
CONVENTION DE SUBVENTIONNEMENT

pour les années 2011 - 2014

entre

la Ville de Genève

soit pour elle le Département de la culture

ci-après *la Ville*

représentée par Monsieur Patrice Mugny, Conseiller administratif



et l'association Studio d'action théâtrale

ci-après *le SAT*

représentée par Gabriel Alvarez, Directeur artistique

et par Denise Braunschweig, Présidente de l'association

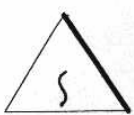


TABLE DES MATIERES

TITRE 1 :	PREAMBULE	3
TITRE 2 :	DISPOSITIONS GENERALES	4
Article 1 :	Bases légales et statutaires	4
Article 2 :	Objet de la convention	4
Article 3 :	Cadre de la politique culturelle de la Ville	4
Article 4 :	Statut juridique et but de l'association	5
TITRE 3 :	ENGAGEMENTS DU SAT	6
Article 5 :	Projet artistique et culturel du SAT	6
Article 6 :	Bénéficiaire direct	6
Article 7 :	Plan financier quadriennal	6
Article 8 :	Reddition des comptes et rapports	6
Article 9 :	Communication et promotion des activités	7
Article 10 :	Gestion du personnel	7
Article 11 :	Système de contrôle interne	7
Article 12 :	Archives	7
Article 13 :	Développement durable	7
TITRE 4 :	ENGAGEMENTS DE LA VILLE	8
Article 14 :	Liberté artistique et culturelle	8
Article 15 :	Engagements financiers de la Ville	8
Article 16 :	Subventions en nature	8
Article 17 :	Rythme de versement des subventions	8
TITRE 5 :	SUIVI ET EVALUATION DES OBJECTIFS	9
Article 18 :	Objectifs, indicateurs, tableau de bord	9
Article 19 :	Traitement des bénéfices et des pertes	9
Article 20 :	Echanges d'informations	9
Article 21 :	Modification de la convention	9
Article 22 :	Evaluation	9
TITRE 6 :	DISPOSITIONS FINALES	10
Article 23 :	Résiliation	10
Article 24 :	Droit applicable et for	10
Article 25 :	Durée de validité	10
ANNEXES		12
Annexe 1 :	Projet artistique et culturel du SAT	12
Annexe 2 :	Plan financier quadriennal	23
Annexe 3 :	Tableau de bord	24
Annexe 4 :	Evaluation	26
Annexe 5 :	Coordonnées des personnes de contact	27
Annexe 6 :	Échéances de la convention	28

TITRE 1 : PREAMBULE

Le Studio d'Action Théâtrale - 1986-2006

Le SAT est né en 1984, sous le nom de Tulari Boga, mais c'est en 1986 à Berne lorsqu'il ouvre son lieu de travail dans un vieux grenier désaffecté qu'il posera les bases de son évolution : travail de groupe, recherche sur l'art de l'acteur, rencontre et organisation des ateliers avec des maîtres provenant de traditions théâtrales diverses. L'objectif de cette étape est de consolider un groupe et de se donner des outils concrets sur les techniques de l'acteur. Dans ce sens, un entraînement de l'acteur s'impose comme pratique quotidienne, afin de parfaire la formation des jeunes acteurs. La pédagogie est au centre du travail et, pour cela, des contacts privilégiés sont établis avec des acteurs de groupes renommés comme : le Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski, l'Odin théâtre de Eugenio Barba ou avec des acteurs et des maîtres provenant de la tradition orientale.

L'adolescence

En 1990, la compagnie change de nom. Son créateur, M. Alvarez, voulait un nom qui puisse évoquer la substance de son travail, son orientation, et c'est le Studio d'Action Théâtrale qui s'impose : le studio évoquant l'étude du peintre, l'atelier intime où vie et création peuvent se rencontrer et l'action étant l'essence du théâtre, c'est la transformation de l'énergie en acte, c'est elle qui donne forme à la combustion entre théâtre et vie. Durant cette période, de nouvelles rencontres se tissent et un groupe international est créé. Une étroite collaboration est établie avec le théâtre de l'Arsenic et l'Atelier de Travail Théâtral à Lausanne. Les acteurs qui rejoignent le SAT à cette période veulent explorer diverses techniques du jeu théâtral. Ils ont une envie très forte du travail en groupe. C'est l'époque des déplacements : Lausanne, l'Espagne, Genève, l'Amérique latine. Théâtralement, le travail est marqué par l'exploration de l'acteur pour devenir compositeur de sa propre partition et non pas le simple interprète d'un rôle. C'est aussi à cette période que prend forme l'idée utopique que des personnes pouvant témoigner du travail quotidien de l'acteur auraient davantage de chances de devenir par la suite des spectateurs plus attentifs, plus motivés, plus critiques et surtout plus réceptifs aux formes nouvelles ou divergentes. Pour générer cet « art du spectateur », le SAT propose la confrontation des pratiques théâtrales, les rencontres de théâtre jeune public, la sensibilisation des jeunes aux « secrets de la cuisine théâtrale ». Aller à la rencontre, avec l'entraînement de l'acteur, d'un public autre que celui des habitués. C'est la période espagnole de Huesca et la création du « Centro de Investigacion Teatral d'Aragon » qui deviendra plus tard le CITA.

Le mûrissement

En 1996, le SAT s'installe définitivement à Genève et crée, avec d'autres compagnies, le théâtre du Galpon. A partir de cette année, la notion de groupe évolue, l'engagement à l'intérieur du groupe dépend des possibilités économiques et des forces de chacun et, si le travail collectif reste important, le travail individuel où l'acteur est « enquêteur de son personnage » devient un axe des créations. Du point de vue esthétique, une certaine vision du théâtre se consolide : le potentiel artistique sera donné aussi bien par la dramaturgie des textes que par l'art de l'acteur, la composition. Le SAT réfléchit sur les thèmes sociaux où se trouvent imbriqués pouvoir, séduction et manipulation, les rapports entre nos histoires et l'Histoire. Cela détermine deux axes de recherche : celui d'un théâtre de la mémoire où l'acteur/actrice travaille avec le matériau fourni par son histoire personnelle, afin d'enrichir la vie de son personnage. Et un axe défini par l'envie de travailler sur la « dramaturgie » de la parole, son émission, son sens, rythme, résonance, et couleur.

TITRE 2 : DISPOSITIONS GENERALES

Article 1 : Bases légales et statutaires

Les rapports entre les parties sont régis par la présente convention et notamment par les bases légales et statutaires suivantes :

- Le Code civil suisse, du 10 décembre 1907, art. 60 et suivants (CC ; RS 210).
- La loi sur l'administration des communes, du 13 avril 1984 (LAC ; RSG B 6 05).
- La loi sur l'accès et l'encouragement à la culture, du 20 juin 1996 (LAEC ; RSG C 3 05).
- La loi sur la gestion administrative et financière de l'Etat, du 7 octobre 1993 (LGAF ; RSG D 1 05).
- La loi sur la surveillance de la gestion administrative et financière et l'évaluation des politiques publiques, du 19 janvier 1995 (LSGAF ; RSG D 1 10).
- La loi sur les indemnités et les aides financières, du 15 décembre 2005 (LIAF ; RSG D 1 11).
- Le règlement d'application de la loi sur les indemnités et les aides financières, du 31 mai 2006 (RIAF ; RSG D 1 11.01).
- La loi sur l'information du public, l'accès aux documents et la protection des données personnelles, du 5 octobre 2001 (LIPAD ; RSG A 2 08).
- La loi sur les archives publiques, du 1^{er} décembre 2000 (LArch ; RSG B 2 15).
- La loi sur l'action publique en vue d'un développement durable, du 23 mars 2001 (Agenda 21 ; LDD ; RSG A 2 60).
- Les statuts de l'association (annexe 7 de la présente convention).

Les annexes 1 à 7 font partie intégrante de la présente convention.

Article 2 : Objet de la convention

La présente convention a pour but de régler les relations entre les parties, de clarifier leurs attentes et de faciliter la planification à moyen terme des activités du SAT, grâce à une prévision financière quadriennale.

Elle confirme que le projet culturel du SAT (annexe 1 de la présente convention) correspond à la politique culturelle de la Ville (article 3 de la présente convention), cette correspondance faisant l'objet d'une évaluation (annexe 4 de la présente convention).

Dans la présente convention, la Ville rappelle au SAT les règles et les délais qui doivent être respectés. Elle soutient le projet artistique et culturel du SAT en lui octroyant des subventions, conformément à l'article 15 de la présente convention, sous réserve de l'approbation du budget concerné par le Conseil municipal. En contrepartie, le SAT s'engage à réaliser les activités définies à l'article 5 et à l'annexe 1 de la présente convention et à respecter tous les engagements qu'il a pris par la signature de cette convention.

Article 3 : Cadre de la politique culturelle de la Ville

Dans le domaine de la création théâtrale, la Ville soutient de grandes institutions comme la Comédie et le théâtre de Poche (à travers la Fondation d'art dramatique) ou la Fondation Saint-Gervais qui gère notamment le théâtre de Saint Gervais. Elle finance également le théâtre Am Stram Gram et le théâtre des Marionnettes, qui sont des institutions de la Ville de Genève.

Par ailleurs, la Ville a sous sa responsabilité plusieurs autres institutions comme le Théâtre du Grütli, l'Orangerie, le Théâtre Pitoëff, le Casino théâtre et le Théâtre des Grottes.

La Ville soutient également régulièrement, sous forme de lignes au budget ou de conventions, des théâtres indépendants comme le théâtre du Loup, le théâtre la Parfumerie, le Galpon et le théâtre de l'Usine.

La Ville a développé des outils diversifiés pour soutenir les artistes de théâtre, comme un atelier de construction de décors de théâtre (ADT), des locaux de répétition, des studios résidence, des mesures de promotion culturelle (colonnes Morris, site internet, agenda mensuel) ainsi que des soutiens financiers comme le crédit d'accès à la culture et l'aide aux échanges et tournées.

Aux côtés des petites et grandes institutions, la Ville apporte son soutien à des compagnies indépendantes à travers des subventions ponctuelles et des conventions de subventionnement. C'est dans ce cadre que se situe la convention avec l'Association Studio d'action théâtrale, qui est ancrée, aux côtés d'autres compagnies, au théâtre du Galpon.

Ce soutien concrétise la volonté des pouvoirs publics de renforcer la diversité du tissu culturel théâtral de la région, de développer des projets originaux favorisant la rencontre des publics et de soutenir le travail d'une compagnie qui anime un lieu de représentations à l'année.

La Ville de Genève soutient régulièrement d'une part le Galpon (depuis 1999), lieu de travail de la compagnie, et d'autre part les projets de l'Association Studio d'action théâtrale (depuis 2002). Le soutien de la Ville a pour objectif de renforcer le travail de l'association, aussi bien dans son aspect artistique que pour ses actions de sensibilisation à l'univers théâtral et sa participation à la gestion et à l'animation d'un lieu culturel ouvert aux compagnies indépendantes.

Article 4 : Statut juridique et but de l'association

Le Studio d'Action Théâtrale (SAT) est une association à but non lucratif régie par ses statuts et par les articles 60 et suivants du Code civil suisse.

Les objectifs du SAT sont

- la recherche et l'investigation sur les fondements de l'art de l'acteur,
- la formation d'un groupe d'acteurs professionnels pour la création de spectacles,
- l'organisation d'activités pratiques et théoriques concernant le langage théâtral.

TITRE 3 : ENGAGEMENTS DU SAT

Article 5 : Projet artistique et culturel du SAT

Toutes les propositions et nouvelles créations de la période qui va de 2010 à 2014 auront la volonté d'affirmer et de développer une démarche théâtrale basée sur la formation permanente, l'investigation et la curiosité de l'art théâtral. Donc chaque projet présenté sera précédé d'un ou plusieurs ateliers de recherche. Ces ateliers ne sont pas seulement destinés à l'exploration des situations dramatiques qui vont constituer la pièce mais aussi à mettre en relation l'équipe de base du SAT avec les nouveaux acteurs du projet. Ces ateliers donnent ainsi l'occasion de riches rencontres et confrontations entre des acteurs de différentes générations, des acteurs stagiaires avec des acteurs chevronnés.

Par ses créations, le SAT cherche la rencontre avec le public, tout en restant attentif et rigoureux à la manière dont se fait le théâtre.

À présent, le SAT commence une nouvelle aventure, celle de la reconstruction du Galpon au chemin de Péniches. Avec ce projet, le SAT veut affirmer et élargir le public fidèle du Galpon. Mais il veut également que le Galpon devienne une « plaque tournante » non seulement des jeunes compagnies mais aussi vis-à-vis de la transmission théâtrale et l'échange avec d'autres compagnies suisses et étrangères, afin d'entamer de nouvelles collaborations. C'est par exemple le cas avec le compositeur musical Italien Bruno de Franceschi et son ensemble *Tacitovoce*. Le SAT a organisé avec lui un atelier au mois de février 2010 et il souhaite en organiser d'autres dans la perspective d'élargir la collaboration entre le théâtre et de jeunes musiciens genevois.

Le projet artistique et culturel du SAT est décrit, de manière détaillée, à l'annexe 1 de la présente convention.

Article 6 : Bénéficiaire direct

Le SAT s'engage à être le bénéficiaire direct de l'aide financière. Il ne procédera à aucune redistribution sous forme de subvention à des organismes tiers.

Le SAT s'oblige à solliciter tout appui financier public et privé auquel il pourrait prétendre. Ces appuis ne doivent toutefois pas entrer en contradiction avec les principes régissant la politique générale de la Ville.

Article 7 : Plan financier quadriennal

Un plan financier quadriennal pour l'ensemble des activités du SAT figure à l'annexe 2 de la présente convention. Ce document fait ressortir avec clarté l'intégralité des sources de financement espérées, qu'elles soient publiques ou privées, ainsi que la totalité des dépenses prévisibles par type d'activités.

Le 31 octobre 2013 au plus tard, le SAT fournira à la Ville un plan financier pour la prochaine période de quatre ans (2015-2018).

Article 8 : Reddition des comptes et rapports

Chaque année, au plus tard le 15 mars, le SAT fournit à la personne de contact de la Ville mentionnée à l'annexe 5 de la présente convention :

- son bilan et ses comptes de pertes et profits audités avec le rapport des réviseurs ;
- son rapport d'activités de l'année écoulée ;
- le tableau de bord avec les indicateurs d'activités et financiers – tels que mentionnés à l'annexe 3 de la présente convention – de l'année concernée ;
- le plan financier 2011-2014 actualisé si nécessaire.

Le rapport d'activités annuel du SAT prend la forme d'une auto-appréciation de l'exercice écoulé. Il met en relation les activités réalisées avec les objectifs initiaux et explique l'origine des éventuels écarts.

La Ville procède à son propre contrôle des comptes et se réserve le droit de le déléguer au besoin à un organisme externe. Le résultat admis sera celui déterminé par ce contrôle.

Article 9 : Communication et promotion des activités

Les activités du SAT font l'objet d'une promotion globale, effectuée sous sa propre responsabilité.

Toute publication, campagne d'information ou de communication lancée par le SAT auprès du public ou des médias en relation avec les activités définies à l'article 5 doit comporter la mention « Avec le soutien de la Ville de Genève ». Le logo de la Ville doit également y figurer si les logos d'autres partenaires sont présents.

Article 10 : Gestion du personnel

Le SAT est tenu d'observer les lois, règlements et conventions collectives de travail en vigueur concernant la gestion de son personnel, en particulier pour les salaires, les horaires de travail, les assurances et les prestations sociales.

Article 11 : Système de contrôle interne

Le SAT met en place un système de contrôle interne adapté à sa mission et à sa structure, conformément à la loi sur la surveillance de la gestion administrative et financière et l'évaluation des politiques publiques (D1 10).

Article 12 : Archives

Afin d'assurer une conservation de ses documents ayant une valeur archivistique, le SAT s'engage à :

- adopter et appliquer un plan de classement pour les archives administratives, à savoir l'ensemble des documents utiles à la gestion courante des affaires ;
- ne pas détruire les archives administratives susceptibles d'avoir une valeur archivistique durable ;
- constituer les archives historiques, à savoir l'ensemble des documents qui sont conservés en raison de leur valeur archivistique ;
- conserver les archives dans un lieu garantissant leur protection.

Le SAT peut demander l'aide du Service des archives de la Ville pour déterminer quels documents ont une valeur archivistique durable. Par le biais d'une convention séparée, elle peut également déposer ou donner ses archives à la Ville.

Article 13 : Développement durable

Le SAT s'engage à utiliser des moyens d'affichage et de promotion respectueux de l'environnement. Il ne fera pas de publicité pour le tabac, l'alcool et les drogues. Il veillera dans sa gestion à respecter au mieux les principes du développement durable. Il favorisera l'accessibilité aux différentes catégories de publics, notamment les personnes en situation de handicap, en coordination avec la Ville.

TITRE 4 : ENGAGEMENTS DE LA VILLE

Article 14 : Liberté artistique et culturelle

Le SAT est autonome quant au choix de son programme artistique et culturel, dans le cadre des subventions allouées et en conformité avec son projet artistique et culturel décrit à l'article 5 et à l'annexe 1 de la présente convention. La Ville n'intervient pas dans les choix de programmation.

Article 15 : Engagements financiers de la Ville

La Ville s'engage à verser un montant total de 200'000 francs pour les quatre ans, soit une subvention annuelle de 50'000 francs.

Les subventions sont versées au SAT sous réserve de l'approbation du montant total du « fonds général théâtre » par le Conseil municipal lors du vote annuel du budget de la Ville et sous réserve d'évènements exceptionnels ou conjoncturels pouvant survenir.

Article 16 : Subventions en nature

La valeur de tout apport en nature qui serait accordé ponctuellement (mise à disposition de locaux, de matériel divers, d'emplacements d'affichage, etc.) est indiquée par la Ville au SAT et doit figurer dans ses comptes.

Article 17 : Rythme de versement des subventions

Les contributions de la Ville sont versées en deux fois, soit aux mois de février et juillet. Le premier versement représente trois quarts de la subvention annuelle, le deuxième un quart. Le dernier versement est effectué après réception et examen des comptes et rapport d'activités de l'exercice précédent.

En cas de refus du budget annuel de la Ville dans son ensemble par le Conseil municipal, les versements sont effectués en conformité avec la loi dite des douzièmes provisoires.

TITRE 5 : SUIVI ET EVALUATION DES OBJECTIFS

Article 18 : Objectifs, indicateurs, tableau de bord

Les activités définies à l'article 5 et à l'annexe 1 de la présente convention sont traduites en objectifs, dont la réalisation est mesurée par des indicateurs d'activité et financiers.

Le tableau de bord établissant la synthèse des objectifs et des indicateurs d'activités et financiers figure à l'annexe 3 de la présente convention. Ce tableau de bord est rempli par le SAT et remis à la Ville au plus tard le 15 mars de chaque année.

Article 19 : Traitement des bénéficiaires et des pertes

Au terme de l'exercice 2014, pour autant que les prestations financées aient été fournies conformément à la présente convention, le résultat cumulé des exercices 2011 à 2014 est réparti entre la Ville et le SAT selon la clé suivante :

Si le résultat cumulé est positif, le SAT restitue à la Ville 25 % de ce résultat, sur demande du Département de la culture.

Si le résultat cumulé est négatif, le SAT a l'obligation de combler ce déficit au cours de la prochaine période de quatre ans. La Ville ne versera pas de subvention extraordinaire pour combler ce déficit et ne sera pas responsable, d'une quelconque manière, des dettes du SAT.

Article 20 : Echanges d'informations

Dans les limites de la sur l'information du public, l'accès aux documents et la protection des données personnelles (LIPAD), les parties se communiquent toute information utile à l'application de la présente convention.

Toutes les informations seront communiquées par écrit aux personnes de contact dont les coordonnées figurent à l'annexe 5 de la présente convention.

Article 21 : Modification de la convention

Toute modification de la présente convention sera négociée entre les parties et devra faire l'objet d'un avenant écrit.

En cas d'événements exceptionnels préterrant la poursuite des activités du SAT ou la réalisation de la présente convention, les parties s'accordent sur les actions à entreprendre. Les décisions prises d'entente entre les parties feront l'objet d'un accord écrit.

Article 22 : Evaluation

Les personnes de contact mentionnées à l'annexe 5 de la présente convention :

- veillent à l'application de la convention ;
- évaluent les engagements par le biais du tableau de bord et du rapport d'activités annuel.

Les parties commencent l'évaluation de la convention un an avant son terme, soit en janvier 2014. L'évaluation doit se faire conformément aux directives données à l'annexe 4 de la présente convention. L'évaluation doit être prête au plus tard en juin 2014. Les résultats seront consignés dans un rapport qui servira de base de discussion pour un éventuel renouvellement de la convention.

TITRE 6 : DISPOSITIONS FINALES

Article 23 : Résiliation

Le Conseiller administratif chargé du département de la culture peut résilier la convention et exiger la restitution en tout ou partie de l'aide financière lorsque :

- a) l'aide financière n'est pas utilisée conformément à l'affectation prévue ;
- b) le SAT n'accomplit pas ou accomplit incorrectement ses tâches malgré une mise en demeure ;
- c) l'aide financière a été indûment promise ou versée, soit en violation du droit, soit sur la base d'un état de fait inexact ou incomplet.

Dans les cas précités, la résiliation a lieu moyennant un préavis de 2 mois pour la fin d'un mois.

Dans les autres cas, la convention peut être résiliée par chacune des parties moyennant un préavis de 6 mois pour la fin d'une année.

Toute résiliation doit s'effectuer par écrit.

Article 24 : Droit applicable et for

La présente convention est soumise au droit suisse.

La Ville et le SAT s'engagent à appliquer et à respecter la présente convention et les accords qui en découlent avec rigueur et selon le principe de la bonne foi.

Les parties s'efforcent de régler à l'amiable les différends qui peuvent surgir dans l'application et l'interprétation de la présente convention. En cas d'échec, elles peuvent recourir d'un commun accord à la médiation.

A défaut d'un accord, le litige peut être porté devant les Tribunaux de la République et Canton de Genève, le recours au Tribunal fédéral demeurant réservé.

Article 25 : Durée de validité

La convention entre en vigueur rétroactivement le 1^{er} janvier 2011. Elle est valable jusqu'au 31 décembre 2014.

Les parties commencent à étudier les conditions de renouvellement de la convention une année avant son échéance. Si elles décident de signer une nouvelle convention, celle-ci devra être finalisée au plus tard le 30 juin 2014, afin qu'elle puisse être signée au plus tard le 31 décembre 2014. Les échéances prévues à l'annexe 6 de la présente convention s'appliquent pour le surplus.

Fait à Genève le 19 mai 2011 en deux exemplaires originaux.

Pour la Ville de Genève :



Patrice Mugny
Conseiller administratif
chargé du Département de la culture

Pour le Studio d'action théâtrale :



Gabriel Alvarez
Directeur artistique

Denise Braunschweig
Présidente de l'association
Denise Braunschweig

ANNEXES

Annexe 1 : Projet artistique et culturel du SAT

Pour la période 2011-2014, trois axes vont orienter l'ensemble de notre travail :
« Le théâtre musical et la poésie », « Du roman au théâtre » et « Le pouvoir et la violence ».

Comme une partie intégrante de notre identité théâtrale est la transmission, la recherche et le développement, chaque projet présenté sera précédé d'un ou plusieurs ateliers de recherche. Ces ateliers ne sont pas seulement destinés à l'exploration des situations dramatiques qui vont constituer la pièce mais aussi à mettre en relation l'équipe de base du SAT avec les nouveaux acteurs du projet. Ces ateliers donnent ainsi l'occasion d'une riche rencontre et confrontation entre des acteurs de différentes générations, des acteurs stagiaires avec des acteurs chevronnés.

I - Le Repas de Novarina

Cette création sera réalisée au Théâtre du Galpon lors de la saison 2010/2011.

Direction artistique : **Gabriel Alvarez**

Jeu : **Clara Brancorsini**

Intervention plastique et gastronomique : **Cyril Vandenbeusch**

«**Le Repas**» a été présenté dans la salle de répétition du SAT en juin 2010 comme un working progress, comme la maquette d'un futur spectacle du SAT sur le texte de Novarina « Le Repas » qui sera présenté au théâtre du Galpon en avril 2011.

Une comédienne et un artiste plasticien de la gourmandise participent à cette étape de travail. Dans la pièce originale de Novarina, il y a neuf comédiens pour bien plus de rôles, ou plutôt bien plus de voix. Nous avons réduit les neufs personnages à une seule comédienne, Clara Brancorsini et à l'intervention plastique d'un artiste « gourmand », Cyril Vandenbeusch.

« Le Repas » nous parle de notre voracité consummatrice, de l'homme comme principal déprédateur de son propre univers. C'est donc un repas cosmogonique de grande ampleur dans lequel il s'agit de manger le monde : *"Lorsque nous mangeons, où vont et où iront la somme des choses que nous engloutissons?" "Moitié va par terre rejoindre les cadavres par les bases; moitié va en l'air chez Jean Dieu!"*

Nous savons que chez Novarina la parole revêt un caractère presque divin, dans la mesure où il suffit de nommer pour faire exister. Mais elle prend aussi une forme comique, bouffonne. Nous explorons toutes les variations possibles.

Parfois, dans les prises de parole de l'actrice, le sens échappe, car comme le dit la Mangeuse Ouranique : *"Le monde est un immense tube dont nous ne savons aucune des conclusions mais dont nous entendons la logique"*.

La conception théâtrale de Novarina, poussée jusqu'à ses dernières conséquences, est une « mise à mort » des coordonnées réalistes du théâtre - scènes d'exposition, actions vraisemblables, psychologie des personnages etc. C'est ainsi que les textes de Novarina ouvrent notre champ d'exploration sur la voix, la musique et ici en concret sur le rapport entre la chair qui se mange et la chair qu'on fait résonner.

Dans la poétique théâtrale de Novarina, philosophie et burlesque se mélangent. Ce type de mélange stimule ma recherche théâtrale. Elle me donne aussi la possibilité d'explorer la relation scénique entre acteur et spectateur.

Le théâtre de Novarina est pour nous un antidote à « l'esprit du temps » théâtral, cette course effrénée cherchant à provoquer des sensations et de « l'expressivité pour chacun ».

Théâtre et pouvoir de Femmes

Cette création sera réalisée au Théâtre du Galpon lors de la saison 2010/2011.

« **Marie Stuart** » de Dacia Maraini

Distribution : Direction artistique Gabriel Alvarez, **Jeu** Clara Brancorsini, Blandine Costaz, **Scénographie et objets** Délia Higgingson et Gabriel Alvarez **Costumes** Aline Courvoisier, **Maquillages** Arnaud Buchs,

L'auteur

Dacia Maraini est une des personnalités majeures de l'Italie d'aujourd'hui et la plus puissante voix de femme dans ce pays depuis la disparition d'Elsa Morante il y a quinze ans. Née à Florence en 1936, élevée au Japon par un père anthropologue solidement antifasciste, Dacia Maraini commence à se faire connaître dans les milieux artistiques au début des années soixante alors que paraît son premier roman et qu'elle collabore avec Pier Paolo Pasolini et Alberto Moravia, dont elle deviendra l'épouse. Auteure d'une quinzaine de romans, d'une trentaine de pièces de théâtre, ainsi que de recueils de poèmes, d'essais et de nouvelles, Dacia Maraini mêle de façon unique le politique et l'érotisme au féminin, proposant une œuvre où, par de singuliers raccourcis, les idées et les corps se répondent. Parmi ses romans les plus importants, mentionnons *Voix* et *la Vie silencieuse de Maria Ucria*. Son recueil de nouvelles *Buio* lui a valu en 1999 le prestigieux Primo Strega, l'équivalent italien du prix Goncourt. Elle a aussi écrit plusieurs scénarios dont *l'Histoire de Pièra* que Marco Ferreri a réalisé en 1983.

C'est à Marie José Thériault, poétesse et romancière, l'auteur des *Demoiselles de Numidie* et de *l'Envoleur de chevaux* qu'a été confiée la délicate tâche de traduire la pièce de Dacia Maraini. Amoureuse de la culture italienne et traductrice maintes fois primée d'écrivains majeurs - dont Neil Bissoondath - Marie José Thériault possède cette langue à la fois sensuelle et acerbe qui lui permet de donner toute leur envergure aux personnages de *Marie Stuart*.

Les femmes et le pouvoir : Deux femmes que l'Histoire a transformées en monstre

Pendant dix-neuf ans, Élisabeth Ire a gardé Marie Stuart, reine d'Écosse, prisonnière au château de Fotherighay. Obsédées l'une par l'autre jusqu'à devenir le miroir l'une de l'autre. Les deux souveraines et leurs suivantes dessinent, scène après scène, toutes les figures du pouvoir, de la séduction, de la cruauté, de la mémoire, du désir et de l'anéantissement.

Réécriture radicale, mordante et moderne de la Marie Stuart de Schiller par une des écrivaines majeures de l'Italie contemporaine, la pièce novatrice de Dacia Maraini s'empare de deux immenses personnages historiques pour créer une électrisante succession de confrontations lancinantes.

Deux femmes, deux reines, deux servantes pour recréer un voyage dans l'univers féminin. Marie a eu trois mariages, Elisabeth, elle parade avec sa « virginité ». Deux femmes liées par le sang, par les sentiments, les complots et la raison d'Etat, la prison et la mort.

C'est Friedrich Schiller qui le premier en 1800, écrit un drame mettant en scène la fatale rivalité entre Élisabeth Ire et Marie Stuart.

Dacia Maraini s'est emparée de ce texte phare de la dramaturgie classique pour en proposer une réécriture radicale, confrontant la fable de Schiller aux grands mouvements de pensée qui ont traversé la conscience de l'Occident au cours des deux derniers siècles : marxisme, psychanalyse, féminisme... « *Marie Stuart* » propose une réflexion acérée sur le rapport des femmes au pouvoir.

Le dédoublement et le jeu de l'acteur.

Le choix artistique le plus radical de l'auteur est sans doute son désir de voir jouer les reines et leur suivante par deux comédiennes, chaque souveraine devenant ainsi tour à tour la servante de l'autre. Une confrontation révélatrice des angoisses les plus intimes. Au-delà du drame historique, le jeu de rôles que met en scène Dacia Maraini dévoile quelques-unes des tensions et ambiguïtés de la psyché féminine.

Élisabeth reine d'Angleterre, servante de Marie Stuart, mesurée, cynique, arrogante, ironique, chaude dans sa frigidité.

Marie Stuart reine d'Écosse, servante malicieuse d'Élisabeth, énergique, vive, fébrile.

Espace scénique

Tout se passe dans l'intimité de la chambre d'Élisabeth. Une grande table, un trône et des miroirs.

II - Théâtre musical

Cette création sera réalisée au Théâtre du Galpon lors de la saison 2011/2012.

« **L'histoire... Opérette** » de Witold Gombrowicz

Distribution : Direction artistique Gabriel Alvarez, **Jeu** Mario Barzaghi Clara Brancorsini, Blandine Costaz, Laurent Dupuy, José Ponce, Leili Yahr Olivia Csiky trnka, Mathieu Ziegler, Pierre Lucat, **Compositeur musique** Bruno de Franceschi, **Scénographie et objets** Délia Higginsson et Gabriel Alvarez **Costumes** Aline Courvoisier, **Maquillages** Arnaud Buchs, **Musiciens** (distribution en cours)

« J'ai toujours été ravi de la forme opérette, une des plus heureuses, à mon avis, qu'ait produit le théâtre... Dans sa divine idiotie, sa céleste sclérose, l'opérette prend des ailes grâce au chant, à la danse, au geste, au masque... Mais comment farcir d'un drame réel, le vide guignolesque de l'opérette ? WG.

L'Histoire... Opérette

« *L'histoire... Opérette* » est la première version d'une comédie musicale fondée sur l'histoire et qui deviendra plus tard « Opérette ». La pièce part d'une situation primordiale pour Gombrowicz : les rapports avec son milieu familial. « *L'Histoire, Opérette* » est en quelque sorte une pièce autobiographique, servant de catharsis aux pathologies de l'auteur... « *Mes sources font jaillir la honte, comme des fontaines* » W.G

L'auteur a créé un monde imaginaire où le déroulement de l'action devient une sorte de chronique grotesque des grands bouleversements dans la vie d'un individu vis-à-vis de sa famille, de la société. Le noyau de la pièce est l'opposition, très chère à Gombrowicz, entre maturité-immaturité, entre la façade officielle de chaque homme et ses zones « inférieures » d'imperfection, de déféctuosité, bref toute cette zone à jamais terminée de notre immaturité.

Gombrowicz se moque (comme d'ailleurs dans toute son œuvre), de nos efforts et gesticulations pour être pris au sérieux, et dans « *L'Histoire... Opérette* » il va aller encore plus loin en se moquant de lui-même. Il habille d'oripeaux royaux son propre drame familial.

« *L'Histoire... Opérette* » est la représentation grotesque des masques, formes, styles et conventions dans lesquelles nous nous agitons pour nous construire une façade.

Le point de départ de cette histoire que nous allons vous chanter est donc... la famille.

La musique

L'orchestration pressentie rassemble piano, accordéon, violon, alto électrique, basse électrique, trombone, harmonica, diverses percussions et trois musiciens sur scène.

Au loin, on entend une fanfare un peu grotesque...

L'opérette au sens où nous l'entendons aujourd'hui, est une variété d'opéra-comique plus légère dans son sujet et dans sa musique où tout finit bien. Les frontières exactes entre opérette, opéra-comique ou opéra-bouffe puis plus tard entre opérette et comédie musicale sont bien difficiles à déterminer.

Une des meilleures définitions de l'opérette semble être celle-ci : l'opéra-comique est une comédie en musique, tandis que l'opérette est une pièce musicale comique.

« *L'Histoire... Opérette* » de Witold Gombrowicz ne rentre dans aucune de ces catégories tout en y faisant référence de par son écriture lapidaire et répétitive propice à la composition musicale. Nous tendons peut-être plus à une forme « Singspiel » (jeu chanté), non pas dans le sens d'opéra-comique mais au sens étymologique du terme. En effet, élaborer une création musicale avec des comédiens plutôt que des chanteurs, exige une démarche foncièrement différente.

La partition se construira au fur et à mesure des répétitions en forte symbiose avec la dramaturgie. Le rôle de la musique n'est pas d'illustrer mais d'appuyer et de développer la réflexion. Cela appelle un échange entre compositeurs et comédiens qu'on ne trouve évidemment pas sur les scènes traditionnelles puisque les musiciens y interprètent une partition assimilée, note à note dès les premières répétitions. Il faudra alterner des moments de théâtre, d'improvisation, de jeux rythmiques avec d'autres passages beaucoup plus stricts du point de vue mélodique. Rechercher une « forme » en s'appuyant sur des paradoxes musicaux.

Nous chercherons un contenu musical populaire dans le bon sens du terme. Les chants populaires sont la source des plus belles mélodies et donnent à connaître le caractère de ceux qui les chantent.

Les acteurs bénéficieront d'une grande liberté pour la construction de ces actions pendant la première phase des répétitions pour ensuite se confronter à la musique vis-à-vis de laquelle il doit définir son jeu.

Sur la mise en scène

La mise en scène va souligner le « relâchement », « l'immaturation » des personnages paradant dans leurs rôles sociaux. Elle vise à souligner leurs manières étrequées, opprimées et coincées afin de faire passer ce que Gombrowicz appelle la Forme.

Chez Gombrowicz, la cérémonie est une parodie de cérémonie, le rituel une dérision du rituel. Notre spectacle sera donc une cérémonie, un rituel, une initiation où par le jeu, le chant et la musique, tout devient dérision.

On ne cherchera pas un rapport d'illustration entre la musique, le texte et l'action. Parfois le texte sera « déformé » par la musique, parfois il sera mis à part et l'action ne sera point son illustration. Les rapports entre texte et action seront autres : des rapports de tension et de rythme. Car dans la pièce de Gombrowicz le texte n'entretient pas toujours un rapport direct avec l'action : par moments le texte parle de choses banales tandis que l'action devient capitale pour montrer le sens profond d'une scène comme dans le dialogue entre le « va-nu-pieds » et l'Empereur. Dans d'autres scènes, le texte prendra le dessus, action et musique seront traitées de manière « légère ».

Tout comme dans d'autres pièces de Gombrowicz, les personnages de « *L'Histoire... Opérette* » ressemblent à des poupées, car ils sont soumis à l'automatisme des situations. Ce trait va être utilisé pour construire la gestuelle et les mouvements des acteurs. Nous allons aussi explorer certains films du cinéma muet qui d'ailleurs correspondent à une époque importante dans les créations de Gombrowicz.

Les personnages et les costumes

Les personnages apparaîtront comme les pièces poussiéreuses d'un musée, avec des visages qui appartiennent plus au musée de cire qu'à la réalité. Les différents costumes utilisés dans le jeu auront comme fonction de renforcer cette perspective. Ils doivent faire ressortir non seulement l'aspect poussiéreux usé par le temps, mais aussi le côté étriqué, « révolu », coincé qu'ils incarnent ainsi que l'aspect « dégradé » des situations dans lesquelles ils s'immergent.

C'est par le changement de costumes que les différentes situations scéniques vont se manifester.

Espace scénique

Le décor du spectacle se trouve cette fois-ci du côté de la salle. Elle est décorée de manière à « intégrer » le public au spectacle, par exemple dans un salon très bon genre.

Côté scène, l'espace est presque vide : un seul « objet-machine », sorte de canapé qui se transforme selon les besoins de l'action, en table, banc d'école ou lit. Ces objets vont symboliser les différentes scènes du spectacle et vont délimiter les différents espaces où vont se concentrer les cérémonies, sublimes et ridicules de notre opérette.

Autour de l'espace de jeu sera « construit » le « salon de la musique », lieu où les musiciens agiront pendant le spectacle.

Il y aura toute une série **d'objets miniatures**, faisant référence à l'immaturité. Ils seront les partenaires de jeu des acteurs et aideront à définir le caractère de chaque personnage.

III - Théâtre et Poésie

Cette création sera réalisée au Théâtre du Galpon lors de la saison 2012/2013.

« Sommes-nous tous des Petits Suisses dadaïstes ? »

Distribution : Direction artistique Gabriel Alvarez, **Jeu** Clara Brancorsini, Blandine Costaz, Laurent Dupuy, José Ponce, Leili Yahr, Mathieu Ziegler, **Scénographie et objets** Délia Higginsson et Gabriel Alvarez **Costumes** Aline Courvoisier, **Maquillages** Arnaud Buchs

Le théâtre et le dadaïsme

Le théâtre a grandi et s'est développé pendant les grandes crises de notre société. Dans ces contextes de crise ont surgi ce qui a été appelé l'avant-garde.

Les mutations sociales et économiques au début du dernier siècle ont provoqué une crise de valeurs accentuée par la sanglante et interminable première guerre mondiale. Le siècle commence avec une immense boucherie et les arts n'ont pu rester impassibles à ces mutations profondes.

C'est ainsi que de la deuxième révolution industrielle naîtra le futurisme qui vantera les mérites de l'automobile et plus largement de la vie moderne. Puis apparaît le cubisme et l'art abstrait pour mettre en question les vieilles représentations. Une nouvelle poésie apparaît afin de reconsidérer le langage. Donc, Dada naîtra dans ces mutations sociales et artistiques. Le mouvement Dada à l'image de ses contradictions naît pendant la guerre et contre la guerre. Il naît de la poésie et contre elle.

Nous partons donc de la poésie dadaïste, de son mouvement et de son rayonnement afin de nous poser des questions et surtout de trouver de nouveaux défis au sujet de l'art théâtral : Pourquoi et pour qui jouons-nous? Quelle est la place de notre démarche théâtrale et du théâtre tout court dans une société qui ne jure que par la consommation et la « réussite » ? Devons-nous nous plier à ce marché de la banalité qui nous invite à oublier que la pratique théâtrale est un art ? Sommes-nous obligés d'être dans l'esprit du temps et inscrire sur notre peau tous ces slogans qui invitent à l'identification, qui affirment des sophismes tels que : « être acteur c'est être soi-même », ou « le corps de l'acteur peut se passer de la forme car il cherche la spontanéité créatrice ».

Le Dada est comme un arbre, avec plans de ramifications et pourquoi pas l'arbre qui cacherait la forêt. Pour préciser alors la situation complexe de Dada, il faut s'intéresser à son histoire, aux ramifications de l'esprit dadaïste comme les ready-mades de Marcel Duchamp, l'esthétique et l'esprit de Tadeus Kantor ou bien encore la biomécanique de Meyerhold pour rester dans le domaine du théâtre.

Un autre trait du dadaïsme qui m'intéresse par sa modernité est son pluri-culturalisme. Il nous renvoie à des foyers très différents, à des villes comme Zürich, Paris, Berlin, New-York, Hanovre etc. Une Europe culturelle ou une mondialisation culturelle avant la lettre.

Le Dadaïsme nous ouvre donc un vaste terrain d'exploration qui touche le théâtre mais aussi la construction et utilisation de l'espace scénique, le rôle des décors et des costumes etc.

La voix et le dadaïsme

Vous connaissez mon intérêt et ma démarche, ces dernières années, pour la nature du matériau poétique et l'utilisation de la voix.

Dans mon travail, le matériau poétique d'origine théâtrale ou pas est considéré dans des perspectives diverses : l'image qui traverse un texte, l'attention portée aux mots, à sa sonorité hors du contexte syntactique ou signifiant, l'intérêt pour le son et les bruits, les onomatopées, les poèmes phonétiques et la recherche d'expressivité visuelle etc.

Je cherche donc à trouver un équilibre entre le visuel et le sonore : deux éléments qui doivent être mis à contribution pour exprimer la voix dans le texte. Pour traiter le texte théâtral, je cherche une dialectique ou un tiraillement entre voix et langue. Il m'intéresse, au départ, de construire un champ sonore débarrassé des contingences de la communication, voire de la signification.

Alors il s'agit de rechercher la voix sans nécessairement dépraver la langue !

La chose qui me passionne est de cerner la matière de la voix !

La voix dont je voudrais m'occuper n'est donc aucune de ces voix plus ou moins métaphoriques, plus ou moins assimilable à la parole, mais un « ensemble de sons produits par les vibrations des cordes vocales », une voix considérée dans l'acte de phonation, une voix-matériau, qui deviendrait, avec toute la richesse de sa modulation à la fois l'instrument et l'objet du poème.

Nous travaillerons donc sur des poèmes en les considérant non pas seulement comme langage, parole, mais aussi au sens phonatoire c'est-à-dire comme la manifestation d'une articulation, d'un débit, d'une hauteur, d'une intonation, d'un accent. Nous aborderons les poèmes « phonétiques » comme un travail indirect sur la voix. Les effets sonores, qui reposent sur les allitérations, les assonances, les répétitions, les consonnes, traitées ou non comme des bruits.

C'est là qu'entre en scène le Dadaïste, les réflexions de Mallarmé et de Jarry, l'élimination (partielle ou totale) de la langue au profit du phonème. Des textes qui préservent des regroupements de syllabes (et souvent la forme en vers) selon des séquences plus ou moins

longues. C'est le cas des poèmes en langue « zaoum », des poèmes phonétiques dadaïstes d'Hugo Ball, Tzara ou Hausmann, ou encore de « l'onomalange » de Depero ou les poèmes phonétiques et la *Ursonate* de Kurt Schwitters, comme les « Poèmes à crier et à danser » I et III de Pierre Albert-Birot.

Le processus de travail

Il s'agit alors d'ouvrir un vaste atelier sur la voix et le corps avec un travail continu dans le temps. En faisant en sorte qu'il puisse être présenté au public à diverses étapes du processus.

Un processus de composition des points, des lignes, couleurs, commentaires et textes. Monde sonore. Monde visuel. Des corps tracent des formes vocales et corporelles, élaborent des constructions qui vont vers l'inconnu. Des femmes et hommes avec leurs rêves, leurs noeuds, leur fragilité, leur nostalgie, leur devenir et leurs poèmes cherchant à aller à la rencontre de l'heure du crépuscule, ce moment où l'on ne sait plus qui est qui !

Le stimulus du Dadaïsme est propice aux transformations entre homme et figure, dessin et ligne mélodique, une couleur et un contrepoint, une ombre ou un reflet. Et en fin de course la composition !

Élaborer une technique pour suivre les trajets des sons dans le corps. On cherche à libérer le chemin afin que la traversée des mots soit une véritable métaphore d'une expérience poétique. La voix tonitruante, intempestive. Son but n'est pas le silence mais le verbe, ce qui n'empêche pas sa parole d'osciller constamment entre le silence et le vacarme, le murmure et le cri.

Travailler le non-sens, l'humour, la dépersonnalisation, l'effacement du moi, l'oralité, le rêve, les jeux homonymiques, la cabale phonétique, le bégaiement.

A travers ce cheminement, on va s'emparer d'une figure tutélaire : Gherasim Luca. En lui et dans sa poésie, nous chercherons la passion amoureuse, ce cri d'amour qui résonne aussi comme une négation furieuse des entraves humaines (la figure paternelle, la religion, l'étroitesse des préoccupations humaines, la mort...).

Gherasime Luca nous attire, nous séduit par ces rythmes lancinants qui font croiser le tragique et la jubilation, le non-sens et l'excès de sens, une parole jaculatoire, qui réduit les croyances à une forme de babil nominaliste !

IV - Théâtre d'images

Cette création sera réalisée au Théâtre du Galpon lors de la saison 2012/2013.

K métamorphoses d'un procès (titre de travail provisoire)

Distribution : **Direction artistique** Gabriel Alvarez, **Jeu** Mario Barzaghi Clara Brancorsini, Blandine Costaz, Laurent Dupuy, José Ponce, Leili Yahr Olivia Csiky trnka, Mathieu Ziegler, Pierre Lucat, **Scénographie et objets** Délia Higginsson et Gabriel Alvarez **Costumes** Aline Courvoisier , **Maquillages** Arnaud Buchs

Le Procès de K

Dans le premier chapitre, K relate ce qui lui arrive comme étant une comédie, puis rejoue devant Melle Bürstner la scène de son arrestation, le vocabulaire est celui d'une représentation théâtrale.

« Début de l'instruction » : le public de la salle est « bon public » note K. Il applaudit lorsque K répond au personnage qui lui fait remarquer son retard ; c'est l'hilarité lorsque K rectifie l'erreur concernant sa profession, « On entendait même rire quelques spectateurs de la galerie ». Un spectateur isolé s'écrie « Bravo ! » à une autre intervention de K. Donc mention des applaudissements, attendus ou effectifs, des sifflets, comme s'il s'agissait d'un spectacle. L'ensemble de la séance est présenté comme un faux-semblant lorsque K se rend compte que tous les participants, y compris le juge, portent le même insigne sur leurs vestes.

Les inspecteurs sont appréhendés comme jouant un rôle, du point de vue de K. Il mentionne une comédie que l'on jouerait pendant qu'il parle pour « jeter le masque maintenant qu'il en venait aux conclusions ». Les deux messieurs venus arrêter K sont comparés à « de vieux acteurs de second rôle », les allusions se poursuivent avec les interrogations de K qui leur demande dans quel théâtre ils jouent et qui les assimile ensuite à des ténors.

On pourrait continuer ainsi pour dire que « le procès » par ses images et sa mise en scène est du théâtre et pour notre création est le point de départ. Il est certain que la thématique du spectacle peut renvoyer au théâtre du monde, à une vision baroque dans lesquels s'inscrirait l'existence de Joseph K.

Bien que K ne parvienne jamais au tribunal et que les lieux correspondant à l'institution judiciaire soient pour le moins surprenants, le titre de l'œuvre suggère, pour une partie de son sens, toute une mise en scène de la justice.

Les métamorphoses dans le traitement des personnages

Nous explorerons le monde sub-humain kafkaïen, celui du devenir animal, devenir singe chien, coléoptère, souris et tant d'autres lignes de fuites et/ou par opposition aussi toutes ces figures de juges, bureaucrates, inspecteurs, surveillants etc., qui peuplent l'univers intense construit par l'œuvre de Kafka.

Les animaux, de même que les photos, peuvent devenir symboles et outil du travail théâtral. Le comportement animal a des formes qui vont nous permettre de dévoiler l'essence profonde de chaque personnage.

La "recherche de l'animalité" va permettre à l'acteur un travail sur le grossissement du trait, le grotesque, l'absurde et la caractérisation de son personnage, la physiologie de son mouvement. Ce travail veut trouver les réactions intérieures de l'acteur qui ressemblent à l'animal choisi. Il s'agit de capturer une énergie et non l'imitation d'une forme.

Le personnage de K : un personnage en représentation (soucieux de l'image qu'il donne, qui choisit avec soin les costumes qu'il porte en telle ou telle circonstance), qui se sent constamment sous le regard des autres, d'abord regardé, puis espionné, du moins l'objet d'un regard suspicieux qui reste spectateur de sa propre vie, sans jamais s'y engager vraiment, qui d'abord ne s'intéresse pas à son procès, qui au moment de son exécution, attend que les bourreaux fassent leur office, « tourn[e] son cou encore libre et regard[e] ailleurs ».

Méthode

Nous partirons de l'écriture d'un scénario (les lignes des actions de chaque séquence). Ensuite chaque acteur cherchera les réactions physiques du personnage pour accomplir sa tâche. L'aspiration du personnage, dans un espace concret et un temps plus ou moins dilaté.

La méthode de travail qui sera utilisée afin d'aborder les scènes et le comportement du personnage sera celle des actions physiques.

Agir les textes kafkaïens, aller à la recherche de ses lignes de fuites, des **tâches absurdes** de ses personnages afin de réunir un matériau qui nous permettra de recréer sur scène l'univers de Kafka. Dans chaque texte, on définira quelles sont les luttes ou les conflits en

place et comment les résoudre. De quel côté, je suis ? Quelles stratégies et quelle logique du comportement j'utilise.

Nous explorerons la question : quelle est la différence entre une action réalisée par le personnage et une action réalisée par l'acteur, par son expérience directe ?

Également nous travaillerons sur la pensée active du personnage, (la pensée dans l'action qui est en train de se réaliser), la mémoire sensorielle du personnage, la construction d'images. Training sur l'attention et l'observation en action afin que l'imaginaire de l'acteur devienne concret et l'attention soit précise.

Le Rythme

Nous chercherons le tempo rythme dans lequel le personnage se trouve pendant une action déterminée: maîtriser le temps, choisir le moment d'agir. Il faut trouver le rythme juste pour être prêt à agir, le rythme qui prépare la résolution de l'intention.

Le rapport entre le texte et l'improvisation

Nous ferons une étude de divers textes de Kafka, leurs mouvements, leurs variations.

Nous travaillerons le rapport entre la musique du texte, l'action du corps et le mouvement des images, la visualisation de l'acteur, les mouvements des images intérieures.

Nous chercherons à ce que les intonations, la manière de dire le texte soit déterminée par le comportement du personnage et non définie d'une manière artificielle, surtout dans des textes où l'importance est le personnage, la situation. Il faut que les paroles, la musique et les sons soient le résultat des actions et des pensées de la visualisation du personnage.

L'espace scénique

Pour aborder le matériau kafkaïen, nous utiliserons les multiples ouvertures, portes, fenêtres que son oeuvre met à notre disposition.

Une salle qui se transforme, partout des portes qui s'ouvrent et se referment. Des personnages qui sortent et entrent, chaque fois transformés. Il y a aussi une sorte de balcon pour le public où les spectateurs sont mal installés, un peu comme au poulailler.

Donc on aimerait construire un espace scénique où les personnages se trouvent en position de spectateurs et les spectateurs, (comme dans son roman tout est appréhendé du point de vue de K), sont situés alors de telle manière que, dans leur champ de regard, ils se sentent à leur tour observés.

V - « Le Retour de Mack » D'après Macbeth de William Shakespeare

Cette création sera réalisée au Théâtre du Galpon lors de la saison 2013/2014.

Distribution : Direction artistique Gabriel Alvarez, **Jeu** Mario Barzaghi Clara Brancorsini, Blandine Costaz, Laurent Dupuy, José Ponce, Leili Yahr, Olivia Csiky trnka, Mathieu Ziegler, Pierre Lucat, **Scénographie et objets** Délia Higginsson et Gabriel Alvarez **Costumes** Aline Courvoisier , **Maquillages** Arnaud Buchs

Notre projet sur Macbeth

L'origine de notre proposition, c'est le Macbeth de Shakespeare dans la version de Heiner Müller, Macbeth un garde de corps, toujours en contact direct avec le pouvoir, ses magouilles et le côté obscur qui se nourrit de sang. Il est le gardien quotidien de l'incarnation du pouvoir, de sa paranoïa.

Au début, nous ferons une lecture de « Macbeth » où la lutte entre la mort, le temps et le pouvoir est l'enjeu primordial. Tous les personnages du spectacle vont baigner dans ce conflit. Chacun à sa manière aspire au pouvoir et une fois conquis il le protège à sang et feu.

La pièce de « Macbeth » est une mise en tension extrême. Hors du sens commun, hors du "raisonnable". Nous ne voulons pas construire un épilogue à Macbeth, une l'histoire explicative de l'histoire mais changer de registre, de paradigme, c'est-à-dire introduire un élément qui va transformer "l'image dans le tapis".

Dans la mesure où Macbeth est une descente aux enfers, je vois une montée au ciel : la rédemption de Macbeth.

À Macbeth, nous le faisons revenir pour dire au monde, à la société, que si le premier combat a été gagné par Thanatos, celui qui est décisif est celui qui Eros gagne à chaque instant de nos vies. Dans notre création il y a un changement de direction, même d'horizon car de femme stérile, Lady Macbeth passe à devenir une femme en pleine possession de son désir. C'est dans ce sens que nous comprenons la "naissance" de lady Macbeth. C'est la renaissance de Macbeth lui-même. « Le Retour de Mack » peut être considéré donc comme un saut dans le vide !

Sur la mise en scène

Nous puisons dans l'esthétique baroque de Shakespeare là où la beauté et l'immonde ou si l'on veut le pur et l'impur se rencontrent, s'annulent sans se laisser prendre pour le manichéisme d'Hollywood. « Le retour de Mack » doit se penser esthétiquement comme la victoire du cru sur le cuit.

La mise en scène va être conçu de manière clignotante. Le monde entier "clignote" nous compris. Il disparaît puis est recréé, ainsi de suite. Phénomène à la fois ondulatoire et corpusculaire. Nous vivons dans et de la lumière d'un stroboscope.

Il s'agira alors de construire une série d'instant (des séquences) et parfois de souligner l'instant entre les instants (séquence de la renaissance, de la paranoïa, de l'histoire personnelle, de la mémoire radotante, ou l'usurpation.)

Comme dans Macbeth, la grande affaire c'est la nuit ! « La grande affaire de la nuit » c'est l'expression de Macbeth.

C'est alors dans une certaine pénombre que nos séquences vont clignoter... Toute la tragédie de Macbeth se passe dans et pour la nuit. La nuit comme affaire de meurtre, de sang, la nuit profonde de l'inconscient, mais aussi la nuit de la fête, la débauche, la où se conçoivent les monstres de la raison et en même temps la nuit comme un lieu magique où aura lieu la révélation. Un temps donc où se mélange l'épouvante, le chaos, avec la révélation de la vérité.

Sur les personnages

Nous aurons recours aux spectres car dans Shakespeare comme dans Müller mais aussi dans notre recreation, les spectres c'est-à-dire les morts ont une vie dans la conscience de vivants. On pourrait alors se demander quelle est la fonction de ces apparitions dans une dynamique du mal? Comme dans le No japonais, la dramaturgie de Shakespeare se nourrit des forces de la terre. Les ancêtres ? Kali la déesse indienne ? ou simplement une fissure psychologique géologique, dans l'angoisse existentielle de l'espèce humaine devant leur mortalité ?

Une des possibilités pour traiter nos personnages est donc de s'acheminer vers une pièce de fantômes où les sorcières en sont aussi.

Nos sorcières (jouées par trois acteurs) paraissent provenir de la lande-désert = le trottoir. Elles sont vagabondes, nettoyeuses avec un sens de l'ubiquité.

Elles n'ont rien d'humain parce qu'elles représentent toute ce que nous n'osons pas avouer comme faisant partie de notre humanité étriqué. Elles sont l'altérité qui possède un savoir celui du passé, du présent et de l'avenir... elles sont les clef du faste et du néfaste, du bien et du mal. La parole des sorcières est une parole piège. Elles sont les révélatrices des bas-fonds de l'âme humaine, car elles en sont issues. Elles peuvent être la figure de la déchéance comme de la beauté.

L'espace scénique

La matrice que nous décrivons est seulement le point de départ d'un processus de scénographie qui va évoluer avec le temps.

La scène est un espace, comme une immense coquille, avec un dénivelé vers le centre. Le tout construit en bois.

Les éléments qui vont participer à cette réflexion sont les suivants :

- un grand cyclo ou membrane blanche élastique de 4.50 m par 5 m de hauteur.
 - une table en métal de 2m de long par 1m de large.
 - des bancs en bois, un grand bloc de glace, des grandes marionnettes, un système de poulies et de chaînes comme si on était dans une usine de montage.
 - un système d'irrigation sur scène de telle manière qu'on puisse verser de l'eau ou du sang.
- Une grande lampe pour la salle d'opération qui pend du plafond.

Annexe 2 : Plan financier quadriennal

	2009 (comptes)	2010 (budget)	2011	2012	2013	2014
CHARGES						
FRAIS DE PRODUCTION	35'148	17'000	31'000	50'000	27'000	27'000
Costumes	4'626	3'000	3'000	14'000	8'000	8'000
Scénographie	11'556	7'000	11'000	20'000	10'000	10'000
Communication supports	5'298	3'000	6'000	6'000	3'000	3'000
Photo / vidéo	2'335	3'000	8'000	8'000	4'000	4'000
Droits d'auteur	0	1'000	2'000	2'000	1'000	1'000
Frais de voyage et défraiements	8'531	0	1'000	0	1'000	1'000
Location salle	2'802	0	0	0	0	0
FRAIS DE PERSONNEL	204'333	115'889	135'592	273'411	157'132	157'132
Salaires brut	156'243	88'451	99'122	209'456	128'045	128'045
Charges sociales	13'906	7'438	8'970	18'955	11'587	11'587
Honoraires	34'184	20'000	27'500	45'000	17'500	17'500
FRAIS DE FONCTIONNEMENT	1'404	1'250	3'050	3'150	2'450	2'450
Loyer entrepôt	0	0	0	0	0	0
Assurances	0	250	250	250	250	250
Frais de port et télécommunication	1'066	500	1'600	1'200	1'000	1'000
Fourniture de bureau	145	300	500	500	500	500
Site internet	0	200	200	200	200	200
Divers	193	0	500	1'000	500	500
TOTAL CHARGES	240'885	134'139	169'642	326'561	186'582	186'582
PRODUITS						
SUBVENTIONS	135'000	120'000	200'000	200'000	170'000	170'000
Ville de Genève (convention)	50'000	50'000	50'000	50'000	50'000	50'000
Etat de Genève (subventions ponctuelles)	35'000	30'000	40'000	40'000	35'000	35'000
Pro Helvetia	0	0	20'000	20'000	15'000	15'000
Loterie Romande	40'000	40'000	70'000	70'000	50'000	50'000
Fondations privées	10'000	0	20'000	20'000	20'000	20'000
AUTRES	110'088	14'600	37'920	37'920	24'960	24'960
Coproduction	73'771	0	0	0	0	0
Apport Galpon	14'500	5'000	12'000	12'000	12'000	12'000
Billetterie	3'105	9'600	25'920	25'920	12'960	12'960
Fond intermittent	18'713	0	0	0	0	0
TOTAL PRODUITS	245'088	134'600	237'920	237'920	194'960	194'960
Résultat net de l'exercice	4'203	461	68'278	(88'641)	8'378	8'378
Solde reporté	0	4'203	4'664	72'942	(15'699)	(7'321)
Bénéfice/Perte	4'203	4'664	72'942	(15'699)	(7'321)	1'057

Annexe 3 : Tableau de bord

Le SAT utilise chaque année les indicateurs de gestion suivants pour mesurer son activité.

		Valeurs cibles	2011	2012	2013	2014
Indicateurs personnel						
Personnel fixe	Nombre de postes en équivalent plein temps (40h par semaine)					
	Nombre de personnes					
Personnel intermittent	Nombre de semaines par année (un poste = 52 semaines à 100%)	110				
	Nombre de personnes	11				

Indicateurs d'activités

Nombre de représentations	Nombre total de représentations tout public durant l'année	18				
	Nombre total de représentations scolaires durant l'année	3				
Nombre de productions	Nombre de spectacles réalisés par la compagnie durant l'année	1 ou 2 selon les années				
Nombre de reprises	Nombre de spectacles en reprise durant l'année	1				
Tournées	Nombre de représentations dans les autres régions linguistiques suisses et/ou à l'étranger	6				
	Nombre de lieux des tournées dans les autres régions linguistiques suisses et/ou à l'étranger (liste en annexe)	6				
Nombre de spectateurs	Nombre de spectateurs ayant assisté aux représentations à Genève	1'500				
	Nombre de spectateurs ayant assisté aux représentations en tournée (détail par tournée en annexe)	560				
	Nombre de participants aux autres activités (détail en annexe)	20				
Activités pédagogiques	Nombre de stages	3				
	Nombre d'activités pédagogiques	3				

Valeurs cibles	2011	2012	2013	2014
----------------	------	------	------	------

Indicateurs financiers

Charges de personnel	Frais de personnel	Voir plan financier					
Charges de production	Frais de production et tournées						
Charges de fonctionnement	Frais de fonctionnement + autres charges						
<i>Total des charges</i>							
Subventions Ville de Genève	Subventions Ville de Genève y c. subventions en nature						
Subventions Etat de Genève							
Autres financements publics et privés							
<i>Total des produits</i>							
<i>Résultat</i>							

Ratios

Ville de Genève	Subventions Ville y c. subventions en nature / total des produits	Voir plan financier					
Etat de Genève	Subventions Etat y c. subventions en nature / total des produits						
Part d'autofinancement	Autres financements publics et privés / total des produits						
Part des charges de personnel	Charges de personnel / total des charges						
Part des charges de production	Charges de production / total des charges						
Part des charges de fonctionnement	Charges de fonctionnement / total des charges						

Indicateurs dans le cadre du développement durable :

Compte-rendu des efforts du SAT en faveur de l'environnement.

Annexe 4 : Evaluation

Conformément à l'article 22 de la présente convention, les parties signataires s'engagent à procéder à une évaluation conjointe à l'approche du terme de sa période de validité, soit début 2014.

Il est convenu que l'évaluation porte essentiellement sur les aspects suivants :

1. Le **fonctionnement des relations** entre les parties signataires de la convention, soit notamment :
 - échanges d'informations réguliers et transparents (article 19) ;
 - qualité de la collaboration entre les parties ;
 - remise des documents et tableaux de bord figurant à l'article 8.

2. Le **respect des engagements mesurables pris par les parties**, soit notamment :
 - le respect du plan financier figurant à l'annexe 2 ;
 - la réalisation des engagements de la Ville, comprenant le versement de l'enveloppe budgétaire pluriannuelle dont le montant figure à l'article 15 et à l'annexe 2, selon le rythme de versement prévu à l'article 17.

3. La **réalisation des objectifs et des activités du SAT** figurant à l'article 5 et à l'annexe 1, mesurée notamment par les indicateurs figurant à l'annexe 3.

Annexe 5 : Coordonnées des personnes de contact

Ville de Genève

Madame Virginie Keller
Cheffe du Service culturel
Département de la culture
Case postale 10
1211 Genève 17

virginie.keller@ville-ge.ch
Tél. : 022 418 65 70
Fax : 022 418 65 71

Studio d'action théâtrale

Monsieur Gabriel Alvarez
Studio d'Action Théâtrale
3, rue Butini
1202 Genève

info@cita.ch
Tél. : 022 731 72 27

Annexe 6 : Échéances de la convention

La présente convention est conclue pour une durée de quatre ans, soit jusqu'au 31 décembre 2014. Durant cette période, le SAT devra respecter les délais suivants :

1. Chaque année, **au plus tard le 15 mars**, le SAT fournira à la personne de contact de la Ville (cf. annexe 5) :
 - Le rapport d'activités de l'année écoulée ;
 - Le bilan et les comptes de pertes et profits ;
 - Le tableau de bord annuel figurant dans l'annexe 3 ;
 - Le plan financier 2011-2014 actualisé si nécessaire.

Tous les documents faisant foi (p. ex. factures) doivent être tenus à disposition de la Ville.

2. Le **31 octobre 2013** au plus tard, le SAT fournira à la personne de contact de la Ville un plan financier pour les années 2015-2018.
3. **Début 2014**, dernière année de validité de la convention, les parties procéderont à une évaluation conjointe des trois précédents exercices selon les critères figurant dans l'annexe 4.
4. Sur la base des résultats de l'évaluation, les parties discuteront du renouvellement de la convention. Si elles décident de signer une nouvelle convention, celle-ci devra être finalisée au plus tard le **30 juin 2014**, afin qu'elle puisse être signée au plus tard le **31 décembre 2014**.

STATUTS du STUDIO D'ACTION THEATRALE

Article un

Le Studio d'Action Théâtrale (SAT) est une association sans but lucratif, constituée conformément aux dispositions des articles 60 et suivants du code civil suisse.

Article deux

Les objectifs du SAT sont

- la recherche et l'investigation sur les fondements de l'art de l'acteur
- la formation d'un groupe d'acteurs professionnels pour la création de spectacles
- l'organisation d'activités pratiques et théoriques concernant le langage théâtral.

Article trois

Peuvent être admis en qualité de membres

- les personnes qui soutiennent le SAT
- les collaborateurs aux activités du SAT
- les stagiaires acteurs qui participent dans les travaux de formation et dans les productions réalisées par le SAT.

Article quatre

La qualité de membre se perd par la démission ou par l'exclusion.

Article cinq

Les ressources du SAT sont constituées par

- des subventions publiques et privées
- les cotisations annuelles de ses membres
- le produit des spectacles créés par le SAT
- l'écolage des stagiaires qui participent aux stages organisés par le SAT.

Article six

Les organes directeurs sont

- l'assemblée générale
- le comité.

Article sept

L'assemblée générale est formée des membres sociétaires. Elle est le pouvoir suprême du SAT.

Elle est seule compétente pour prendre des décisions ou délibérer sur les objets suivants :

- modification des statuts
- dissolution de l'association
- approbation des comptes et du bilan
- élection des membres du comité
- exclusion des membres.

Article huit

L'assemblée générale se réunit en séance ordinaire, selon les besoins du SAT, une fois par an. Elle est convoquée par le comité, par oral ou par écrit, au moins deux semaines à l'avance.

Article neuf

Elle prend ses décisions à la majorité. En cas d'égalité, le président a voix prépondérante.

Article dix

Le comité est composé de trois à sept membres, élus par l'assemblée générale. L'élection se fait à la majorité.

Article onze

L'association est engagée par la signature de deux membres du comité.

Article douze

La dissolution ou la fusion du SAT ne peuvent être prononcées que par l'assemblée générale convoquée trois semaines à l'avance et par écrit. La décision de dissolution ou de fusion ne peut être prise qu'à la majorité des 3/4 des membres de l'association. Le comité est chargé d'exécuter les volontés de l'assemblée.

Article treize

Les présents statuts, adoptés par l'assemblée générale du 18 juillet 2001, entrent immédiatement en vigueur.

Genève, le 18 juillet 2001,

Association Studio d'Action Théâtrales.

Membres du Comité:

Présidente

Denise A Braunschweig



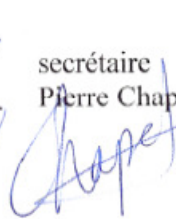
directeur artistique

Gabriel Alvarez



secrétaire

Pierre Chapel



trésorier

Alexandra Tundo

