélodrame. Dans l'une des définitions de ce genre, le personnage principal (gentil et plus ou moins faible) souffre à cause de la méchanceté des autres personnages ou du monde en général. Son salut, si salut il y a, ne dépend pas tellement de lui, mais d'un bienfaiteur extérieur. Le sentiment principal qui est sollicité chez le spectateur est la pitié, la compassion éprouvée pour ce personnage qui souffre.

Je voyais donc un rapport entre mon inconfort par rapport à la place qu'on assigne d'habitude aux personnages de migrants et cette forme de mélodrame. Le genre théâtral m'a semblé contribuer à un certain regard sur la question des migrants. Alors, j'ai eu le souhait d'explorer ce que d'autres genres pouvaient faire résonner, ce qu'ils pouvaient aider à mettre en jeu par rapport à la question des migrants. J'avais l'espoir que ces autres genres pourraient nous permettre de nous positionner autrement par rapport à la représentation des migrants, et peut-être même éclairer leur souffrance autrement que si on en faisait l'objet même de la représentation.

Voilà pourquoi j'ai organisé la matière fictionnelle qui commençait à émerger en trois pièces différentes, avec trois styles, trois genres distincts, qui ont façonné la dramaturgie. J'ai imaginé une première pièce un peu à la manière de Pinter, un théâtre de la menace : quelque chose est imminent et menaçant qu'on ne peut pas identifier clairement. La deuxième pièce est une comédie des comédiens, une répétition théâtrale : on voit avec humour la manière dont des comédiens tentent d'incarner des personnages. Comment on fait pour prendre l'identité de quelqu'un d'autre ? La troisième pièce emprunte les traits du polar : dans un milieu policé, des actes malveillants ont lieu. Tous les personnages pourraient avoir peu ou prou des raisons d'avoir fait ces actes. Qui a fait quoi, et pourquoi ? Les questions typiques du polar éveillent le soupçon et la méfiance.

La menace, l'identité, la méfiance. Ces trois motifs liés à notre rapport aux migrants résonnent dans les genres des trois pièces, et dans les histoires singulières qu'elles racontent sur des personnages irréductibles à leur situation.

Le travail de l'acteur : représenter l'autre.

Le levier théâtral évident pour un travail sur la représentation du migrant était pour moi le travail d'interprétation du comédien, ce travail par lequel il « incarne » un autre : le personnage. De quelle manière aborder à chaque moment la représentation du personnage étranger ? Quels sont les signes qui font que, à chaque moment de la pièce, le spectateur assume que tel personnage est un migrant ?

La construction en trois pièces courtes successives, interprétées par les mêmes trois comédiens, permet aux comédiens de varier les signes, de les mettre en jeu, de les déconstruire et les reconstruire. À partir de ces signes, le spectateur suppose, imagine, assigne aux situations et aux personnages certaines places qui produisent certaines attentes. Le texte fonctionne alors par rupture par rapport à ces attentes, tant positives que négatives. La représentation de l'étranger est ainsi toujours active, mouvante. À terme, malgré le fait d'avoir de plus en plus d'information sur le migrant et sur sa situation, on a l'impression de ne pas savoir vraiment qui il est, même si on croyait le savoir. Ce qui me semble une manière de rendre mieux justice à sa singularité.

Décentrer les points de vue.

En contrariant les attentes, nous tentons de déstabiliser le regard qui construit l'autre. L'idée avec laquelle travaille la pièce n'est pas de montrer que le migrant est quelqu'un de proche de nous, mais d'ouvrir la possibilité d'un doute quant à ce « nous ». Si on ne sait pas grand-chose sur l'autre, mais il s'avère qu'on ne sait pas non plus grand-chose sur nous-mêmes, le poids de notre regard sur l'autre devient peut-être moins écrasant, et quelque chose comme une réciprocité peut émerger, en dépit de la situation objective qui, elle, reste presque toujours défavorable au migrant.

Il ne s'agit donc pas d'affirmer un point de vue, mais de créer un jeu de perspectives qui décentre les points de vue, y compris les nôtres, ce qui n'est jamais facile. Il ne s'agit pas d'affirmer des valeurs partagées, mais d'aller chercher ce qui serait un rapport réel et singulier à un autre migrant, qui comme tout rapport humain est beaucoup plus ambigu que l'idée qu'on s'en fait. C'est prendre le risque d'être perdu par rapport à nos convictions (c'est l'un des sens du titre de la pièce). Comment essayer d'objectiver son propre point de vue, pour éviter tout surplomb ?

J'ai tenté deux voies : la première est de travailler avec une distribution qui a un rapport plus ou moins lointain, plus ou moins présent à la migration. Ce n'est ni une caution ni une garantie, mais la possibilité d'un regard relativement décentré sur le sujet. Elsa est marocaine, Caroline est franco-autrichienne, mais fille d'un juif marocain, Arthur a de lointaines origines espagnoles, et moi-même je suis argentin, avec des origines italiennes et (plus loin) françaises. Si ça ne nous assure pas d'avoir un regard adéquat ou même intéressant sur la question de la migration, ça peut introduire un début de décalage de la pensée par rapport à ce sujet, inscrite dans nos histoires familiales.

L'autre voie est celle de la lecture et de la réflexion critiques. Avec les comédiens, nous avons tenté de nous armer autant que possible contre la naïveté, discutant des lectures allant de Didier Fassin, Pierre Bourdieu, Luc Boltanski et Abdelmalek Sayad à Slavoj Žižek, les statis-

tiques et les travaux critiques sur la législation migratoire européenne des « Atlas des migrants en Europe » du Migreurop, le manifeste de Décolonisons les arts et un long etcétera. Nous avons également tenté de mieux comprendre la réalité spécifique et complexe de l'Afghanistan, la Syrie et le Maroc, qui sont les contextes d'origine de chaque personnage de migrant de la pièce, afin d'éviter tout regard général, toute simplification.

Le chemin le plus direct entre acteur et spectateur

Nos points de départ impliquent de s'appuyer essentiellement sur le travail des comédien.ne.s. Nous porterons une attention particulière aux styles de jeu, en relations aux genres différents de chaque pièce : théâtre de la menace, polar et comédie de comédiens, auxquels il faudrait ajouter le vaudeville, le genre de la pièce répété dans la pièce n° 2. Les variations dans les styles ne font pas que servir le propos de la pièce, elles sont aussi une source de plaisir pour les comédien.ne.s et pour le spectateur.

Tout nous porte à chercher le chemin le plus direct entre les comédien.ne.s et les spectateurs, nous invite à l'économie de signes et à l'épure. Peu de décor, des costumes qui ne cherchent pas à caractériser les personnages et leur réalité mais à les évoquer, et qui peuvent être d'ailleurs polysémiques. Révélé par un travail sur la lumière, le corps des comédien.ne.s, resté toujours en évidence, est le réel présent où viennent se projeter, glisser, échouer nos représentations, notre imaginaire du migrant.

Guillermo Pisani

SUR LE TRAVAIL DE L'ACTEUR
Conversation avec Caroline Arrouas et Arthur Igual

Quelle est la spécificité de ce projet, par rapport au jeu de l'acteur ? Est-ce que la forme de suite en trois pièces successives invite à un travail particulier ?

Arthur : La pièce est composée de trois pièces courtes qui sont liées par le même thème, mais elles ont des styles très très différents. En répétitions, on passe d'une pièce à une autre, il faut être tout de suite dans un autre mode théâtral. C'est vraiment une autre manière d'interpréter, de jouer. On sent que ces pièces sont liées, mais pour qu'elles marchent ensemble, il faut interpréter très différemment chacune des trois pièces.

Caroline : Nous avons pris en compte le dialogue avec le spectateur dès le début du travail. Quelles informations est-il nécessaire de lui donner, qu'est-ce qu'on ne dévoile pas pour ne pas trop en dire ? Les pièces courtes nous obligent à être économes. Nous avons fait de longues improvisations, par exemple sur le temps qui passe, sur la vie extérieure des personnages, etc., et ce qu'il en reste est finalement comme le sommet d'un iceberg, un fragment très condensé. On doit faire confiance au spectateur, qui saura ou essayera de compléter ce qui n'est pas donné de manière évidente, mais qui habite notre jeu. Et c'est très étonnant de l'avoir ça à l'esprit dès le début, même dans le travail préparatoire, en improvisation. On n'est pas uniquement dans la relation avec l'autre personnage ou dans la situation, on est conscient aussi des pistes et fausses pistes qu'on est en train de lancer au spectateur, et de son activité d'interprétation, de projection sur ce que nous faisons.

Quel est le lien entre ce travail sur les signes et la représentation d'un étranger ?

Arthur : La construction de cette représentation se fait à deux ou trois en réalité, car elle se fait avec le regard que l'autre, partenaire ou spectateur, porte sur les signes que tu produis. Or, ce qui est intéressant, c'est que les signes se déplacent d'une pièce à l'autre, et parfois à l'intérieur d'une même pièce. Dans la pièce n° 1 par exemple, mon personnage, Asmat, un demandeur d'asile, se construit beaucoup sur un jeu avec le langage. C'est le langage qui va faire qu'on lui donne la place de l'étranger, alors que mon corps dément souvent cette place assignée. Il y a une tension. Et ensuite, la convention change, ce n'est plus le langage mais le récit de son histoire qui devient l'élément principal de la représentation d'Asmat.

Caroline : Et en même temps, l'hébergeuse que je joue, Agathe, aide Asmat à raconter une histoire sur lui-même qui n'est peut-être pas sa vraie histoire, parce qu'elle pense que comme ça il aura plus de chances d'obtenir le statut de réfugié. C'est une fiction.

Arthur : La perception de l'autre comme étranger est donc toujours mouvante, sa représentation n'est pas donnée une fois pour toutes. Et d'ailleurs, quand je joue Asmat dans la première pièce, de mon point de vue, c'est Caroline qui joue l'étrangère, je la regarde comme une étrangère. Le point de vue change quand on est à l'intérieur. Ça bouge.

Comment ça se passe dans la deuxième pièce ?

Arthur : Dans la pièce n° 2 ce n'est plus le langage ni le passé du personnage qui le définissent comme étranger, mais sa situation. Il s'agit d'une situation de pouvoir qui va essayer de s'inverser, entre un auteur syrien réfugié en France qui a écrit un vaudeville, et une directrice de théâtre

d'abord, et ensuite entre lui et la metteuse en scène qui travaille sur sa pièce.

Caroline : Ce qui construit aussi la représentation de l'étranger dans la pièce n° 2 c'est tout ce qu'il y a entre ces deux personnages et qui ne se dit pas. Il y a une sorte d'impensé. Une légère paranoïa de la directrice quant aux raisons pour lesquelles elle accorde son attention à cet auteur, et l'auteur est peut-être tout le temps en train de ressentir que cet intérêt ne porte pas vraiment sur son art mais sur sa condition de réfugié. Et alors la question de pourquoi on regarde l'autre, pourquoi on est regardé, je crois que c'est ça aussi qui renvoie à l'étranger. S'il n'était pas syrien, cette scène n'aurait pas lieu de cette manière.

Dans la pièce n° 3, qui a la forme d'un polar, où l'on est invité à faire des hypothèses sur qui a fait quoi et pour quelle raison, on a aussi l'impression que les hypothèses ne seraient pas les mêmes si l'un des personnages n'était pas étranger.

Caroline : Tout à fait. Anbar, le personnage joué par Boutaïna¹, est une brillante biologiste qui intègre un laboratoire du CNRS, où il commence à avoir lieu des actes de malveillance. À un moment donné, on ne sait pas si les actes des uns et des autres sont bienveillants ou malveillants.

Arthur : Il y a comme un tabou dans la troisième pièce, c'est comme si on ne pouvait pas parler du fait qu'Anbar est étrangère, alors que c'est présent tout le temps à l'esprit lorsqu'on essaie de comprendre pourquoi les personnages agissent comme ils le font.

Caroline : La troisième pièce joue sur le cliché qu'on projette sur l'autre, dans le sens où l'apparence est la première chose qui te parvient, qui t'évoque des choses, et ensuite la question est de savoir si elle t'évoque les bonnes choses ou pas. Il faut que l'évocation joue avec nos stéréotypes. C'est pourquoi il était important que dans cette troisième pièce le personnage de la marocaine soit joué par la comédienne qui est vraiment marocaine². Cela fait partie aussi des choses qu'on décline par rapport à la question de l'appropriation culturelle, à la légitimité de l'acteur de prendre en charge un personnage étranger. En répétition, on se demande si le comédien doit être tout le temps conscient de ces enjeux, ou si parfois on n'en est pas conscient et on laisse apparaître des points de vue qu'on peut critiquer ensuite. C'est ce va-et-vient que je trouve intéressant.

¹ Boutaïna El Fekkak a accompagné le processus de création pendant l'écriture de la pièce. Elle est remplacée par Elsa Guedj pour la création.

² Boutaïna El Fekkak et Elsa Guedj sont d'origine marocaine.

CALENDRIER DE TRAVAIL

ÉTAPES PASSÉES :

Novembre 2018 :	Résidence de recherche avec les comédiens aux Plateaux Sauvages (1 semaine).
Décembre 2018 :	Résidence de recherche avec les comédiens à Lilas en Scène (2 semaines).
Janvier – février 2019 :	Résidence individuelle d'écriture à La Chartreuse – Centre National des Écritures du Spectacle (2 semaines).
Février 2019 :	Résidence avec les comédiens à Lilas en Scène (1 semaine).
Septembre 2019 :	Résidence avec les comédiens à Théâtre Ouvert (1 semaine).
26 novembre 2019 :	Lecture à Théâtre Ouvert de la Pièce n° 1.
Février – mai 2020 :	Écriture.

CALENDRIER PRÉVISIONNEL :

Décembre 2020 :	Répétitions à Lilas en scène.
Du 18 janvier au 6 février 2021 :	Résidence de création aux Plateaux Sauvages.
Du 8 au 13 février 2021 :	Création aux Plateaux Sauvages.
Avril 2021 :	Maison du théâtre d'Amiens.
Octobre 2021 :	La Comédie de Caen – CDN Normandie Le Colombier de Bagnolet (en cours)

PRODUCTION (en cours)

Production : Compagnie LSDI.
Co-production : Théâtre Ouvert / La Comédie de Caen
Co-réalisation : Les Plateaux Sauvages
Avec le soutien de Lilas en scène et de La Chartreuse – CNES.

EQUIPE

Guillermo Pisani – texte et mise en scène

Auteur, metteur en scène, dramaturge et traducteur, il est directeur artistique de la *Compagnie LSDI*, qu'il a fondée en 2013.

Il écrit et met en scène : *Là tu me vois ?* (2020, Comédie de Caen), *J'ai un nouveau projet* (2019, Studio-Théâtre de Vitry), *C'est bien au moins de savoir ce qui nous détermine à contribuer à notre propre malheur (une pièce sous influence de Pierre Bourdieu)* (2017, La Comédie de Caen – CDN de Normandie / Théâtre Ouvert), *Le Système pour devenir invisible* (2015, théâtre de Vanves).

Il écrit également : *Mexico* (mise en scène de Marcial Di Fonzo Bo et Elise Vigier, Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, 2013), *Namuncura* (mise en espace d'Alain Françon, Théâtre Ouvert, 2009), *Dépaysage* (mise en voix d'Alain Françon, Théâtre Ouvert, 2008), *(Jean) Louis 9* (théâtre de rue, mise en scène de Cécile Fraisse dans la ville de Pontoise, 2007), *La Nostalgie du martin-pêcheur* (mise en espace d'Adrien Béal, Théâtre de Vanves/Espace Gazier, 2005), *Otra que Mea Culpa* (mise en scène de Mariana Armelín et Mariana Rovito, Théâtre Del Otro Lado, Buenos Aires, 2002).

En tant que dramaturge, il accompagne des créations de Rafael Spregelburd, Marcial Di Fonzo Bo, Elise Vigier, Pierre Maillet et Adrien Béal. Il collabore également comme auteur et dramaturge avec le chorégraphe espagnol Chevi Muraday (prix national de danse 2006).

Il traduit le théâtre de Rafael Spregelburd, publié chez L'Arche Editeur, ainsi que des pièces de Daniel Veronese et de Ignacio Bartolone. Sa traduction en argentin de *La Réunification des deux Corées*, de Joël Pommerat, pour le théâtre San Martin de Buenos Aires, reçoit le prix Teatro del Mundo en 2018.

Ancien professeur auxiliaire de sociologie à l'Université de Buenos Aires et titulaire d'un master d'études théâtrales (Paris III-Sorbonne Nouvelle), il publie des articles dans des revues et ouvrages spécialisés, en France, au Québec et en Argentine. Il intervient également comme enseignant aux Universités de Caen, de Picardie Jules Verne, de Nanterre, Paris 8, à l'ESAD et à Théâtre Ouvert.

Caroline Arrouas – jeu

Elle grandit en Autriche où elle travaille tout d'abord comme chanteuse au Burgtheater à Vienne. Arrivée en France, elle intègre l'école du Théâtre National de Strasbourg.

Depuis sa sortie elle a joué notamment dans *Cris et Chuchotements*, d'après Ingmar Bergman, mise en scène de Remy Barché, dans *Agamemnon* de Rodrigo Garcia, mise en scène de Jean-Michel Guérin, dans *Une nuit dans la montagne* de Christophe Pellet, mise en scène de Jacques David, dans *Promenades* de Noëlle Renaude, mise en scène de Marie Rémond et dans *Andromaque* de Racine, mise en scène de Caroline Guiéla Nguyen.

Elle joue ensuite au Théâtre de la Cité Internationale de Paris et en tournée *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche, mise en scène de Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma et *Ariane à Naxos* de Georg Benda au Théâtre musical de Besançon, mise en scène d'Alexandra Rubner. Elle reprend *Andromaque* à Moscou, Saint-Denis de la Réunion et au Luxembourg. Elle est Maggy dans *Le Dindon* de Feydeau, dans une mise en scène de Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête à Paris et en tournée.

En 2011, elle crée *Se souvenir de Violetta* d'après *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils à la Comédie de Valence dans une mise en scène de Caroline Guiéla Nguyen, joue dans *Athalie* de Racine mis en scène par Alexandra Rübner au Grand T de Nantes et dans *René l'énergé*, opéra bouffe et tumultueux, texte et mise en scène de Jean-Michel Ribes au Théâtre du Rond-Point.

En 2012 elle joue dans *Dostoïevski-trip* de Vladimir Sorokine, mise en scène de David Lejard-Ruffet et dans *Purgatoire à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser, mise en scène de Maëlle Poésy.

En 2013, elle joue dans *Théâtre sans animaux*, texte et mise en scène de Jean-Michel Ribes au Théâtre du Rond-Point et en tournée.

Elle joue dans *Candide* mise en scène par Maëlle Poésy en tournée puis au Théâtre de la cité internationale et dans *GirlNextDoor*, soirée musicale, de Caroline Guiéla Nguyen en 2014. Elle joue également *Médée* d'Euripide dans une mise en scène de Charles Muller et dans la création *Le Système pour devenir invisible* de et mis en scène par Guillermo Pisani au théâtre de Vanves puis au CDN de Caen et au théâtre de Belleville. En 2015-16 elle retravaille avec Maëlle Poésy dans *Ceux qui errent ne se trompent pas* créé à Chalon sur Saône puis au Festival d'Avignon.

En 2017 elle retravaille avec Guillermo Pisani autour de l'œuvre de Pierre Bourdieu dans *C'est bien au moins de savoir ce qui nous détermine à contribuer à notre propre malheur* au CDN de Caen et à Théâtre Ouvert. Elle retrouve également Caroline Guiéla Nguyen pour *Saïgon*, une création à la Comédie de Valence et au Festival d'Avignon. Ces deux spectacles sont en tournée en 2017/18. On la retrouvera en octobre au Théâtre national de Toulouse dans *Catarct Valley*, une création de Marie Rémond d'après la nouvelle *Camp Catarct* de Jane Bowles.

Elsa Guedj – jeu

Après une licence de Lettres, Elsa intègre le Cours Florent puis le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (Promotion 2015). Elle y travaille notamment avec Yann-Joël Collin, Fausto Paravidino, Sophie Loukachevsky, Patrick Pineau et David Lescot. En parallèle, elle joue sous la direction de Léna Paugam, *Détails* de Lars Noren, d'Aurélien Gabrielli, *La soif et la Faim* de Ionesco, et de Florian Pautasso, *H*.

A sa sortie en 2015 elle joue le rôle de Zerbinette dans *Les Fourberies de Scapin* mis en scène par Marc Paquien. Elle travaille ensuite avec Guillaume Vincent dans *Songes et Métamorphoses* au Théâtre de l'Odéon en 2016 puis rejoint les créations du Birgit Ensemble *Dans Les Ruines d'Athènes* et *Memories of Sarajevo* au Théâtre des Quartiers D'Ivry et d'Elise Chatauret, *Ce Qui Demeure*.

Elle joue en 2018 dans *Le Prince Travesti* de Marivaux mis en scène par Yves Beaunesne, et dans *Notre Foyer*, Création de Florian Pautasso, L'année suivante elle collabore avec Daniel Jeanneteau et joue dans *Le Reste Vous Le Connaissez Par Le Cinéma*, créé au Festival d'Avignon 2019 puis repris au T2G. A l'automne 2020, elle joue sous la direction de Clément Poirée dans *L'Abordage* d'Emmanuelle Bayamack-Tam au Théâtre de la Tempête. En cours une nouvelle création dirigée par Sonia Bester: *Comprendre* - création Nuits de Fourvière 2021, et *L'Aiglon* de d'Edmond Rostand mis en scène par Maryse Estier.

Arthur Igual – jeu

Arthur Igual a été formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans les classes d'Andrzej Seweryn, Dominique Valadié, Daniel Mesguich, Michel Fau, Muriel Mayette, Philippe Adrien et Árpád Schilling, et dans les ateliers cinéma de Philippe Garrel et Cédric Klapisch.

Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Muriel Mayette (*Les Cancans* de Goldoni), Philippe Adrien (*Jeu de massacre* d'Eugène Ionesco), Árpád Schilling (*Mission impossible*, atelier Hamlet), Sylvain Creuzevault (*Baal* de Brecht, *Notre terreur*, *Le Capital et son Singe*, *Lés Démons*), Denis Podalydès et Frédéric Béliet-Garcia (*Le Mental de l'équipe* d'Emmanuel Bourdieu), David Gery (*L'Orestie* d'Eschyle), Jean-Paul Scarpitta (*La Flûte enchantée* de Mozart, *Les Cahiers* de Vaslaw Ninjinsky), Jean-Paul Wenzel (*Ombres portées* d'Arlette Namian), Frédéric Béliet-Garcia (*Le Garçon girafe* de Christophe Pellet), Laurent Laffargue (*La Grande Magie* d'Eduardo de Filippo), Roger Vontobel (*Dans la jungle des villes* de Brecht) Adrien Béal (*Il est trop tôt pour prendre des décisions définitives*) et Macha Makeïeff (*Trissotin ou Les Femmes Savantes* de Molière).

Au cinéma, il joue notamment dans *L'Étoile de mer* (Caroline Deruas Garrel), *Mes copains* et *Petit Tailleur* (courts-métrages de Louis Garrel), *Actrices* (Valéria Bruni Tedeschi), *La Jalouse* (Philippe Garrel) et *Mal de pierres* (Nicole Garcia). À la télévision, il joue dans *À la recherche du temps perdu* (Nina Companeez) et *Bankable* (Mona Achache).