

théâtre
des 13 vents centre
dramatique
national montpellier

LA BEAUTÉ DU GESTE

NATHALIE GARRAUD
OLIVIER SACCOMANO

contact presse

Dorothée Duplan, Camille Pierrepont et
Fiona Defolny, assistées de Louise Dubreil
01 48 06 52 27
bienvenue@planbey.com



PLAN BEY

LA BEAUTÉ DU GESTE

NATHALIE GARRAUD
OLIVIER SACCOMANO

conception : Nathalie Garraud et Olivier Saccomano

écriture : Olivier Saccomano

mise en scène : Nathalie Garraud

jeu : Mitsou Doudeau, Cédric Michel*, Florian Onnéin*,
Conchita Paz*, Charly Totterwitz*

scénographie : Jeff Garraud

costumes : Sarah Leterrier

lumières : Sarah Marcotte

son : Serge Monségu

assistanat à la mise en scène : Romane Guillaume

production : Théâtre des 13 vents CDN Montpellier

coproduction : Maison de la Culture d'Amiens- Pôle

Européen de production, Châteauvallon- Scène

nationale, Les Scènes du Jura - Scène nationale,

Les Halles de Schaerbeek - Bruxelles

avec le soutien de La Vignette - Scène

conventionnée Université Paul-Valéry Montpellier III,

du Bois de l'Aune - Aix-en-Provence, du T2G -

Théâtre de Gennevilliers CDN, des Rencontres à

l'échelle - Friche la Belle de Mai - Marseille

durée : 2h30

création octobre 2019

* Troupe Associée au Théâtre des 13 vents

tournée 2021-22

20, 21 et 22 octobre 2021

L'empreinte, Scène Nationale de Brive

les 2 et 3 décembre 2021

Théâtre Durance, Château Arnoux-Saint-Auban

les 9 et 10 décembre 2021

Les Quinconces L'espal, Scène nationale du Mans

les 16 et 17 décembre 2021

Le Zef, Scène Nationale, Marseille

les 3 et 4 février 2022

L'Archipel, Scène nationale de Perpignan

les 21, 22, 23 et 25, 26, 27 mars 2022

T2G, Théâtre de Gennevilliers CDN

les 5, 6, 7 et 8 avril 2022

Théâtre des 13 vents CDN Montpellier

Depuis trois ans, une pièce nous accompagne.

Elle est apparue dans nos rêves et nos discussions à la faveur d'un moment critique, où la question se posait des conditions - historiques, politiques - dans lesquelles notre art pouvait tracer sa voie. Nous n'avions jamais créé sous état d'urgence. Dans les rues et les esprits, des armes revenaient.

Nous savions que notre théâtre ne se résoudrait pas, dans cet emportement, à domestiquer les consciences, à consoler les âmes.

Il fallait trouver la netteté d'une entrée, la clarté d'un trouble.

Et ce chemin nous a ramenés à l'art du théâtre, à son enfance et à sa stratégie, prises dans l'urgence de l'État. À la capacité des acteurs surtout, ces clandestins des apparences, à miner et à transformer l'ordre des choses, à se mouvoir dans de grands corps, ceux du théâtre et de l'État (police, justice) pour en multiplier les fictions, pour que l'extravagance reconduise la réalité à la frontière, pour la beauté du geste.

La Beauté du geste est une fresque

relatant l'expérience théâtrale et politique d'une troupe d'acteurs aux prises avec les questions de leur temps.

La scène est blanche comme une feuille.

Les spectateurs se font face, de part et d'autre de la tranchée blanche.

Les acteurs sont au milieu, dans le défilé, en première ligne, toutes coutures visibles.

Ils arpentent, à coup d'essais, l'envers de l'histoire contemporaine.

D'abord, les cinq acteurs jouent cinq CRS, accumulant par couches successives les gestes simples et métaphysiques de l'ordre à maintenir, jusqu'à ce que la pensée dérape. La stratégie des acteurs ne passe pas par la critique ou la dénonciation (le CRS n'est pas une figure à placer devant soi pour lui jeter au visage une morale, une insulte ou un projectile) mais par l'imitation. En reprenant les gestes, les actions, les armes, les tenues, une sorte d'action indirecte se met en place : clandestinement, et par obéissance au rôle plus que par opposition, les acteurs entraînent une augmentation quasi-surréaliste des situations. Ils ne font pas semblant, ils ne jugent pas, ils poussent au bout (à bout ?) le rôle du CRS lui-même.

Ensuite, s'improvise une salle d'audience, où cinq accusés-acteurs-CRS sont convoqués à la barre de l'État pour avoir joué ce qu'ils ont joué, puis sautent une dernière fois de bancs en bancs, de rôles en rôles, relançant à la main le tourniquet bouffon de la rhétorique judiciaire. Le motif de l'accusation oscille entre « provocation à la désobéissance » et « trouble à l'ordre public ». Une chose est sûre : l'État est démocratique et aucune censure ne saurait s'appliquer aux choses de l'art. Seul règnent le déchaînement de la rhétorique, la profusion du simulacre, le travestissement outrancier de ce qui ne saurait se taire.

Le fil de l'aventure, pour sortir les grands mots, c'est le rapport entre le théâtre et l'État.

Comme dans *Hamlet*, qui n'est jamais loin.

Dans *Hamlet* comme ici, une pièce est dans la pièce, comme une fève dans la galette, pour que le roi s'y casse les dents. Sauf qu'ici, il n'y a plus de famille. Question d'échelle.

Ici, il n'y a que des grands corps, celui du théâtre et ceux de l'État : la police et la justice, que le théâtre attire à lui, comme au fond d'une forêt, pour les dépouiller.

L'espoir est permis que le théâtre s'y dépouille aussi, c'est-à-dire : cherche des poux sur sa propre tête. Qu'il fasse ce qu'il a à faire, là où il le fait, et jusqu'à sa limite.

Je crois que je suis du côté du secret. Qu'on ne peut pas entrer en scène sans secret. Il faudrait une scène où les gens parleraient une langue secrète, une langue ancienne, du XVIII^e siècle par exemple. Une langue qui vise le cœur ou le ventre, mais qui demande du temps à l'oreille. Une violence sans brutalité. Une pudeur. Atteindre sans s'approprier. Une langue sans propriétaire. Tout est infecté par la propriété. Mon théâtre, ma vie, mon œuvre, mon histoire, mon public. Cet amour des miroirs, ce relent de salle de bains. Mon pays. Un pays où les propriétaires disent à ceux qui n'ont plus rien qu'ils peuvent au moins se sentir propriétaires du pays.

Un acteur,
La Beauté du geste, acte 1

Sur le plan de l'espace et du rapport de jeu,

La Beauté du geste nous demande une qualité particulière de relation : comme si devaient s'y combiner le risque d'une exposition maximale des acteurs et l'épreuve d'une mise au miroir du public.

L'espace est un dispositif bi-frontal qui place les acteurs au milieu de la masse du public. Pour partie, cette situation « minoritaire » est un levier pour l'analogie politique que nous construisons : les acteurs au milieu des spectateurs, les CRS au milieu de la foule, le tribunal au milieu de l'auditoire.

Par ailleurs, le bi-frontal limite le recours à la construction d'images scéniques, en recentrant l'attention sur ce que nous pensons être le cœur de la relation théâtrale : des actes et des paroles.

Mais la caractéristique principale du bi-frontal est l'expérience faite par le public d'être non seulement séparé (comme forcé à une vision partielle et partielle) mais en quelque sorte redoublé et mis en miroir (comme travaillé par les réactions de ceux qui se trouvent en face). Dans cet espace, la ligne est une donnée fondamentale de la composition.

La scène elle-même est une ligne, frontière invisible qui traverse et fend l'assemblée théâtrale. Et ceux qui l'habitent s'y exposent nécessairement sous toutes les coutures. Ce faisant, ils brisent sans cesse (ou déforment) le miroir où le public se réfléchit.

La ligne s'inscrit dans la dramaturgie comme un élément récurrent, une forme à laquelle acteurs et spectateurs reviennent régulièrement, entre deux mouvements, comme pour faire le point.

Ces lignes récurrentes sont à la fois des lignes de division et des lignes de manifestation : à intervalles réguliers, on y prend la mesure, sur le corps même des acteurs, de ce qu'ils déclarent et de ce qu'ils éprouvent, des effets du scénario et de ses variations. On y voit les effets, sur les acteurs, de la traversée des apparences.

Je dis une chose simple. Je vais pas disserter sur la conjoncture et la montée des incivilités, je vais pas bander pour la réduction des inégalités. A partir d'une certaine heure il faut fermer sa gueule, prendre tous les mots qu'on entend, les serrer dans son poing jusqu'à ce qu'ils crèvent et quand ils sont bien en poussière, tu les balances derrière ton épaule et tu fais ta route. Je te dis pas quoi faire, je te dis pas comment t'en sortir, je fais pas des nœuds à ta conscience, je te dis juste : voilà ce qu'on fait chaque jour, et on est loin d'être les seuls. Seulement nous on n'a pas les moyens de se raconter des histoires, et même on a les moyens de ne pas s'en raconter, parce qu'on peut dire ce qu'on veut, on connaît très bien la pression et où elle s'exerce, on connaît très bien l'histoire et comment elle s'écrit. On sait le moment exact où la matière elle a ses choses à dire, dans son langage à elle, avec du feu, des cris et du sang, on connaît la limite, et on sait très bien qu'on monte la garde entre Pôle emploi et des salons de thé.

Un CRS,
La Beauté du geste, acte 2

NOTES DE TRAVAIL

C'est l'histoire d'un groupe d'acteurs. Ces acteurs auraient marché ensemble un long temps, ils auraient passé un long temps ensemble, dans certains lieux, dans certains pays, dans certains textes. Ils auraient roulé assez longtemps pour arriver au bout d'eux-mêmes. Leurs visages et leurs histoires, à force d'être frottés à des masques et à des fictions, ne s'en distingueraient plus. Acteurs anonymes et clairs. Au bout d'eux-mêmes, les voici rendus au point exact où un commencement (le leur) et une fin (la leur) se sont donné rendez-vous, au point de bascule où les commencements et les fins d'une existence et d'une époque s'accumulent, s'agrègent en une seule masse politique, attirées par un même noyau, cœur d'une pierre ou d'un fruit sur le point de se fendre.

Partons de là : l'histoire d'un acteur, c'est l'histoire d'un exil, d'un arrachement, d'une division. Une manière de se séparer et de se relier aux autres. Un exil dans la lumière. Une sortie du monde et une entrée dans le monde. L'acteur échappe sans cesse, dans son exil, à une détermination simple. Alors ce qu'on doit faire apparaître, ce sont des antagonismes cachés. Pas de grosses contradictions structurelles, mais des antagonismes dissimulés dans les plis des situations, repliés dans la chair de l'époque, dans sa théâtralité même : pas la contradiction entre l'Ombre et la Lumière, mais la différence entre la Clarté et la Lumière. Pas la contradiction entre la Vérité et le Mensonge, mais entre le Secret et le Mensonge. Pas la contradiction entre la Violence et la Douceur, mais celle entre la Violence et la Brutalité. Je ne sais pas si un acteur porte des masques ou s'il s'arrache la peau... Il faut arracher les peaux et les montrer une par une. Travailler à l'apparition des apparences. Montrer qu'il y a toujours quelque chose qui excède ce qu'on voit, qui le creuse. Que les masques ne sont que des apparitions.

Que les situations ne sont que des constructions. Qu'elles contiennent des fissures, des ratés, de l'imprévisible. Que rien n'est clos, même pas l'Histoire.

Et puis, il y avait l'intuition d'une méthode : travailler par associations (plutôt que selon un fil narratif strict, une situation fictionnelle), chercher nos propres divisions (contre la domination de l'identité, de l'unité, de la « réalité ») et laisser toute sa place au jeu infini des métaphores, comme seule condition pour que de nouvelles émotions (ni « authentiques » ni « représentées ») se mettent à respirer.

Dans la pièce en train de se faire, il y a des points, comme des noyaux, que nous travaillons et qui nous travaillent, tenaces. Et puisque nous travaillons par associations, ces points pourraient s'éclairer de trois phrases qui se sont mises à résonner avec nos premiers pas :

« Les larmes sont une manifestation de la puissance politique »

« Un acteur n'a pas besoin de conscience »

« L'Etat... c'est nous »

Ces trois phrases (toutes ramassées à la volée : la première vient de *Peuples en larmes, peuples en armes* de Didi-Hubermann, la seconde du *Pinocchio* de Walt Disney, la troisième d'*Imperium* de Frédéric Lordon) disent les découvertes venues du plateau.

Les larmes des acteurs, par exemple. Contre toute attente. Comme si les questions politiques avaient été enfouies si profondément qu'elles se méfiaient des sentiments tout faits, des anciennes luttes et des icônes ressuscitées, et qu'elles se rapportaient pour nous à un point si sensible, si quotidien, qu'elles devaient d'abord traverser la fatigue des acteurs, la lucidité, l'aveu des larmes, la pauvre douceur et la pauvre rage. À partir de cette vision nouvelle, dont nous ne présumions pas, une porte s'est ouverte dans le travail. Celle d'une émotion qui travaille contre le sentimentalisme de l'époque et aussi contre la résignation. Il y a des aveux qui ne sont pas d'impuissance et une émotion qui produit de la pensée : une émotion qui crée une tension entre ce qui ne peut pas se dire et ce qui ne peut pas ne pas se dire. Une émotion qui redonne une puissance d'agir.

En contrepoint des mots d'Hamlet, « cette conscience qui fait de nous des lâches » (incapables d'actions), est venue sonner cette phrase étrange, dite à Pinocchio par le Renard : « Un acteur n'a pas besoin de conscience ». En tout cas, pas de la conscience morale qui est l'absorption de la politique dans la psychologie. Alors naît un nouveau courage et une nouvelle épreuve. Pinocchio n'ira pas à l'école réciter la leçon de ses maîtres, il ira au théâtre pour traverser l'esclavage de ses frères et sœurs marionnettes. Le pauvre Gepetto doit se dire, comme l'Abbé Maury en 1789, que « le théâtre est immoral, soustrayant les fils à l'autorité des pères »...

Et ce que nous avons vu, aussi, sur le plateau, c'est que cette séparation entre les enfants et les parents, qui traverse la discorde entre les citoyens et l'État, qui alimente aussi un certain appel à la rupture et à l'autonomie, nous devions la profaner : c'est-à-dire ne pas situer l'adversaire à l'extérieur, comme une pure transcendence, un *Deus ex machina* finalement bien commode, mais prendre acte de ce qu'il se dresse au-dessus de nous avec nos propres forces, et que le profaner veut dire le ramener à nous, presque le reprendre en nous, pour le digérer à notre manière, pour lui reprendre nos forces. Concrètement : se jouer du Pouvoir en nous, le faire apparaître, masque parmi les masques, et le faire mentir s'il venait à se prendre pour autre chose que pour une apparence. Jouer donc avec ses symboles et ses interdits, ses fétiches et ses emblèmes, sans les « critiquer ». Les remettre entre les mains des acteurs, sur une scène où tout est fait de leurs mains, par leurs mains, eux qui s'emparent sous nos yeux de la machine théâtrale comme les révolutionnaires s'emparaient jadis de la machine d'Etat, pour la rendre à l'usage commun.

NATHALIE GARRAUD
OLIVIER SACCOMANO

Ce qu'on fait, c'est un travail de troupe

, au sens où des gens, armés des pratiques qui sont les leurs, pensent, dialoguent, travaillent ensemble au rythme de cycles de création s'étendant sur plusieurs années.

Ces cycles partent d'un motif qui insiste dans nos existences, que nous percevons obscurément au fil des transformations historiques, comme une chose embarrassante dont nous ne savons pas quoi faire. Comme le Graal dans les romans de chevalerie : personne ne sait vraiment ce que c'est, sinon qu'il promet une aventure, et sûrement quelques épreuves. Alors on se met en route, ensemble mais chacun dans son champ (mise en scène, écriture, jeu, lumière, scénographie...). On n'écarte pas la contradiction. C'est une sorte de lutte. Entre l'idée et la matière. Et de cette lutte naissent des formes, qui jalonnent le chemin. Avant la prochaine bifurcation. Il n'empêche, ça creuse un sillon. Ça fait sortir de nouveaux poèmes, de nouvelles relations entre les acteurs et le public, entre un mot et un geste, un temps et un espace. C'est là que le théâtre peut inventer. Quand il parvient à créer entre ces éléments d'autres types de relations que celles qui règlent le scénario de l'obéissance quotidienne, alors des transformations s'opèrent pour les gens, discrètes sûrement, mais décisives.

Voilà nos arguments. Au cas où vous les jugeriez irrecevables, nous joignons à ce courrier des certificats médicaux particulièrement officiels. Et si vous étiez malgré tout amené à décider qu'il eût absolument fallu que nous fussions là où vous eûtes aimé que nous fussions, il va de soi que nous nous soumettrions à votre décision, et viendrions une fois prochaine, nous le jurons sur la tête de la mère de la justice, qui doit être la vérité ou quelque chose d'approchant, ce qui nous conduit d'ailleurs à vous remercier de ce qu'une institution comme la vôtre, peut-être la dernière à placer la vérité au cœur de son cœur, s'intéresse de si près aux affaires du théâtre et aux gestes des acteurs, que l'opinion paresseuse a progressivement appris à compter au nombre des simulacres divertissants ou des beautés sans conséquences.

Les acteurs,
La Beauté du geste, acte 3

Nathalie Garraud

metteure en scène

Nathalie Garraud est née en 1977. Après une formation d'actrice, elle crée la compagnie du Zieu en 1998 à Paris.

Il s'agit d'abord d'un espace d'expérimentation sur les écritures contemporaines où se croisent de jeunes auteurs, des acteurs, des architectes, notamment dans le cadre d'un festival qu'elle crée à l'École Spéciale d'Architecture : « Vues d'Ici - scénographie d'un lieu » (1999-2001). Entre 2003 et 2005, elle travaille régulièrement dans les camps de réfugiés palestiniens du Liban, où elle crée notamment *Les Enfants* d'Edward Bond. Après cette expérience marquante, elle crée en France *Les Européens* d'Howard Barker, mise en scène qui signe la structuration professionnelle de la compagnie en 2005.

En 2006, elle rencontre Olivier Saccomano, avec qui elle codirigera désormais la compagnie. Ils conçoivent ensemble des cycles de création, dont elle signe les mises en scène : *Ismène* d'après Eschyle et Sophocle, *Ursule* d'Howard Barker et *Victoria* de Félix Jousserand (cycle Les Suppliantes), *Les Études* et *Notre jeunesse* d'Olivier Saccomano (cycle C'est bien c'est mal), *L'Avantage du printemps*, *Othello, variation pour trois acteurs* et *Soudain la nuit* d'Olivier Saccomano (cycle Spectres de l'Europe), pièces présentées au Festival d'Avignon en 2014 et 2015.

Othello, variation pour trois acteurs poursuivra sa tournée jusqu'en 2019, notamment dans le cadre du dispositif « Itinérance » du Théâtre des 13 vents.

Fin 2017, Nathalie Garraud et Olivier Saccomano débute un nouveau cycle qui conduira à la création de *La Beauté du geste* à l'automne 2019.

Parallèlement, Nathalie Garraud continue à mener des projets de coopération et de formation en France et à l'étranger : un compagnonnage avec le collectif Zoukak à Beyrouth (depuis 2006), des productions étudiantes à Aix-Marseille Université (2011) et à l'Université Paul Valéry Montpellier III (2017, 2018), un laboratoire de création avec des acteurs italiens dans le cadre du projet européen Cities on Stage (2012) ou encore une création pour le projet de coopération internationale STAMBA en Irak (2013).

Depuis janvier 2018, elle est co-directrice du Théâtre des 13 vents CDN Montpellier.

Olivier Saccomano

auteur

Olivier Saccomano est né en 1972. Après des études de philosophie, il fonde en 1998 à Marseille la compagnie Théâtre de la Peste, au sein de laquelle il met en scène une dizaine de spectacles, adaptés de textes de Brecht, Sophocle, Kafka, Duras, Darwich, Dostoïevski : *C'est bien c'est mal*, *Le monde était-il renversé ?*, *Thèbes et ailleurs*, *Confessions de Stavroguine*, et expérimente une forme théâtrale légère, *Les Études*, qui lie l'idée d'œuvre à celle d'exercice : *Monk alone / Étude n°1* à partir de « Thelonious himself » de Monk, *Le Bruit de la mer / Étude n°2* à partir de lettres de Marguerite Duras, *Le Poème de Beyrouth / Étude n°3* à partir du poème de Mahmoud Darwich, *Évocation / Étude n°4* à partir de l'œuvre de John Cage.

De 2000 à 2013, il enseigne au département Théâtre d'Aix-Marseille Université, où il assure des cours théoriques et pratiques. Il y coordonne les Ateliers de Recherche Théâtrale, réunissant des théoriciens et des praticiens autour du thème « La parole et l'action dans les écritures dites post-dramatiques ». Lors de ces ateliers, il rencontre Nathalie Garraud, puis rejoint la compagnie du Zieu en 2006. Ils travaillent ensemble à la conception de cycles de création, au sein desquels il se consacre à l'écriture : *Notre jeunesse* (2013), *Othello, variation pour trois acteurs* (2014), *Soudain la nuit* (2015), *La Beauté du geste* (2019). Il a parfois répondu à des commandes d'écriture, pour le CDN de Montluçon avec une pièce pour lycéens (*Diogène*, 2014) et pour Olivier Coulon-Jablonka dans le cadre du Festival Odyssée en Yvelines (*Trois songes, un procès de Socrate*, 2016).

Parallèlement, il poursuit ses recherches philosophiques et publie des textes théoriques. Il est notamment l'auteur d'une thèse de philosophie intitulée *Le Théâtre comme pensée* (2016), publiée, comme les textes des pièces, aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Depuis janvier 2018, il est co-directeur du Théâtre des 13 vents CDN Montpellier.

Mitsou Doudeau

actrice

Elle a suivi une formation d'art dramatique au Conservatoire Gabriel Fauré (Paris V^e) avec Bruno Wacrenier, dans les classes de Véronique Nordey et aux Ateliers de Sapajou. Expérimentant de nombreuses formes de théâtre souvent liées au corps et à la danse, elle pratique également le chant et la danse contemporaine (Edith Liénard, Corinne Barbara, Peter Goss). Sur scène, elle travaille avec les compagnies LMNO, Du Dapor, Scena Nostra, La Feuille d'Automne, Les Piétons, Thalia Théâtre, Harlekijn Holland... À l'image, elle a participé aux téléfilms de Laurent Cantet, Christian François, ainsi qu'aux films de Guido Chiésa ou Jacqueline Caux. Elle a également joué dans de nombreux courts-métrages. En 2008, elle rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano pour la création d'*Ursule*, et participe depuis à toutes les créations.

Cédric Michel

acteur

En 1999, Cédric Michel intègre l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon. En 2003, Christophe Perton et Philippe Delaigue lui proposent de les rejoindre pour créer une troupe permanente à la Comédie de Valence, où il sera comédien permanent pendant cinq ans. Il y travaille avec Christophe Perton, Philippe Delaigue, Laurent Hatat, Anne Bisang, Vincent Garanger, Rodrigo García, Richard Brunel, Michel Raskine. En 2007, il quitte le CDN de Valence pour une autre aventure avec Lukas Hemleb à la Comédie-Française, le temps d'une tournée du *Misanthrope* de Molière. Par la suite, il retrouve Olivier Werner et la Comédie de Valence pour *Par les villages* de Peter Handke. En 2008, il part en Chine créer *Le Partage de midi* de Paul Claudel sous la direction de Jean-Christophe Blondel. A son retour en France, il travaille avec Johanny Bert sur *Les Orphelines* de Marion Aubert. En 2009, il rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano pour la création de *Victoria* de Félix Jousserand et participe depuis à toutes les créations.

Florian Onnéin

acteur

Après une année de classe préparatoire en Lettres Supérieures et deux années en Histoire, Florian Onnéin obtient une licence Théorie et Pratique des Arts de la Scène à l'Université de Provence. Il y travaille sous la direction d'Olivier Saccomano, Agnès Régolo, Nathalie Garraud et Marie Vayssière. Il participe à plusieurs stages,

avec le Théâtre du Mouvement, sous la direction de Claire Heggen et Yves Marc, puis avec Galin Stoev. En 2011, il rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano à l'occasion du cycle *C'est Bien, C'est Mal* et participe depuis à toutes les créations.

Conchita Paz

actrice

En 1998, Conchita Paz sort de l'École Internationale de théâtre Lassaad à Bruxelles. Elle poursuit sa formation lors de divers stages de théâtre et de danse, notamment avec Françoise Bloch, Alexis Forestier, Joao Fiadeiro, Eimuntas Nekrosius, Carlotta Ikeda, Loïc Touzé, Maya Bösch, Yves-Noël Genod... Elle travaille principalement entre la France et la Belgique, entre autres sous la direction de Galin Stoev *La Vie est un rêve* de Calderon, Sandrine Roche *RAVIE, Des cow-boys*, Guillemette Laurent *Le Fond des mers* d'après Henrik Ibsen... En 2008, elle rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano pour *Ursule* d'Howard Barker et participe depuis à toutes les créations. En parallèle du travail de création, Conchita Paz donne régulièrement des ateliers et stages de jeu.

Charly Totterwitz

acteur

En 2002, Charly Totterwitz entre à l'École de la Comédie de Saint-Etienne où il travaille avec Serge Tranvouez, François Rancillac ou Antoine Caubet, puis joue dans les spectacles de Ricardo Lopez Munoz *RBMK, Une épopée de l'homme pressé* et Antoine Cegarra *Léonce et Léna*. Il participe au chantier européen de la Nouvelle École des Maîtres dirigé par Enrique Diaz et Cristina Moura, où il développe des techniques d'improvisation autour de l'œuvre de Clarice Lispector. Intéressé par la danse contemporaine et la performance, il participe à plusieurs workshops menés par les chorégraphes Loïc Touzé, Mark Tompkins, Alain Buffard ou la Zampa. Il danse avec Thierry Thieu Niang dans *De vent et d'eau* et la compagnie new-yorkaise Moving Theater au Whitney Museum. Il suit également des stages avec Yves-Noël Genod, Galin Stoev ou Mathieu Amalric autour du travail d'acteur face à la caméra et participe aux films du collectif de vidéastes le Petit Cowboy. En 2013, il rejoint la troupe de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano pour la création de *Notre Jeunesse* et participe depuis à toutes les créations. En parallèle à la création théâtrale, il poursuit un travail de réalisation documentaire. En 2012, il réalise son premier court-métrage *Matthias*, portrait documentaire d'une personne électro-hypersensible. En 2018, il suit une formation de réalisation documentaire aux Ateliers Varan et réalise *Les Tentations de Saint-Antoine* à Ajaccio.



photos © Jean-Louis Fernandez



Théâtre des 13 vents
Domaine de Grammont - Montpellier
administration 04 67 99 25 25
www.13vents.fr

