ARGOS un projet innovant

d'observations de processus de création en Europe

MARIA JOÃO BRILHANTE
BRIGITTE PROST
SOPHIE PROUST
ANA CLARA SANTOS

EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE Nº2 MAY 2020 ISSN: 2664-1860 PP.294—333 HTTPS://JOURNAL.EASTAP.COM

Autrices

MARIA JOÃO BRILHANTE

Est docteure en Littérature française de l'Université de Lisbonne où elle est professeure associée à la Faculté des Lettres depuis 1979. Depuis les années 90, elle enseigne en licence d'Arts du spectacle et en master et doctorat en études théâtrales. Depuis 2017, elle dirige le Centre d'études théâtrales (CET-FLUL), centre qu'elle dirigea également en 1996-2000 et 2004-2008. Elle a été présidente de l'Administration du Théâtre National D. Maria II et membre du Prix Europe pour le Théâtre. Elle est coordinatrice, entre autres, de projets de recherche financés par la FCT en partenariat avec des universités brésiliennes (UNIRIO, USP) en 2008-2010. Elle a publié des essais, dirigé des ouvrages sur la littérature et le théâtre.
Université de Lisbonne — brilhantemj@gmail.com

BRIGITTE PROST

Est maîtresse de conférences HDR en arts de la scène (études théâtrales) à l'Université Rennes 2, expert D.R.A.C. pour la Région Bretagne et critique dramatique pour *Scènes Magazine* et *l'Avant-Scène théâtre*, collaboratrice associée au T.K.M.–Théâtre Kléber-Méleau (Lausanne). Depuis quinze ans, une partie de ses activités et de ses projets de recherche a pour fil directeur la mise en scène des auteurs classiques du répertoire français, dans le prolongement de sa thèse, mais elle a également participé à la réalisation d'entretiens filmés pour la *Fabrique du spectacle* *www.fabrique-du-spectacle.fr*, un portail numérique (sous la direction scientifique de Sophie Lucet). Son H.D.R. porte sur *Satoshi Miyagi, un artiste transnational et humaniste.*
Université de Rennes 2 — prostbrigitte35@gmail.com

SOPHIE PROUST

Est maîtresse de conférences en études théâtrales et chercheuse au CEAC (Centre d'étude des arts contemporains) à l'Université de Lille où elle est responsable du Master Théories et pratiques du théâtre contemporain. Elle a été assistante à la mise en scène (Yves Beaunesne, Matthias Langhoff, Denis Marleau). Ses domaines de recherche portent sur les processus de création (chercheuse invitée à New York, récipiendaire d'une bourse Fulbright, responsable scientifique d'APC/Analyse des processus de création). Elle fait partie de la revue *Théâtre(s)* et participe en 2018 à la nouvelle École Charles-Dullin en écrivant le MOOC sur la direction d'acteurs. Elle est également co-responsable du groupe de travail sur les processus de création au sein de l'IFTR.
Université de Lille — contact@sophie-proust.com

ANA CLARA SANTOS

Membre fondatrice, ex-présidente et actuelle vice-présidente de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF, prix Hervé Deluen 2014 de l'Académie Française), a fait sa formation académique à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III (doctorat en littérature française en 1996). Elle est actuellement *professora auxiliar* à l'Université d'Algarve et membre du Centre d'études théâtrales de l'Université de Lisbonne, où elle se consacre à des projets de recherche sur la réception de la dramaturgie française au Portugal ainsi qu'à l'histoire du spectacle portugais. Elle a publié plus d'une soixantaine d'articles et de chapitres de livres, au Portugal et à l'étranger, et a (co)dirigé plus d'une dizaine d'ouvrages dans ces domaines.
Université d'Algarve — anaclaravsantos@gmail.com

Summary

The ARGOS research programme (Belgium, France, Greece, Italy, Portugal, Lebanon) is developing new experiments in the observation of creative processes, particularly through the original use of new technologies in the field of performing arts in Europe. Communities of viewers are formed: they bring together performing artists, teacher-researchers, students, cultural mediators and spectators. Immersive 360° observation, live streaming and a web-documentary open up new perspectives on creation. Transmedia narratives (articulating texts, videos, photographs, drawings, collages, sound recordings) offer new narrations. Thus, thanks in particular to five experiments followed by two research laboratories (workshops), the creativity of these new communities of viewers makes it possible to facilitate access to the discourse on creation and potentially renew training in the performing arts through nomadic universities. Moreover, these new modes of collaboration between artists and researchers open up new perspectives for society at large by allowing a look at the making of performances.

MOTS-CLÉS
ARGOS, processus de création, répétitions, observations, expérimentations, communautés

KEYWORDS
ARGOS, creative processes, rehearsals, observations, experimentations, communities

Résumé

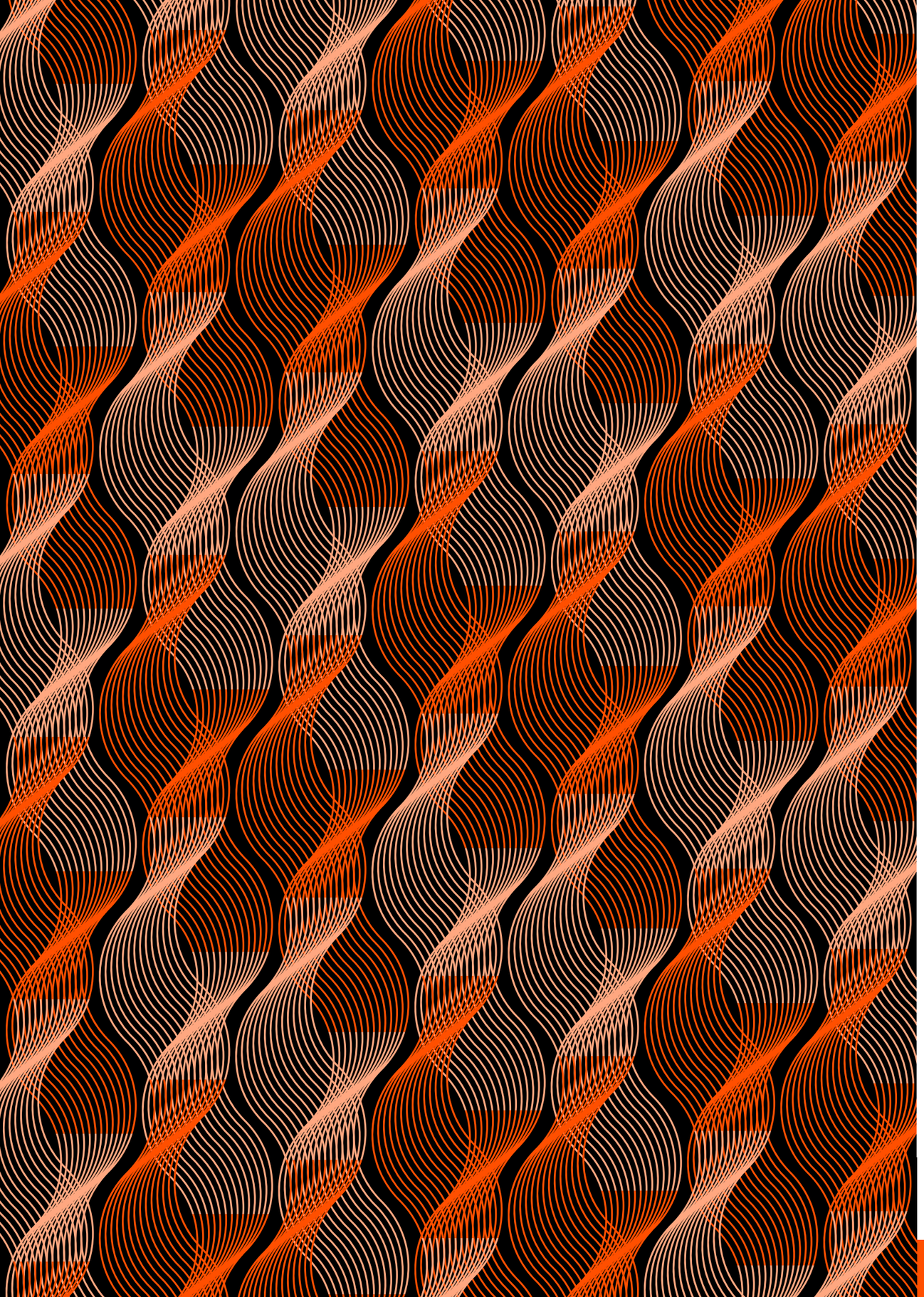
Le programme de recherche ARGOS (Belgique, France, Grèce, Italie, Portugal, Liban) développe des expérimentations inédites d'observations et de restitutions des processus de création, notamment grâce à l'utilisation originale de nouvelles technologies dans le domaine des arts de la scène en Europe. Des communautés de regardeurs sont constituées : elles rassemblent artistes du spectacle vivant, enseignants-chercheurs, étudiants, médiateurs culturels et spectateurs. L'observation immersive à 360°, le *live en streaming* et un web-documentaire ouvrent ainsi de nouvelles perspectives aux regards sur la création. Des récits transmédia (articulant textes, vidéos, photographies, dessins, collages, enregistrements sonores), proposent de nouvelles narrations. Ainsi, grâce notamment à cinq expérimentations suivies de deux laboratoires de recherche (workshops), la créativité de ces nouvelles communautés de regardeurs permet de transformer l'accès au discours sur la création et de potentiellement renouveler les formations en arts de la scène par le biais d'universités nomades. De plus, ces nouveaux modes de collaboration entre artistes et chercheurs ouvrent de nouvelles perspectives pour la société civile en permettant un regard sur la fabrique des spectacles.

« C'est sa grande vertu [au théâtre], qui lui confère une grande vitalité qui, comme processus, peut perdurer plus longtemps que tout ce qui, rigidement, s'immobilise et semble se rigidifier pour toujours.

Au théâtre, comme dans la vie, nous sommes toujours dans l'attente qu'un geste quelconque, interrompu, induise un quelconque type de mouvement qui le prolonge ».[1]

João Brites, Teatro O Bando

1. João Brites, « Illuminer le mot pour le révéler sur scène », dans *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène* éd. par Ana Clara Santos, Sophie Proust, Ana Isabel Vasconcelos (Paris : Le Manuscrit, coll. « Entr'acte, études de théâtre et performance », 2018), p. 382.



Un projet européen original pour les arts de la scène

Le programme européen ARGOS, cofinancé par le programme Europe Créative de la Communauté européenne,[2] a été initié par des chercheuses et un chercheur européens pionniers dans la génétique du théâtre (Maria João Brilhante, Sophie Lucet, Eleni Papalexiou, Sophie Proust, Ana Clara Santos, Luk Van den Dries, Avra Xepapadacou).[3] Au lieu de travailler séparément, ils ont décidé de mutualiser la diversité de leurs approches méthodologiques et de les mettre au service d'une équipe de recherche commune en répondant à un appel à projet

2. Le projet a bénéficié d'un soutien de la Région Bretagne, de Rennes Métropole et du Théâtre National de Bretagne pour sa phase de préfiguration ; ainsi, il a été incubé dans la pépinière de projets culturels innovants du Relais Culture Europe. Ces premiers financements ont par ailleurs permis l'embauche d'une ingénieure de recherche à mi-temps.

3. La conception et le développement du programme de recherche ARGOS a été réalisé par les chercheurs cités ainsi que par les suivants : Bénédicte Boisson, Edith Cassiers, Marion Denizot, Séverine Leroy, Laura Naudeix et Brigitte Prost. Sophie Lucet est chef de file du projet européen.

européen pour créer ARGOS.[4] Fondé sur un consortium regroupant cinq universités européennes (l'université de Rennes 2, coordinatrice du projet, l'université du Péloponnèse, l'université de Lisbonne-FLUL, l'université d'Anvers, l'université de Lille), ARGOS se focalise sur l'observation de processus de création dans des institutions européennes dédiées aux arts de la scène : Théâtre National de Bretagne (France), Au bout du plongeoir (France), Teatro O Bando (Portugal), Socìetas (Italie) et Moussem (Belgique et Liban).

Le programme de recherche ARGOS rassemble donc à l'international cinq équipes de recherche et cinq collaborateurs artistiques. Il ne limite pas l'observation des processus de création aux chercheurs et aux étudiants en formation. ARGOS crée des communautés de regardeurs composée de cinq catégories : des chercheurs, des artistes, des médiateurs, des spectateurs et des étudiants. Chacun des membres raconte alors sa participation à une expérience commune, ce qui permet un *regard augmenté*. En effet, l'une des nombreuses finalités d'ARGOS s'exprime dans la volonté de construire ensemble un récit polyphonique sur l'acte de création. Il s'agit alors d'augmenter le regard et la perception en permettant à des observateurs d'origines différentes d'être au cœur de la création de spectacles pour analyser la dynamique des œuvres dans leur geste créateur.

Renoncer à ses modes de connaissance habituels

Avec ARGOS, de nouveaux modes de collaboration entre artistes, chercheurs, médiateurs culturels et spectateurs sont créés afin de développer une dynamique créative en résonance avec les enjeux culturels de l'Europe. La pratique représente effectivement un lieu de connaissance particulier, un lieu de possibles développements théoriques avec des démarches méthodologiques qui peuvent transformer le regard et les modes de pensée, le processus cognitif étant désormais connecté au sensible et pas seulement au concept. Cela correspond à une double nécessité : du côté des chercheurs, amenuiser la dichotomie entre théorie et pratique ; du côté des artistes, participer au discours qui témoigne de leur discipline, longtemps préempté par les théoriciens de l'esthétique ou les historiens de l'art. Il ne s'agit pas seulement de reconstruire des systèmes de pensée et de création à partir de méthodologies déjà avérées mais de se mettre fondamentalement en état d'apprentissage, en renonçant pour le chercheur à ses repères habituels et à ses modes de connaissance, en essayant de comprendre et de fonctionner autrement, et notamment en faisant l'expérience sensorielle de la pensée.

4. L'une des forces méthodologiques d'ARGOS réside dans le fait que ses partenaires fondateurs européens ont déjà fait l'expérience de modes de relation renouvelés entre artistes, chercheurs et étudiants dans le cadre de projets antérieurs. En effet, l'université Rennes 2 a ouvert en 2014 « La fabrique du spectacle », portail numérique *open source* dédié à la documentation des processus de création du spectacle vivant en Bretagne (*www.fabrique-du-spectacle.fr*). L'université de Lille a obtenu en 2012 une subvention de la Région Nord-Pas de Calais pour le Projet émergent « Génétique du théâtre : les processus de création. APC/Analyse des processus de création » (2012-2015) (*https://live3.univ-lille3.fr/video-recherche/1-ouverture-du-colloque-international-les-processus-de-creation-au-theatre-didier-thibaut-laurent-brassart-sophie-proust.html*). L'université d'Anvers a développé le projet européen « The didascalic imagination » (2013-2017) pour analyser l'utilisation des documents, des partitions et des carnets de notes réalisés lors des temps de création d'une sélection de metteurs en scène contemporains : Luk Perceval, Jan Lauwers, Guy Cassiers, Romeo Castellucci, Jan Fabre, Heiner Goebbels et Ivo Van Hove (*http://dighum.uantwerpen.be/didascimagination/*). L'université du Péloponnèse a conduit le projet européen ARCH (Archival Research and Cultural Heritage) en 2013-2015 pour l'archivage et la numérisation des documents de création de la Socìetas Raffaello Sanzio aujourd'hui renommée Socìetas (*https://www.arch-srs.com/*). Le Centre d'études théâtrales de l'université de Lisbonne, responsable ces dernières années de deux colloques internationaux sur la génétique théâtrale (2009, 2015), a pour finalité d'enregistrer, annoter, archiver et questionner le processus créateur de l'une des troupes théâtrales les plus anciennes au Portugal, le Teatro O Bando, avec laquelle il développe une étroite collaboration.

S'inscrire dans une recherche-création

Ces nouveaux modes de collaborations entre artistes, chercheurs, médiateurs et spectateurs participent d'une recherche-création au sens où la définit le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada :

> Approche de recherche combinant des pratiques de création et de recherche universitaires et favorisant la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation. Le processus de création, qui fait partie intégrante de l'activité de recherche, permet de réaliser des œuvres bien étoffées sous diverses formes d'art. La recherche-création ne peut pas se limiter à l'interprétation ou à l'analyse du travail d'un créateur, de travaux traditionnels de développement technologique ou de travaux qui portent sur la conception d'un *curriculum*.[5]

Dès lors, ARGOS se trouve confronté à des questionnements propres à sa méthodologie innovante : qu'est-ce que les communautés observant des processus de création ont à raconter de l'acte de création pour créer des récits originaux ? Comment les observateurs sont-ils transformés par l'acte créateur ? Et comment cette transformation témoigne-t-elle de la diversité culturelle sur le territoire européen ?

5. Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, définition en ligne, *https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/definitions-fra.aspx#a25*, consulté le 26 octobre 2019.

Développer des méthodologies d'observations innovantes

Pour mener à bien son projet et mettre en exergue à la fois des méthodes différentes de création et des méthodologies distinctes d'observation, les membres d'ARGOS se prêteront à cinq expérimentations pendant trente mois (de septembre 2018 à février 2021). Des protocoles de collaborations spécifiques entre artistes et regardeurs sont à chaque fois établis en créant des dispositifs d'observation innovants sur les processus de création européens. En effet, les chercheurs, artistes, médiateurs culturels et spectateurs membres d'ARGOS, en tout ou en partie, participent à une observation intégrée, une observation participative, une observation immersive, une observation interculturelle et une observation créatrice. Notons que sur l'espace numérique d'ARGOS, la communauté élargie des regardeurs pourra aussi avoir accès en *live streaming* à certaines répétitions. Durant cette série d'expérimentations pratiques, cinq postures de regardeurs seront donc successivement testées. Les expérimentations ont lieu sur des processus de création en France, en Belgique, en Italie, au Portugal et au Liban avec les différents partenaires artistiques : une institution majeure (Théâtre National de Bretagne), des compagnies reconnues au niveau international (Socìetas) mais aussi des tiers lieux artistiques et culturels (Au bout du plongeoir, Teatro O Bando, Moussem/Hammana Artist House). Chaque expérimentation dure en moyenne une semaine. Deux workshops de quelques jours organisés comme des laboratoires accompagneront ces observations afin de réaliser retours et analyses sur ces expériences. Un symposium ouvert à tous et réunissant l'intégralité des artistes et participants d'ARGOS clôturera le programme de recherche en février 2021.

Vivre cinq expérimentations dans cinq pays différents

L'observation intégrée, où les regardeurs et les artistes sont engagés dans le partage d'un lieu et d'un temps communautaires, a eu lieu en avril 2019 au Portugal, à Palmela, au Teatro O Bando, pour la création du spectacle *Purgatório/A Divina Comédia*, adapté du texte de Dante et mis en scène par João Brites. Un compte rendu de cette expérimentation est accessible un peu plus bas. L'observation participative où les regardeurs agissent directement sur le processus de création a eu lieu en décembre 2019 en Italie, à Cesena, à la Socìetas, pour la création du spectacle *La terra dei lombrichi*, une tragédie pour enfants adaptée d'*Alceste*, d'Euripide, mis en scène par Chiara Guidi. L'observation immersive où les regardeurs sont équipés de casques de réalité virtuelle et vivent les répétitions en immersion, aura lieu en février 2020 en France, à Rennes, au Théâtre National de Bretagne pour la création du spectacle *Rothko # Untitled 2* mis en scène par Claire Ingrid Cottanceau et Olivier Mellano « pour faire advenir, comme au cœur d'une toile de Rothko, la vibration de l'ici et maintenant ».[6] L'observation interculturelle où les regardeurs seront incités à expérimenter la diversité de leurs ancrages culturels aura lieu au Liban au printemps 2020, à Beyrouth, au Hammana Artist House. L'observation créatrice où les regardeurs s'emparent des matériaux et documents utilisés par l'équipe artistique pour imaginer un récit transmédia de leur expérience aura lieu en France à l'automne 2020, à Thorigné-Fouillard, au Bout du plongeoir, autour d'un Laboratoire Sauvage de Frédérique Mingant.

6. *https://www.claireingridcottanceau.com/rothko*, consulté le 23 déc. 2019.

Annotations théâtrales, captations et outils numériques

Chaque observateur est invité à réaliser des récits mêlant textes, vidéos, photographies, dessins, collages, enregistrements sonores. Il peut réaliser ses notes, dessins et croquis sur des cahiers spécifiques (Rocketbook) dont la numérisation sur une plateforme collaborative permet un usage commun. Des entretiens avec les artistes sont également réalisés. Les photographies et vidéos sont toutes soumises à des protocoles entre chercheurs et artistes, personne n'oubliant que l'espace de création demeure un espace fragile. Les outils numériques avec les cahiers Rocketbook mais également les visionnements *via* streaming, la technologie audiovisuelle 360° auxquels se joignent les casques numériques, ainsi que la création d'un web-documentaire, participent de récits multimédia et proposent un déplacement de la position de chaque regardeur.

Une communauté innovante de regardeurs

ARGOS est une référence à la mythologie grecque. C'est le nom du navire de Jason parti à la conquête de la Toison d'or et conduit par le chant d'Orphée. Mais c'est aussi le nom d'un monstre grec doté de cent yeux qui disposait d'un regard panoramique sur son environnement et ne s'endormait jamais tout à fait. Alors que ce pouvoir était utilisé

Notes de répétitions d'une chercheuse d'ARGOS sur le Rocketbook. Teatro O Bando, Palmela (Portugal), le 22 avril 2019.
© Eleni Papalexiou/ARGOS

à des fins guerrières dans la légende et qu'il peut aujourd'hui nous faire penser à la surveillance généralisée à laquelle les individus sont de plus en plus exposés, il s'agit ici de mettre en exergue la combinaison des regards de chaque participant. Ainsi, ARGOS aspire à fonctionner comme un observatoire multiple dans lequel les yeux des chercheurs, des artistes, des médiateurs culturels et des spectateurs englobent et augmentent leurs regards singuliers au lieu de les disperser.

En définitive, le projet ARGOS entend créer les conditions d'un nouveau partage des savoirs dans le champ des arts de la scène. La mobilité de ces communautés ainsi formées permettra de faire l'expérience du dialogue interculturel et interprofessionnel et de renforcer les compétences et les capacités de chaque participant, l'hypothèse étant que l'expérience de l'altérité et du déplacement physique et symbolique est un levier de transformation des perceptions et des savoirs de ces communautés.

Vers une observation intégrée

La première expérimentation du projet ARGOS se trouva insérée, comme prévu, dans le processus de création de *Purgatório* du Teatro O Bando (Portugal), du 22 au 27 avril 2019 ; ce processus étant lui-même intégré dans un projet artistique de la compagnie portugaise dirigée par João Brites, initié en 2016 avec *O Inferno* et ayant pour but la création d'une dramaturgie à trois volets à partir de la *Divine Comédie* de Dante.

Nourris par les analyses déjà proposées par les anthropologues et certains pionniers de la génétique théâtrale, telle Gay McAuley,[7] autour de la notion d'observation participante, les membres d'ARGOS ont ici multiplié leur regard grâce à la rencontre d'une communauté et d'une autre, artistique cette fois, autour du processus de création de *Purgatório* du Teatro O Bando. *De facto*, la démarche adoptée trouve son ancrage dans la méthodologie de l'observation participante telle que les anthropologues l'ont définie, ce qui rend possible l'accès direct, et en présentiel, à la création en train de se faire et la production d'une annotation ou d'un enregistrement vidéo ou photographique de ce qui a pu être observé. Pour ce faire, la méthodologie adoptée a contourné tout écueil d'ordre éthique grâce à l'établissement, dans une première phase, d'un protocole de collaboration entre le Centre d'études théâtrales de l'université de Lisbonne et la compagnie O Bando et à la signature, dans

7. Gay McAuley, pionnière dans le domaine de la génétique théâtrale, a transposé la méthodologie de l'« observation participante » en vigueur dans les études ethnologiques aux expérimentations qu'elle a menées dans l'université de Sydney. Voir, à ce propos, son ouvrage *Not Magic but Work. An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester: Manchester University Press, 2012).

une deuxième phase, de protocoles d'observation avec la communauté d'observateurs ARGOS, comme il en sera question plus loin.

Il y a longtemps que les ethnographes ont attiré l'attention sur le caractère non objectif de toute observation, sur le degré d'implication de l'observateur et le paradoxe de son rôle. Il n'est donc pas étonnant d'assister de la part de certains spécialistes à un nouveau questionnement, né à partir des années 90, et d'y voir installée la controverse entre l'*observation participante* et la *participation observante*. Tel fut le cas d'auteurs comme Barbara Tedlock et Jennifer Platt,[8] pour n'en citer que quelques-uns.

Ce qu'il faut désormais contempler, c'est la démarche interactionnelle et ses effets de contamination réciproque car, comme affirme Robert Emerson :

> La solution est davantage du côté de la prise de conscience des effets de l'enquête que de la tentative de les minimiser [...]. Le travail de terrain est donc nécessairement de nature interactionnelle et la présence de l'enquêteur a des conséquences dans la vie des enquêtés. Les solutions à la réactivité ne sont pas dans la régularisation, la restriction ou la suppression des interactions sur le terrain. Elles réclament que l'on devienne sensible et réceptif à la façon dont les protagonistes se perçoivent et se traitent les uns les autres. Le chercheur est une source de résultats, non pas de contamination de ceux-ci.[9]

8. Barbara Tedlock y fait allusion dans son étude « From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography », *Journal of Anthropological Research* 47 (1991), 59-94. Rappelons au passage que cette méthodologie faisait déjà partie des approches sociologiques des années 1930. Consulter à ce sujet l'étude de Jennifer Platt, « The Development of the "Participant Observation" Method in Sociology: Origin Myth and History », *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 19 (1983), 379-393.

9. Robert Emerson, « Le travail de terrain comme activité d'observation. Perspectives ethnométhodologistes et interactionnistes », dans *L'enquête de terrain* éd. par Daniel Céfaï (Paris : La Découverte/MAUSS, 2003), p. 410.

En matière d'observation théâtrale, cette expérimentation a bien démontré que l'observation devient un outil de fabrication de connaissances et de savoirs et que la multiplication des regards débouche sur la construction d'une diversité de perspectives et d'approches du geste créateur en fonction du support choisi (cahier numérique, cahier papier, dessin, photographie, vidéo) et de la mise en relief d'un élément du processus de création (direction d'acteurs, jeu de l'acteur, travail de dramaturgie, de corporalité, de composition musicale, etc.). L'accent n'est alors plus mis sur le fait d'observer l'Autre mais relève plutôt de la construction d'une fiction ancrée sur la relation entre soi et l'Autre, nappée de regards pluriels par lesquels sont convoquées des démarches descriptives et sensitives, de nature inductive et/ou interprétative.

Le caractère novateur de cette expérimentation construite autour d'une observation intégrée se trouve justement dans le passage du statut de simple observateur à celui d'observateur devenu partie intégrante du processus de création. Grâce à ce déplacement de statut, l'observateur est amené à produire un discours sur son observation, à le partager avec les deux communautés (celle des artistes et celle des regardeurs à laquelle il appartient) et, plus important encore, à dépasser la frontière entre l'espace de l'observation et l'espace de la fabrique de théâtre en construction.

Mais l'observation intégrée va encore plus loin car elle permet de saisir les effets d'une communauté sur une autre, d'interroger le caractère spontané de l'observation et du faire artistique *versus* le caractère construit ou reçu comme tel par le biais des réactions à chaud sur le terrain et des réactions en différé, produites quelques jours ou quelques semaines après la fin de l'observation dans des questionnaires ou/et des entretiens audio et vidéo. Elle permet de mesurer la part du sensible à travers les méta-réactions, les méta-analyses tant du côté de l'observateur, que du côté de l'artiste. Donner une place à la réflexivité sur le

Répétition d'*O Purgatório*, d'après Dante, mis en scène par João Brites, Teatro O Bando, Palmela (Portugal), 22 avril 2019. Avec Rita Brito, Fernando Luis et Nelson Monforte. © Eleni Papalexiou/ARGOS

geste créateur — avec le fait d'observer et d'être observé — mais également à la subjectivité et à la part de perception individuelle, intuitive et sensorielle de chaque individu/« acteur » dans le processus d'observation, circonscrit l'observation intégrée dans un geste de renforcement du caractère culturel et social de la pratique théâtrale.

Le but était de saisir, de l'intérieur, les ressorts de ce processus de création théâtrale observé au cours d'une semaine d'immersion dans trois lieux de travail différents — les installations du siège de la compagnie théâtrale à Vale de Barris (Palmela), l'espace des répétitions avec le chœur amateur de Setúbal dans cette ville (à plus d'une dizaine de kilomètres) et, enfin, l'Avenida da Liberdade, à Lisbonne (à plus d'une quarantaine de kilomètres) lors de la manifestation des commémorations de la Révolution des œillets du 25 avril 1974 — par le biais de la mise en place d'une méthodologie à trois temps : observation intégrée, production d'annotations/récits et réalisation de questionnaires/entretiens.

Le défi était de taille. Il s'agissait d'une communauté plurielle et élargie constituée de 25 membres aux savoirs et aux fonctions socioculturelles multiples, inhérentes aux cinq catégories définies au préalable : des chercheurs, des artistes, des médiateurs, des spectateurs et des étudiants. Il s'agissait dans une première étape de fonder l'idée d'appartenance à une communauté : la communauté ARGOS, rassemblée autour d'un même statut, celui d'observateur d'un processus de création d'une pièce de théâtre au Portugal, munie des mêmes outils d'observation (un cahier numérique Rocketbook) et des mêmes prérogatives (un protocole d'observation précis).

Mais il a fallu du temps pour que ce groupe de 25 personnes venues d'horizons géographiques et socioculturels diversifiés apprennent à créer un sentiment d'appartenance à cette communauté. Ce processus fut aussi celui d'une construction en mouvement. Dans ce processus

de construction progressive partagée, deux facteurs ont été essentiels : les conditions de sociabilité occasionnées par le lieu d'accueil au Teatro O Bando et la découverte conjointe d'une spécificité de l'approche dramaturgique et scénique jusque dans le vocable particulier alors employé. L'idée d'appartenance à une communauté qui devait, par l'observation et le contact avec la communauté d'artistes, apprendre à s'approprier un langage autre que le sien pour construire un langage commun gagna en force dès le début. Une communauté n'est soudée que lorsqu'elle parvient à communiquer avec le même langage. En affirmant cela, nous ne nous référons pas tant aux problèmes de communication linguistique qui se posaient dès le début et qui découlaient de l'hétérogénéité des nationalités et des formations en contact — ce qui, rappelons-le au passage, a contribué à l'usage de la traduction simultanée et à privilégier la communication en français plutôt que l'usage de l'anglais ou du portugais. Aussi la volonté était-elle surtout de mettre en relief l'appropriation d'un langage commun par la communauté des observateurs. Cette appropriation a été d'autant plus marquante qu'elle a été explicitement instituée, et ce dès le début, par certains membres de la communauté d'artistes, et surtout par le directeur de la compagnie. João Brites a en effet multiplié les modalités de cette transmission qui lui paraissait essentielle pour la mise en contact ou le décodage même du travail développé lors du processus théâtral soumis à l'observation. La question épistémologique sous-jacente à cette pratique consiste à savoir si une communauté d'observateurs mise en situation d'observation intégrée d'un processus de création théâtrale est à même d'apporter des résultats convergents lorsqu'elle n'est pas sensibilisée, par quelques moyens que ce soit, au système et à la terminologie spécifique mis en place par les artistes. En quoi la découverte de ce nouveau système ou de ce nouveau langage a-t-il alors interféré au niveau de la perception individuelle de la fabrique théâtrale ?

Observer et unir

L'expérimentation à Palmela, chez O Bando, a montré que chaque situation d'observation au cours du projet ARGOS met en place des conditions et des pré-dispositions qui la rendent singulière. Du choix des observateurs — alors pensé pour permettre l'expansion du regard et pour disséminer dans la communauté la diversité des approches du processus de création à travers des récits personnels ou collectifs — jusqu'à la préparation de l'accueil et des modalités d'intervention du groupe d'observateurs, toute observation constitue l'invention de circonstances inédites qui transforment l'individu et l'expérience même. En effet, dès la première journée, une adaptation collective a lieu, ce qui fait déjà partie de la mise en place de la dynamique de l'observation avec des conséquences évidentes dans les résultats matériels (production de discours oral, récolte d'images, récits, performances partagées ou pas au sein de la communauté créée), mais aussi immatériels (relation entre les membres de la communauté, avec les artistes et autres membres de la compagnie, avec l'espace ou les méthodes de travail, ou encore maigres temps de loisir).

Il faut donc comprendre que l'expérimentation intégrée chez O Bando, dont témoignent les récits, dessins, interviews, réponses aux questionnaires, photos et enregistrements sonores et vidéo, ne pouvait se passer autrement, car des choix préalables — soit logistiques comme on vient de les décrire, soit concernant les profils des observateurs — ainsi que des actions pratiquées au cours de l'observation, déterminèrent son évolution, ses parcours et détours ainsi que le résultat des expériences individuelles, avec des conséquences importantes pour la réalisation des objectifs du programme ARGOS.

Voyons de plus près la question du profil des observateurs qui ont suivi pendant une semaine les répétitions de quelques moments du spectacle en construction *O Purgatório*. Ayant tous reçu des informations concernant le projet ARGOS et les caractéristiques de l'expérimentation intégrée, chacun sait que son observation est orientée par le rôle qui lui est attribué étant donné ses compétences ou son expérience : médiateur culturel associé à une institution, chercheur universitaire, étudiant, spectateur, artiste. Pourtant, une fois mis en situation il devra adapter sa prédisposition aux événements, c'est-à-dire au mode particulier de l'observation, en faisant des choix et en établissant des découpages dans la totalité qui lui est offerte. À Palmela, la complexité des observateurs, qui étaient à la fois des médiateurs-acteurs-chercheurs, ou des artistes-chercheurs-étudiants, ou des étudiants-acteurs-spectateurs entre autres combinaisons, est révélée par la richesse de la production d'images et de textes sur l'expérience d'observation *hic et nunc* de *Purgatório*.

Mais malgré la diversité des compétences alors réunies — profils psychologiques individuels, idées diversifiées sur le théâtre, références générationnelles différentes, ainsi que motivations et expectatives particulières — tous se trouvent contraints par le dispositif d'observation avec les règles du jeu introduites par la compagnie. Il faut en effet considérer que, pour ARGOS, les artistes sont supposés faire partie de la communauté d'observateurs en étant eux-mêmes des observateurs sensibles à l'observation dont ils sont l'objet ; ce dispositif communautaire augmente donc la portée des regards et, bien sûr, les positions définies par les rôles que chaque observateur occupe. À Palmela, il était donc possible pour chacun d'interroger ses fonctions et places préétablies et de se découvrir affecté par la communauté.

À ces éléments fonctionnant comme une contrainte, ou du moins comme un cadre commun et générant une dynamique collective — et en conséquence également de l'action de la compagnie dans son habitat comme on verra plus loin — il faut ajouter la liberté souhaitée et recherchée par chaque observateur, extrêmement importante pour assurer la différenciation des récits et la réelle production du champ d'un « regard augmenté » visé par ARGOS. Il arrivait ainsi qu'un observateur change de lieu d'observation, qu'un autre s'absente de l'espace-temps de l'observation, ou encore que les réactions sur l'objet observé (un moment de la répétition, un film, une séance de débat) divergent à cause de difficultés linguistiques, de *stimuli* venus de la situation de répétition plus tendue ou plus distendue, ou parfois même de raisons plus émotionnelles. De même, les temps d'attention aux événements, de concentration dans le travail, de production des annotations ou de méditation connaissaient des variations sensibles.

L'entrée des observateurs dans l'espace de la création dominée par les artistes ne se fait pas sans protocoles (écrits, dans le cas de O Bando après plusieurs phases de négociations sur le sujet). Mais si les règles d'intégration dans l'espace de création sont claires et vite admises (comme pour la captation d'images fixes ou animées pendant les répétitions), l'intégration des observateurs se fait sous le contrôle non déclaré mais manifeste de João Brites et de l'équipe artistique. Cette intégration est rendue visible par le choix des fragments de travail à observer, de la scène du texte à répéter, des moments de préparation du chœur (dans deux lieux distants entrainant un déplacement de la communauté), ou bien par l'insertion d'une sélection d'images de la préparation des acteurs pour un autre spectacle (*Ensaio sobre a cegueira*), ou plus précisément encore à travers les « vivências », qui constituent une des pratiques singulières du processus de création de João Brites et du Teatro O Bando.[10] Les déplacements constants entre des espaces (dans les lieux même de la compagnie à Vale de Barris, mais aussi à Setúbal, pour diriger le chœur des amateurs, ou à Lisbonne pour l'immersion dans le cortège des célébrations du 25 avril) ainsi que les temps informels entre les répétitions (pauses, repas, réunions pour discuter, avec toute l'équipe ou en plus petit comité)

reconfiguraient le travail initialement tracé selon le rythme et les besoins du processus créatif et l'observation attentive que João Brites, son complice João Neca et l'équipe pratiquaient sur le groupe venu les observer.

C'est là que le projet recèle ses plus grands défis. Accompagner des processus de création est devenu une pratique à la mode, en conséquence notamment d'un phénomène de complicité que les artistes ont développé en visant une approche des publics et des non-publics, souvent juvéniles, dans le cadre de leur formation. ARGOS prétend stimuler une position active de tous les partenaires de l'acte d'observation. La communauté constituée par une diversité de regards amplifiés et dont les membres ne voient pas leur différence subsumée par l'appartenance à une catégorie unique de spectateur, va cependant éprouver des tensions quant à son mode d'approche à la création qui tend à se figer et à devenir un instrument utilisé unilatéralement, c'est-à-dire par les artistes qui entendent alors former des spectateurs. On risque alors de ne pas échapper à la démarcation des (deux) champs et des (deux) camps, là où l'on désirait voir émerger une réelle abolition des frontières.

← **10.** La pratique des « vivências » fait partie de quelques processus de création du Teatro O Bando. Elle dérive de la formation instaurée par la compagnie depuis quelques années sur la conscience de l'acteur. Le metteur en scène João Brites fait allusion à cette pratique inédite à plusieurs endroits, notamment dans un entretien, intitulé « Cenas de leitura e desleitura no teatro d'O Bando », réalisé par Maria Helena Werneck (publié en 2008 dans l'ouvrage *Espécies de Espaço: Territorialidades, literatura, mídia* aux éditions UFMG à Belo Horizonte) et dans son texte « Processos Criativos », *in* Sara de Castro, *Teatro Bando: Afectos e reflexos de um Trajecto* (Palmela : Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação e Bando, 2009), pp. 229-234. Dans ce dernier, il parle des stages réalisés à Vale de Barris dans ses processus créatifs et la façon dont certaines « vivências », comme celle des acteurs mis en situation d'aveugles, affectent leur perception du monde :
« Les acteurs restaient seuls, les yeux fermés, immobiles, la nuit durant, toujours au même endroit jusqu'à ce que la cloche sonne et qu'ils puissent descendre la montagne pour dîner. Ils pouvaient s'endormir, imaginer ce qui bon leur semblait, écouter les bruits, mais lorsqu'ils ouvraient les yeux, quelques heures après, ils devraient profiter de cette sensation pour voir le monde comme si c'était la première fois » (p. 234).
Traduit du portugais par nous-mêmes.

Il semble avoir résulté de cette expérience (du moins pour certains) l'évidence que l'observation intégrée mise en place dans ces termes a fortement contribué à un décentrement du point de vue personnel pour accéder à un autre niveau de perception de la pratique artistique dérivant lui-même de cette expérience communautaire partagée : celui de la révélation des logiques et des langages construits, activés, expérimentés dans l'espace de la création artistique.

Par cette sorte d'immersion dans le quotidien de la communauté artistique, nous nous sommes approchés de la démarche ethno-méthodologique.[11] Par ce rapprochement avec l'objet dans son espace intime de création, l'observateur est amené autant à se voir expérimenter qu'à observer et produire des récits innovants (mêlant textes, vidéos, photographies, dessins, collages, enregistrements sonores). ARGOS invente donc de nouvelles restitutions des processus de création et favorise des partenariats inédits entre la communauté scientifique, la communauté artistique et la communauté civile.

Nous sommes convaincues que, par cette nouvelle modalité d'observation de la scène contemporaine, ARGOS a déjà contribué, dès cette première phase, à l'implantation de nouvelles modalités de transmission des traces du geste créateur, ce qui permet la régénération des rapports entre l'art théâtral, la communauté locale et la société civile.

Parmi d'autres aspects à déployer ailleurs, cette expérimentation intégrée a permis de percevoir en action la mobilité et la transformation des regards de tous les intervenants, tous les observateurs se trouvant en quête de reconnaissance de l'altérité à travers le partage d'un espace-temps commun mais occupé différemment par chaque observateur, artistes y compris. Sous l'hospitalité généreuse du Teatro O Bando,

11. Voir à ce propos l'ouvrage d'Alain Coulon, *L'ethnométhodologie* (Paris : PUF, 2007).

l'exploit a sûrement été de faire partie de l'histoire de la création de *Purgatório*. Et de devenir des spectateurs différents de ceux qui n'ont pas assisté à la naissance de l'émotion chez un acteur. Les résultats de la recherche de cette première phase seront prochainement diffusés par des publications et plusieurs récits transmédia placés dans un site Web et un web-documentaire (réalisé par Lagencevoid en étroite collaboration avec l'équipe de chercheurs et le Théâtre National de Bretagne).

En dernière instance, en considérant à la fois la nature particulière de cette première observation de la communauté ARGOS et la particularité du processus de création corporelle et dramaturgique du fondateur de cette compagnie, l'une des plus anciennes au Portugal, nous pouvons interroger la fonction et la place des observateurs ainsi que le statut de l'observation et ses effets sur le processus.

Focus sur l'approche corporelle du Teatro O Bando

comme processus de création de l'interprète : le training pour faire de l'acteur un athlète de l'imaginaire

Lorsque O Bando fait une création, la journée se découpe en plusieurs temps. Le premier consiste en un training pour un contrôle de l'équilibre qui va contribuer à appréhender un état particulier, celui de la « présence », mais aussi la gestion du corps et la mise en place d'une dynamique particulière qui permettront d'harmoniser l'ensemble du travail au plateau et de construire un alphabet gestuel dans l'espace. C'est le corps qui devient pinceau et qui sculpte l'espace et, ce faisant, laisse sur la page blanche qui est la scène l'idéogramme pour un travail précis. Une deuxième phase consiste à improviser et à explorer les personnages à partir de thèmes ou de scènes choisies. Ces improvisations sont ensuite analysées dans la pratique tout en servant à organiser un langage qui sera l'abécédaire de la création en cours : chaque acteur apportera des éléments qui lui sont propres. Dans la phase consistant à construire le personnage, ces différents éléments seront réinvestis et organisés. La troisième phase constitue l'application de la première et de la deuxième phase (training et improvisation) pour un travail des scènes de la partition textuelle concernée. Cette dernière phase correspond au montage et à l'adaptation, le texte donné devenant une

matière qui se modifie possiblement, mais qui en même temps garde sa structure et ses caractéristiques d'origine. L'on pénètre ainsi dans le texte en le suivant. Avec João Brites et sa troupe, en prolégomènes au travail commun, il y a donc l'apprentissage d'une discipline avec des règles pour acquérir équilibre, présence et dynamique, avant de saisir le sens de l'improvisation dans le processus de création — que dirige aujourd'hui Juliana Pinho.[12] Mais la colonne vertébrale dans ce travail à plusieurs entrées, où le déplacement du corps de l'acteur dans l'espace est essentiel,[13] c'est une « posture de travail » à donner au corps : l'acteur doit donc constamment travailler sur la présence, la dynamique et l'énergie car, pour reprendre les mots du metteur en scène, au plateau, « l'ordinaire est derrière la porte » ;[14] autrement dit, ce qui compte, c'est d'amener le plateau du côté de l'extraordinaire ou de l'extra-quotidien : fondamentalement, il s'agit de constituer un corps ou une structure avec une logique spectaculaire et un sens de la représentation. Et pour ce faire, l'aléatoire vient remplacer la formule.

12. Durant nos observations *in situ* à Palmela au cœur de la troupe d'O Bando, autour du *Purgatoire* de Dante, nous avons pu rencontrer quasi toute l'équipe artistique : João Brites (metteur en scène), Miguel Jesus (dramaturge), Juliana Pinho (chorégraphe et maître du training), Jorge Salgueiro (compositeur), Fernando Luis, Nelson Monforte, Rita Brito (acteurs) — seule Sara Belo, également actrice et chanteuse lyrique était absente —, échanger avec eux, les observer, partager repas et temps de réflexion.

13. Le training fonctionne comme un *mantra* indien qui crée une énergie et une respiration commune avant que le repas ne soit pris collectivement.

14. Toutes les citations données ici sont issues des temps de paroles de João Brites durant notre semaine d'observation à Palmela.

Pour garder le vivant, le palpitant, l'organicité dans le jeu de l'acteur

D'emblée, João Brites nous a mis en garde, nous les invités d'ARGOS : le temps de notre séjour d'observation sera trop court pour que nous puissions penser que ce que nous avons observé est le processus de création d'O Bando. Et de nous expliquer : « On essaie toujours d'avoir des processus différents. Celui-ci est très spécial. On pense que l'on obtient le même résultat en suivant un processus proche… Non. Le théâtre est représentation, non vraisemblance. » Dans cette compagnie, le processus de création et le training qu'il implique sont donc modulables, vivants, organiques. Pour *L'Enfer*, créé deux ans plus tôt, il y a eu une construction de personnages qui s'est faite avec l'imitation d'animaux (des dindes et des chèvres qui se trouvaient dans les prairies avoisinantes) avec des acteurs dont le texte n'était pas constitué.

Dans le processus de travail, un des aspects principaux est la notion de personnage. Pour João Brites,

> quand on est en scène, on est toujours une personne. Mais dans la convention scénique, il y a un personnage. De même, je peux dire que je suis dans un arbre, et que l'arbre, c'est la scène. La parole est performative et implique que non seulement l'acteur, mais aussi le spectateur entrent dans le même jeu avec l'imaginaire des «conventions conscientes», dirait Antoine Vitez dans la lignée d'Evreinov.

Si la partition textuelle avec l'indication de déplacements, de modulations vocales, est suivie, tout peut être toujours remis à plat : « O Bando n'aime pas se répéter ». Aussi, pour déplacer le projecteur dans une lecture du texte, son interprétation et son incarnation, João Brites peut demander à ses acteurs de suivre une contrainte physique.

Vivência, une eau de jouvence pour le jeu de l'acteur

En répétition, il arrive souvent à l'acteur au plateau de perdre l'étincelle qu'il avait trouvée sur le vif. Son avancée s'arrête, il se trouve en état de congestion — peut-être du fait de l'habitude, pour être rassuré, ou parce que pris dans une impasse… Là, João Brites n'hésite pas à proposer à son équipe de sortir de la salle de répétition pour se rendre dans un quartier ouvrier, pour aller camper ou aller nager… Il observe et intervient, car il croit de manière absolue aux pulsations de la vie qui commencent à battre quand l'acteur est décentré de son espace de travail premier et peut prendre de l'expérience du vivant. Aussi a-t-il demandé à l'acteur qui joue Dante dans le processus de création observé par ARGOS, Nelson Monforte, de traverser la manifestation du 25 avril, le rassemblement des œillets rouges, dans un fauteuil roulant, en immersion, afin d'éprouver physiquement cette situation d'être immobilisé, alors même que son désir est grand de bouger. La situation est filmée, puis revécue autrement, avec la possibilité, en improvisation, au plateau, de se libérer de l'immobilité. Il s'agit d'une « vivência », soit de mettre l'acteur dans une situation « vivantielle », non pour être dans une mémoire affective, mais pour représenter le vécu.

L'acteur valide Nelson Monforte avec João Brites (Teatro O Bando) à Lisbonne pour une « vivência » le 25 avril 2019 lors de la manifestation de commémoration de la Révolution des œillets du 25 avril 1974.
© Eleni Papalexiou/ARGOS

Être dans un lieu non conventionnel (dans l'eau, sur un édifice, en situation d'escalade, au milieu de manifestants, dans un arbre...), où l'on peut sentir l'odeur du monde, le vent ou le froid, est un décentrement productif pour le plateau : « la réalité concrète peut créer une synchronie avec ce qui se passe en scène », nous explique João Brites.

Pour *Purgatório*, le travail s'est fait avec un chœur de soixante personnes dont une quarantaine fut ensuite intégrée dans le spectacle avec les quatre acteurs d'O Bando. Dans la dramaturgie, a été construit un conflit entre la solitude et la masse des gens de la narration, un choix induit par l'existence concrète du chœur. La physicalité du groupe agit sur la dramaturgie. Le processus de création ne cesse de tenir compte des conditions extérieures.

Performance de Nelson Monforte dans le cadre des répétitions d'*O Purgatório*, d'après Dante, mis en scène par João Brites, pour rendre compte de sa « vivência ». Teatro O Bando, Palmela (Portugal), le 26 avril 2019.
© Eleni Papalexiou/ARGOS

De la matérialité concrète de l'idée au théâtre

Les acteurs écoutent et regardent. Les déplacements dans la construction du spectacle sont essentiels. Ils dessinent des parcours, en lignes brisées ou en diagonales, jamais dans le centre de la structure métallique en place avec ses trois couloirs aux déclivités différentes, striés de barres métalliques : chaque déplacement fait résonner le métal. João Brites donne à ses comédiens des consignes pour leurs mouvements et la direction de leurs regards qui deviennent des filtres sensoriels de la réalité, ou impulsent des « prétextes dramaturgiques », comme faire des « yeux ouverts », des « yeux-poissons », des « yeux sensibles », « des yeux blancs », « des yeux cousus »…, autant de variantes qui impulsent des états de corps différents. Au théâtre, l'idée dramaturgique doit avoir une matérialité. João Brites cherche constamment à mettre les acteurs dans des états particuliers, en travaillant sur des matérialités concrètes qu'ils redécouvrent par un principe existentiel.

L'acteur a besoin d'être dans le concret. Il va à la fenêtre, porte sa main au visage, sent l'air. La matérialité s'appréhende constamment et aide à la qualité du geste et de l'incarnation. Elle permet d'éviter le piège de l'archétype ou de l'abstraction qui n'a pas sa place sur un plateau de théâtre.

Changer d'espace au cours des répétitions amène de nouveaux états de corps : le soleil entre dans l'espace, l'hirondelle se fait entendre. La répétition est sensorielle. De même en est-il du travail dans le décor ou sans le décor, avec costumes et accessoires ou sans costumes et accessoires, avec la musique et le chant du chœur et leur puissance de vibration sonore ou sans eux, leur force épique, ou non. La réception des modulations sonores oriente le jeu kinesthésique des acteurs, le rythme même de leur corps.

La difficulté est de fixer sans figer ce qui est créé. Pour cela, l'acteur met en place une carte mentale. Il va d'un point A à un point B, tourne d'abord les yeux, le nez, la tête, le corps, ou l'inverse, mémorise la place de l'accent tonique. L'acteur a des capacités d'observation détaillée des sonorités et de la corporéité. Se mettent en place des graduations pour cette dernière, avec une échelle de 0 à 10, pour aller vers le grotesque, l'expressionnisme, ou un réalisme fantastique. Le travail se divise à O Bando entre dramaturgie, corporéité et mise en scène, avec des va-et-vient constants d'un pôle à l'autre.

Chercher la vie

Quitter Lisbonne pour Palmela, comme Tadashi Suzuki quitta Tôkiô pour Toga,[15] comme Jacques Copeau, Paris pour Pernand-Vergelesses, avec une mystique et une exigence très proche, dit quelque chose de cette utopie à partager entre comédiens, mais aussi avec les spectateurs : c'est chercher la vie.

Créer la synchronie avec le monde, la saisir, constituer une communauté humaine, tel est ce qui constitue le socle de l'utopie vivante qu'a su développer, faire croître et transmettre João Brites, lorsqu'il délocalise son activité théâtrale au milieu de la nature, dans la petite ville de Palmela, en 1999, vingt-cinq ans après la fondation de la compagnie, et crée toute une structure théâtrale dont le fondement principal est la communion, le partage, la discussion — après le spectacle avec l'équipe artistique, ou d'autres spectateurs, pour s'interroger sur des questions esthétiques, mais aussi plus politiques ou sociales, dans un mouvement réflexif sur ses propres pratiques ou modes de fonctionnement. Les spectacles de João Brites et d'O Bando créés ainsi montrent invariablement une aspiration à la vie et les palpitations de l'âme.

15. Le lieu-dit est *Toga*. Mais l'on parle volontiers de *Togamura*, soit du « village » (*mura*) « de Toga ».

Perspectives d'ARGOS en guise de conclusion

Comme le compte rendu de la première expérimentation d'ARGOS et le focus sur l'approche corporelle du Teatro O Bando l'auront démontré, ces expérimentations et workshops devraient être en mesure de développer de nouvelles capacités pour les membres d'ARGOS. Ainsi, il sera alors question de renforcer la recherche réalisée en postulant à d'autres programmes scientifiques et artistiques afin de créer des FACE, c'est-à-dire des Fabriques Créatives Européennes. Ces dernières auront pour vocation de transformer en profondeur les relations humaines et interprofessionnelles dans le domaine des arts de la scène. Celles-ci seront des tiers lieux des savoirs artistiques. Il s'agira alors de préfigurer la labellisation de structures artistiques et culturelles ou de tiers-lieux, en Europe mais aussi dans le monde. Ces structures répondront à trois critères fondamentaux : l'expérimentation de nouveaux protocoles de collaborations entre équipes artistiques et communautés de regardeurs ; l'ouverture aux temps préparatoires du spectacle selon des modalités diversifiées et innovantes ; la restitution de ces expériences esthétiques et relationnelles dans le cadre d'une plate-forme collaborative européenne. Toutes les forces acquises durant les trente mois d'ARGOS aideront à cela : être dans une mobilité et une circulation européenne ; s'intégrer dans une dynamique dialogique et interculturelle ; s'emparer des outils numériques et des réseaux sociaux pour créer des communautés de dialogues sur l'acte de création ; exercer sa créativité en dialogue avec l'acte de création.

•

argos

Cofinancé par le
programme Europe créative
de l'Union européenne

Bibliographie

BANU, GEORGES, « Perspective à vol d'oiseau », in *Les répétitions : un siècle de mise en scène, de Stanislavski à Bob Wilson* (cahier réalisé sous la dir. de G. Banu), *Alternatives théâtrales*, décembre 1996/janvier 1997, n° 52-53-54, p. 209 [Cette publication a fait l'objet d'une réédition revue et augmentée chez Actes Sud en 2005.]

BEAUVICHE, MARIANNE, VAN DEN DRIES, LUK (sous la dir. de), *Jan Fabre. Esthétique du paradoxe*, Paris, L'Harmattan, 2013

BRILHANTE, MARIA JOÃO, « Para continuar a discussão sobre os clássicos na cena actual: duas desafiadoras criações cénicas da *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha* e do *Gordo Sancho Pança* pela Comédie-Française e pelo Teatro O Bando », *Sinais de Cena*, II, n° 1 (2016), 138-150

BRITES, JOÃO, « Cenas de leitura e desleitura no teatro d'O Bando », in Werneck Maria Helena, *Espécies de Espaço: Territorialidades, literatura, mídia*, (Belo Horizonte, UFMG, 2008)

BRITES, JOÃO, « Processos Criativos », in *Teatro Bando: Afectos e reflexos de um Trajecto* éd. par Sara de Castro (Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação e Bando, 2009), pp. 229-234

COULON, ALAIN, *L'ethnométhodologie* (Paris, PUF, 2007)

EMERSON, ROBERT, « Le travail de terrain comme activité d'observation. Perspectives ethnométhodologistes et interactionnistes », in *L'enquête de terrain* éd. par Daniel Céfaï (Paris : La Découverte/MAUSS, 2003)

LUCET, SOPHIE, PROUST, SOPHIE (sous la dir. de), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, préface de Georges Banu (Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017)

MCAULEY, GAY, *Not Magic but Work. An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester: Manchester University Press, 2012)

PROUST, SOPHIE, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, préface de Patrice Pavis (Vic-la-Gardiole : L'Entretemps, 2006)

SANTOS ANA CLARA, PROUST, SOPHIE, VASCONCELOS, ANA ISABEL (sous la dir. de), *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène* (Paris : Le Manuscrit, coll. « Entr'acte, études de théâtre et performance », 2018)

VAN DEN DRIES, LUK, *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création* (traduit pas Monique Nagielkopf et Michèle Tys, préface de Hans-Thies Lehmann, photos de Wonge Bergmann, Paris : L'Arche, 2005)