



Repérage du *Training* dans le Processus de Création de *Inferno* de O Bando: *la conscience de l'acteur*

Ana Clara Santos¹

Maria João Brilhante²

¹Universidade do Algarve – Faro, Portugal

²Universidade de Lisboa – Lisboa, Portugal

RÉSUMÉ – Repérage du *Training* dans le Processus de Création de *Inferno* de O Bando: *la conscience de l'acteur* – Bien que les études de génétique théâtrale aient déjà fait leurs preuves à l'étranger et aient ouvert de nouvelles voies de collaboration entre chercheurs et artistes, des études avec un tel impact sont pratiquement inexistantes au Portugal. Cet essai est le résultat d'une collaboration avec Teatro O Bando visant approfondir l'analyse de son processus de création. Ici, il sera question du travail autour de la création de *O Inferno* dirigé par João Brites. Il s'agit de repérer les différentes étapes du processus au niveau de la direction d'acteurs et des phases du *training* qui découlent d'une méthode instaurée par le metteur en scène depuis quelques années et qu'il dénomme *la conscience de l'acteur*.

Mots-clés: **Génétique Théâtrale. Processus de Création. *Training*. O Bando.**

ABSTRACT – Recognizing the Presence of Training in the Creative Process of O Bando's *Inferno*: the actor awareness – Although the studies of Theatre Genetics are now internationally recognized and have opened new paths for collaboration between researchers and artists, such studies are still almost inexistent in Portugal. Aware of that new field, this text is the result of a collaboration with Teatro O Bando that aimed at interrogating the creative process of *O Inferno* directed by João Brites. Thus, the different stages of the process are interrogated, considering the actors' direction and the training phases as a result of a method built by this theatre director for some years now, which he names *the actor's awareness*.

Keywords: **Theatre Genetics. Creative Process. *Training*. O Bando.**

RESUMO – Identificação do *Training* no Processo de Criação de *O Inferno* de O Bando: *a consciência do actor* – Embora os estudos de genética teatral já tenham comprovado o seu valor no estrangeiro e tenham aberto novos caminhos para a colaboração entre investigadores e artistas, estudos com esse impacto são praticamente inexistentes em Portugal. Este ensaio é resultado de uma colaboração com o Teatro O Bando, com o objectivo de aprofundar a análise de seu processo criativo. Aqui, está em foco o trabalho em torno da criação de *O Inferno*, dirigido por João Brites. Trata-se de identificar as diferentes etapas do processo no nível da direcção dos actores e das fases do *training* que resultam de um método instaurado pelo encenador há vários anos e que ele denomina *a consciência do actor*.

Palavras-chave: **Genética Teatral. Processo Criativo. *Training*. O Bando.**

Introduction

Bien que les études de génétique théâtrale aient déjà fait leurs preuves à l'étranger et aient ouvert de nouvelles voies de collaboration entre chercheurs et artistes, des études avec un tel impact sont pratiquement inexistantes au Portugal. Les colloques que nous avons organisés, en 2009 et en 2015¹, à l'université de Lisbonne, ainsi que le séminaire de Génétique théâtrale offert dans le cadre du Doctorat en Études théâtrales ont contribué, ces dernières années, à explorer ce domaine de recherche pionnier au Portugal.

Conscientes de cette émergence, nous avons entamé une collaboration avec l'une des compagnies de théâtre les plus anciennes du pays, le théâtre O Bando, fondée et dirigée par le metteur en scène João Brites. À la suite de cette première expérimentation, notre objectif dans cette étude est d'interroger le processus de création du spectacle *O Inferno*, adapté de la *Divine Comédie* de Dante, (que nous avons suivi entre novembre 2016 et mai 2017), dans une coproduction avec le théâtre National D. Maria II à Lisbonne, dirigé par Tiago Rodrigues. Nous tâcherons de repérer et d'illuminer les différentes étapes de la genèse et du processus au niveau de la direction d'acteurs et des phases du *training* auxquelles les acteurs ont été soumis et qui découlent, on le verra, d'une méthode instaurée par le metteur en scène depuis quelques années et qu'il dénomme "la conscience de l'acteur sur la scène".

Les défis d'accompagner un processus de création théâtrale

Depuis les années 90 du siècle dernier, plusieurs voix se sont élevées pour clamer la pertinence et même l'urgence de mettre les avancées de la génétique au service de l'étude de la pratique théâtrale. Quelques chercheurs ont réussi alors à éliminer les barrières entre deux sphères longtemps éloignées, celle de la recherche universitaire et celle du monde du spectacle. Des auteurs tels que Gay McAuley (1998; 2012), Josette Féral (1998a; 1998b; 2011), Cecília Salles (2008; 2011), Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (2010), Sophie Proust (2006) ou Sophie Lucet, Sophie Proust, Delphine Lemonnier-TeXier (2017) ont alors approché la création contemporaine comme un processus créatif en mouvement et ont fait de

l'œuvre inachevée, en processus ou en devenir, un objet de questionnement et une source vers la connaissance des esthétiques et de la pratique artistique. Comme l'affirme Josette Féral, "[...] cela signifie que le champ de l'analyse génétique n'est pas seulement le domaine des documents archivés visibles, mais aussi celui des documents invisibles, effacés, que seule la mémoire ou l'observation peuvent identifier"² (Féral, 2013). La combinaison de ces deux dimensions de l'approche du processus de création, c'est-à-dire la prise en compte des archives et la mise en place d'un accompagnement *in loco* du travail artistique en construction, a complètement bouleversé la génétique théâtrale. Ce bouleversement a été d'autant plus marquant à la fin des années 1990 car il a mis la question de l'observation à l'ordre du jour. Gay McAuley, pionnière en la matière, reconnaît l'héritage des travaux des anthropologues dans son travail d'observation mené à l'université de Sidney en 1999³. À l'aube du XXI^e siècle, certains projets scientifiques se sont d'ailleurs employés à démontrer la pertinence de l'approche des études du processus de création par le biais de l'accompagnement et de l'observation⁴.

De notre côté, nous avons trouvé les conditions idéales pour notre recherche au niveau de l'accompagnement d'un processus de création théâtrale auprès de l'une des plus anciennes compagnies de théâtre du Portugal, celle d'O Bando, dirigée par João Brites.⁵ Artiste plasticien exilé politique en Belgique au moment de la dictature, il a développé avec cette compagnie, qu'il a fondé en 1974 après la Révolution des Œillets, tout un travail de rapprochement de la communauté locale, à travers l'art, surtout de la communauté scolaire, et de la société civile (les associations et les confréries). Après des années de déambulation, sans siège fixe, O Bando trouvait des installations à la ferme de Vale de Barris à Palmela et ouvrait les portes à la communauté et aux spectateurs. Cette pratique facilita sans doute la mise en place du protocole de collaboration avec le Centre d'Études de Théâtre⁶ pour ce projet d'observation et d'accompagnement de leurs processus de création.

Quelques aspects du processus de création du spectacle *O Inferno* du Bando dirigé par João Brites

Notre propos se limitera ici à retirer de ce suivi du processus, avant et pendant les répétitions jusqu'à la première, les éléments nécessaires à la mise

en lumière de la démarche du metteur en scène dans ses choix et son rapport avec l'ensemble de son équipe et, en particulier, avec les acteurs. À ces étapes présentes du processus, il faut ajouter une autre, beaucoup plus longue, indissociable de la pensée artistique du créateur lui-même, celle de la *préimage*⁷ (Banu, 2005, p. 14) ou du *rêve initial* (Lucet, 2014). Située dans le domaine de l'intime de la provenance des idées créatrices, seule la pensée verbalisée de l'artiste peut nous la dévoiler. João Brites avoue lui-même que le montage du spectacle *O Inferno* s'insère dans un projet triparti de la mise en scène de la *Divine Comédie* de Dante, projet de longue date et aussi de longue haleine, orchestré depuis plus d'une décennie et en vue de réalisation jusqu'en 2020 (avec *O Purgatório* et *O Paraíso*). Comme nous le dit Sophie Lucet dans *La Fabrique du spectacle*⁸, "le choix du texte représenté est déjà geste de création" (Lucet, 2014). Nous sommes ici devant le cas d'une maturation d'une idée de création à long terme puisqu'elle émerge dans la tête du directeur d'O Bando, João Brites, et commence à prendre forme dans les demandes de subvention aux programmes nationaux de financement artistique. Cette phase constitue donc la première d'un long processus de construction d'un projet commun avec les membres fixes de l'équipe artistique du Bando, principalement avec le scénographe Rui Francisco, le compositeur João Salgueiro et la costumière et accessoiriste, Clara Bento.

Mais l'un des plus grands défis se plaçait vraiment du côté de la direction d'acteurs puisqu'il s'agissait d'expérimenter un nouveau modèle de fonctionnement: les acteurs d'O Bando étaient appelés à jouer avec les acteurs de la troupe du Théâtre National D. Maria II et les acteurs en formation de l'École Supérieure de Théâtre et Cinéma (ancien Conservatoire), en stage au TNDM II.

Cet ensemble, intégrant des acteurs qui ne connaissaient pas le système de *training* que João Brites développe depuis de longues années, posait des questions spécifiques en ce qui concerne la création d'un collectif temporaire autour d'une idée de spectacle qui allait être bâtie, comme toujours chez O Bando, avec les *vivências*, c'est-à-dire, avec les expériences sensorielles, émotionnelles et cognitives des acteurs. Une langue commune, une idée de l'acteur-artiste et non d'un acteur-interprète, soutenue par le metteur en scène devait être inventée pendant le processus de création.

L'impact majeur, de ce point de vue, fut sans doute la mission accordée au bout des premières semaines de *training* à l'acteur João Grosso du Théâtre National. Pendant cette première phase du processus, réalisée à Vale de Barris, l'acteur du Théâtre National dirigea les exercices d'échauffement et d'entraînement de la voix, étant lui-même professeur et *diseur* de poésie. Son nom apparaît, d'ailleurs, dans la fiche technique du spectacle associé au soutien à l'un des trois plans majeurs du système conçu par João Brites, que nous aborderons un peu plus loin : celui de l'Oralité.

Mais il faut mentionner, quoique brièvement, un autre aspect primordial du processus de création de João Brites : l'invention, avec son équipe artistique, d'un dispositif symbolique, qui se manifeste à travers la conception plastique du spectacle et accompagne le travail de dramaturgie et la direction d'acteurs. Deux exemples le relèvent dans *Inferno* :

i) la construction de la machine de scène, une plate-forme géométrique d'escaliers projetée par le scénographe en forme de spirale qui représente les neuf cercles, les trois vallées, les quatre fossés et les dix sphères de *L'Enfer* de Dante et qui conditionne, d'une part, l'espace du jeu des acteurs et qui occasionne, de l'autre, les mouvements symboliques entre des plans supérieurs et inférieurs, entre des plans plus proches et plus éloignés du public, entre la droite et la gauche, entre l'espace intérieur et l'espace extérieur;

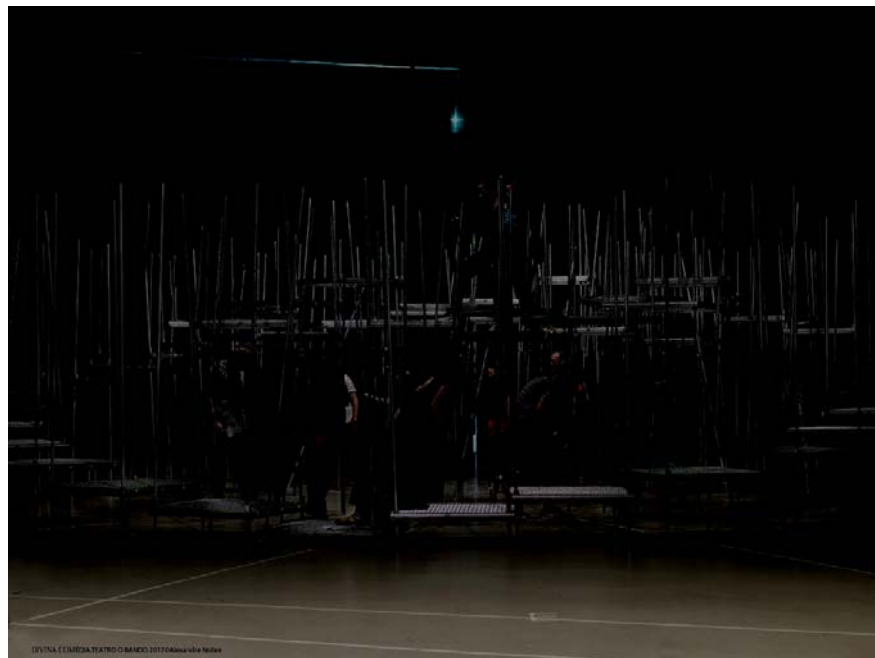


Image 1 – Répétitions au mois d'avril 2017 à Tobis (Lisboa).
Source: Teatro O Bando, photographe Alexandre Nobre.

ii) la fonction symbolique attribuée aux accessoires (les mains et les gants de trois couleurs différentes: blanc, noir et jaune ; les chapeaux de quelques personnages) et au marquage au sol, bien éloigné de toute représentation réaliste du texte.

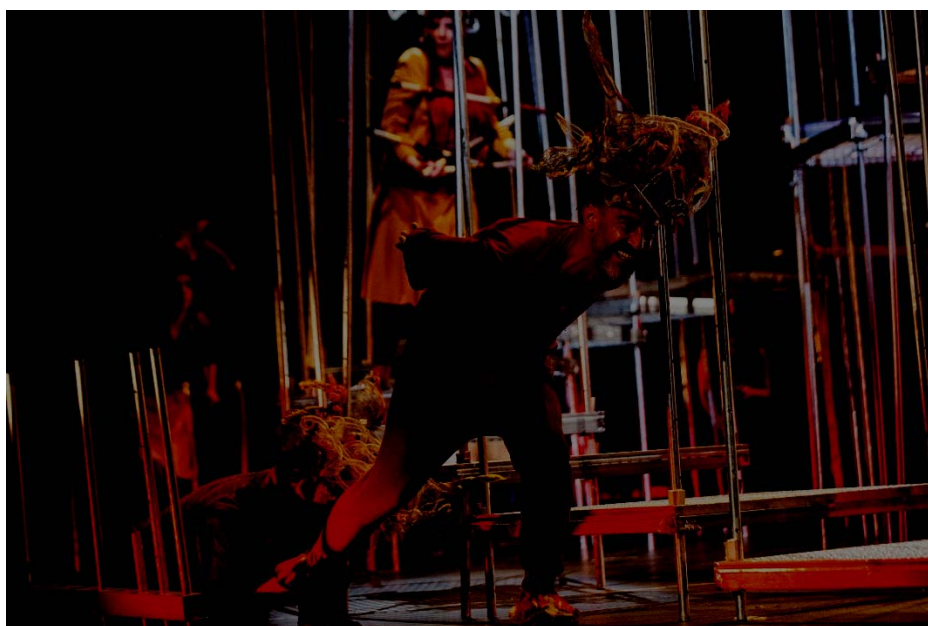


Image 2 – Répétitions au Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa: l'acteur José Neves.
Source: Teatro O Bando, photographe Alexandre Nobre.

Revenons, cependant, à la direction d'acteurs. Nous l'avons dit, une des premières préoccupations de João Brites dans ce projet artistique, qui rassemblait des acteurs venus d'horizons aussi variés, avec des expériences de formation et de représentation aussi diverses, a été celle d'instituer un vocabulaire commun dans ce collectif. Ce vocabulaire commun est aussi un moyen d'avancer vers la création de la perception d'un collectif qui naît, se construit et se solidifie dans le partage des mêmes notions et concepts. Cette condition est aussi celle de l'édification d'une communauté artistique qui, pendant les mois de la durée du processus créatif jusqu'à la première, aura partagé des expériences et expérimentations, le partage d'opinions, le débat d'idées et de convictions sur la construction collective du projet théâtral, dans des endroits et atmosphères diversifiés.

Il associe la qualité du jeu à la conscience que l'acteur doit avoir de l'expression et de l'effet qu'il veut produire sur le spectateur. La perspective du spectateur en tant qu'interprète est, d'ailleurs, sous-jacente non seulement au système de préparation de l'acteur-artiste conscient de ses

moyens d'expression, mais aussi au travail du metteur en scène qui se met à la place du spectateur pour soigner l'amplification et l'intensité du regard de l'acteur. L'acteur dispose donc de trois plans d'expression qu'il doit articuler: celui de l'Oralité, celui de la Corporalité et de celui de l'Intériorité:

Les notions de dialogue intérieur, de personnage-intermédiaire, de dissonances entre les plans de l'intériorité, de l'oralité et de la corporalité et leurs degrés d'explicitation respectifs sont venues nourrir notre conviction de travailler avec des acteurs-artistes. Les acteurs qui ont envie de mettre en cause leurs récurrences habituelles et de découvrir une nouvelle relation entre l'intuition et leur conscience en tant qu'artistes (Brites, 2018, p. 378).

Ce que l'acteur fait, ce qu'il dit et ce qu'il pense doivent le libérer pour que naissent le conflit, la tension, la transition dont le théâtre, selon Brites, est fait. L'acteur est impliqué dans un système où ce qu'on lui demande, c'est de mettre ses sens et son intelligence au service de sa capacité d'analyser ce qui est observable et perceptible.

Le temps de présence et la qualité du regard peuvent rendre perceptible et explicite le mouvement imperceptible du dialogue intérieur et renforcer ce que le metteur en scène appelle, dans son système, de *plan expressif de l'intériorité*.

Pour l'acteur-artiste, il s'agit de gérer les sensations concrètes, l'émotion et la pensée, concrétisant des jeux qui le préparent à l'abstraction en lien perpétuel avec le moment présent. Selon Brites, le plan de l'intériorité se révèle par de petits détails qui dénoncent, aux yeux du spectateur, l'état intérieur que l'acteur veut transmettre : "Faire du théâtre c'est aussi être conscient de sa théâtralité et trouver le moyen d'utiliser l'économie des gestes, la suspension des temps, rendant plus ou moins évident le discours intérieur"⁹ (Werneck, 2009, p. 275).

Si les plans de l'Oralité et de la Corporalité sont rarement en consonance, le plan de l'Intériorité se manifeste spécialement à travers le regard. Les trois ne fonctionnent pas en redondance mais en contraste. Les discontinuités, les ruptures et les contradictions contribuent à créer la conscience de l'acteur vis-à-vis de l'expression qu'il produit sur la scène, c'est-à-dire, des options et choix de comportement, de l'arsenal de ressources qui identifient le *personnage intermédiaire*¹⁰ à partir duquel

l'acteur va créer les personnages qui surgiront dans le spectacle. L'enjeu pour João Brites, pendant *le training*, est celui de mettre en évidence, à travers ce système, la capacité de l'acteur de créer des *personnages intermédiaires* qui prennent conscience de certains automatismes de l'expérience en tant qu'acteur. De ce fait, l'acteur doit se distancer d'une pratique mimétique et se rapprocher d'une attitude de recherche rénovée pour reprendre une idée, une condition, une émotion, etc.

L'application de quelques exercices de son système de *training* vers la *conscience de l'acteur* dans ce processus de création nous projette dans une autre dimension: celle où une place primordiale est accordée au focus du spectateur¹¹ en tant qu'observateur et participant actif dans le processus de création théâtrale. Pour João Brites, l'acteur doit passer de la position de celui qui joue à celle de celui qui voit jouer l'Autre. Les moments de changement de condition reflètent le travail en équipe mais aussi la nécessité, pour l'acteur, de verbalisation d'un travail qui se construit en miroir. Le metteur en scène, quant à lui, est aussi un spectateur, c'est-à-dire celui qui a une perception de la matière en train de prendre forme. Ce n'est pas un hasard si les rôles dans ce processus de création n'ont pas été distribués au départ aux acteurs. Le choix résulte de cette phase du travail et de l'observation du metteur en scène.

De tout cela résulte que la phase du *training* et des expérimentations, c'est-à-dire de ce que João Brites appelle les *vivências*, est une phase primordiale de la recherche des acteurs et du metteur en scène. Les premiers doivent, sous les *stimuli*, les consignes et les contraintes des exercices proposés par le second, construire une expérience cognitive qui les conduira jusqu'à la création d'un réservoir d'images mentales, de sensations, d'émotions, de concepts qu'ils sauront s'approprier et réutiliser, au service de la dramaturgie et de la mise en scène. Les exemples qui suivent pourront rendre plus clairs nos propos.

Les personnages du *Inferno* de João Brites sont des personnages consommés par deux pulsions, une pulsion de victimisation et une pulsion d'autoritarisme. L'équilibre est instauré par l'éthique et la conscience de chacun car c'est cet équilibre qui nous conduit à la vie en société et qui nous différencie des animaux. Or, c'est justement dans le contact et l'observation

de certains animaux que le metteur en scène trouve, pour ce spectacle, le moteur pour la recherche de l'acteur. Parmi les exercices de *training*, deux d'entre eux ont mis les acteurs en contact avec les pulsions de la chèvre et des centaines de dindes dans une plantation aux alentours de Palmela. Dans le spectacle et sous la direction du metteur en scène, certains personnages vont retrouver des agissements allusifs aux pulsions animalesques observées et incorporées pendant la première phase du processus créatif. Loin d'un appel au mimétisme externe et vide, cette *vivência* c'est-à-dire, l'expérience proche des animaux, permet aux acteurs de créer des images qui se manifestent dans leur jeu, s'associant d'une manière féconde aux métaphores qui soutiennent le travail de création de la dramaturgie et de la mise en scène. Mis en contact direct avec les comportements collectifs des chèvres et des dindes, l'acteur ressent physiquement et produit mentalement des métaphores primaires issues du rapport du corps à l'espace et au temps, ainsi que des schémas imaginaires qui pourront nourrir la création des personnages¹².

Les notions de corporalité et de choralité sont aussi des notions clés dans le système de João Brites et il les met en place dans cette phase de recherche du processus au service de la construction de l'idée de groupe, de foule, d'un côté et, de l'autre, de celle de personnage-ombre.

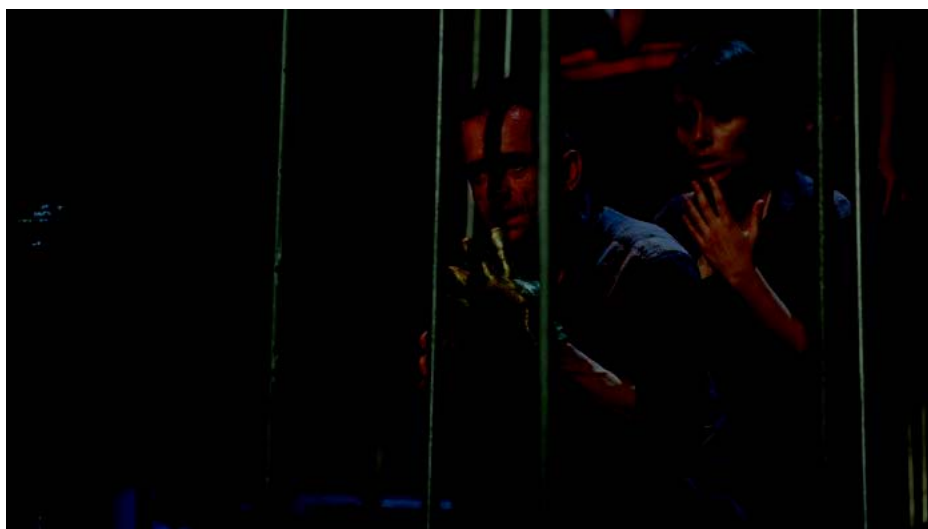


Image 3 – Acteurs João Grosso, Carolina Dominguez.
Source: Teatro O Bando, photographe Alexandre Nobre.



Image 4 – Sara de Castro e Bruno Bernardo.
Source: Teatro O Bando, fotographe Alexandre Nobre.

A plusieurs reprises dans les étapes de conversation en cercle avec toute l'équipe (équipe technique et acteurs) tout au long de cette phase du processus, le metteur en scène a insisté sur la nécessité de faire déboucher ce travail conjoint sur la construction de possibilités et leur partage. Selon sa perspective, dans cette phase du processus, il était important de transmettre ce sentiment de construction conjointe: ils participaient tous à la construction d'un projet collectif commun et tous contribuaient à l'ouverture d'un monde des possibles qui avait la particularité, pour les uns et les autres, d'engendrer une identité, qui se cherche dans les mécanismes internes de chaque acteur, soumis aussi bien à la gradation qu'à l'amplitude. Cette recherche à travers les exercices de *training* aussi spécifiques et diversifiés (et, en même temps, très éloignés de la pratique des acteurs du Théâtre National) permet à João Brites de trouver les vecteurs dominants pour son spectacle: la fluctuation entre des mouvements de contrastes, de suspension et de continuité, de gradation et de différenciation de plans (du jeu d'acteurs en duo – en jeu de miroir, son personnage et son double, son ombre, sa conscience –, en trio et en groupe représentatif de la foule, de l'humanité).

Mais, à l'image de presque tous les processus créatifs comme celui-ci, qui privilégie un dialogue perpétuel au sein du collectif, les conditions

d'usage des espaces utilisés pendant les différentes phases du processus¹³ ont conditionné en quelque sorte le jeu de scène. En réalité, elles ont forcé le metteur en scène à introduire des réajustements à la fin du processus, principalement au niveau de la gestion de l'espace scénique et de la recherche de l'interaction avec le public.

On le voit, les choix esthétiques (surtout ceux liés à la dimension symbolique du spectacle ou à sa fonction plastique), le planning des différentes phases du geste créateur et le choix de la distribution des rôles d'un texte réécrit et adapté par lui-même d'une version en prose de la *Divine Comédie* assurent à João Brites la fonction pleine de directeur de la troupe, confondue avec celles de metteur en scène et de dramaturge¹⁴.

La plongée du spectacle dans une espèce de rituel presque initiatique par lequel Dante revisite une quantité d'épisodes qui interrogent l'existence humaine à la recherche de sa propre identité constitue sans doute le noyau de la lecture dramaturgique du spectacle. Cette lecture est l'un des moteurs de l'analyse du spectacle et justifie le discours du metteur en scène à la presse en vue de la diffusion de son œuvre achevée. Elle n'est pourtant pas l'élément déclencheur pour le généticien qui interroge surtout les mécanismes de construction des étapes du processus de création pour aboutir au moment décisif, chez O Bando, de la phase de *training* et d'expérimentations avant les répétitions.

On le sait, le chercheur, en tant qu'observateur d'un processus de création théâtrale, peut avoir différents statuts qui modifient son degré d'intervention. Dans ce cas, nous avons plutôt choisi de garder la fonction d'observateur extérieur, ou si l'on veut, d'un témoin privilégié dont la responsabilité de fixer la mémoire de quelques aspects et étapes de ce processus se manifeste dans la sphère publique par la diffusion des résultats de l'observation.

Nous pouvons donc affirmer que cette expérimentation nous montre comment le contexte spatio-temporel, c'est-à-dire le temps et les lieux de *training*, de "*vivências*" et de répétition, conditionne l'expérience collective du plateau et les choix qui s'opèrent au long du processus de "l'œuvre en gestation" (Féral, 2011, p. 67) vers une œuvre polyphonique et symbolique (au niveau de la scénographie, de la musique, du chant, de la photographie, des vidéos, des costumes et des accessoires) basée sur l'élaboration d'un

vocabulaire et d'un langage commun issus d'un système qui vise mener à la "conscience de l'acteur", et qui s'affirme par-là, indissociable de la direction d'acteurs.

Même si les premières étapes de ce processus se sont réalisées sur la base de la construction d'une œuvre collective, ce qui est effectivement mesurable à la fin c'est la place centrale du directeur d'O Bando, metteur en scène d'*O Inferno*, vu comme un chef d'orchestre qui coordonne les travaux et les discussions, qui ne perd jamais de vue le contrôle du regard du spectateur sur la scène et la responsabilité des acteurs conduisant ce regard, et qui dirige le spectacle avec une grande responsabilité essentiellement au niveau de la fixation du langage commun, de la lecture des expérimentations, du texte, de la dramaturgie, de la direction d'acteurs et du marquage au sol (dans la phase finale des répétitions).

Il n'en reste pas moins que la construction du spectacle est bâtie sur la discussion d'un certain nombre d'hypothèses et de solutions possibles dans une acception de la création théâtrale qui prend assise sur le partage d'expériences et de pratiques artistiques.

Si nous avons pu suivre ce partage d'expériences et assister aux débats au long du processus de création dont nous rendons compte dans cette étude, c'est parce que la compagnie O Bando, et surtout João Brites, a compris l'importance accordée au rapprochement des artistes et des chercheurs à travers ce mécanisme d'intégration d'observateurs *outsiders* à l'équipe artistique. Ce genre d'expérimentation intégrée au processus de création est, nous n'en doutons pas, le chemin à suivre en vue de la reconnaissance de ce champ de recherche au nom du rapprochement entre la création artistique et la recherche académique.

Notes

- ¹ Ces deux colloques internationaux ont amené des spécialistes à Lisbonne pour débattre, au mois de décembre 2009, la question du *Parcours de génétique théâtrale: de l'atelier d'écriture à la scène*, et, au mois de septembre 2015, celle du *Parcours de génétique théâtrale: brouillons, (re)écritures et transmodalisation(s) dramatique(s)*. Une sélection de textes, soumis à une évaluation à double aveugle, a été publié aux éditions Le Manuscrit, dans la collection *Entracte*:

études de théâtre et performance, en 2018, sous la direction d'Ana Clara Santos, Sophie Proust et Ana Isabel Vasconcelos.

- ² Traduit du portugais par nous-mêmes.
- ³ Gay McAuley a fait référence à cet héritage à plusieurs reprises, notamment dans un article plus récent dans lequel la chercheuse revient sur l'importance de l'observation participante telle qu'elle avait été définie dans le domaine de l'anthropologie. Les travaux de James Clifford dans lequel l'ethnographe distingue nettement les observateurs *insider* et *outsider* ouvrent la voie à Gay McAuley vers l'adéquation nécessaire de cette méthode ethnographique au cas de l'accompagnement d'un processus de création théâtrale (McAuley, 2017, p. 21).
- ⁴ Nous pensons ici aux deux projets dans le domaine de la génétique théâtrale coordonnés par Sophie Lucet (université de Rennes 2): La Fabrique du théâtre (en ligne), et Argos: actes de création et de dynamiques de collaborations croisées (en cours, projet européen financé par le programme Europe Créative, 2018-2021).
- ⁵ Vous pouvez trouver des informations plus détaillées sur l'activité de la troupe portugaise sur son site: <<http://www.obando.pt/pt/>>.
- ⁶ Centre de recherche de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne <<http://www.tmp.lettras.ulisboa.pt/cet/>>.
- ⁷ Georges Banu admet, à ce propos, que “[...] si la plupart des metteurs en scène s'accordent aujourd'hui pour réfuter comme point de départ un projet préalablement conçu, ils admettent tout de même l'existence d'une préimage, incertaine et féconde, qui, au fur et à mesure, doit se préciser” (Banu, 2005, p. 14).
- ⁸ La Fabrique du spectacle est un portail numérique, créé à l'université de Rennes 2, sous la direction scientifique de Sophie Lucet. Ce portail, consacré à la captation des processus de création théâtrale, constitue une ressource pour la pédagogie et la recherche aux différentes entrées, réparties en 3 temps (*Avant les répétitions*, *Pendant les répétitions* et *Après les répétitions*) afin de permettre l'accès en réseau aux ressources produites et collectées. Vous pouvez y avoir accès directement en ligne: <<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/>>.
- ⁹ Traduit du portugais par nous-mêmes.
- ¹⁰ *Personnage intermédiaire* est une expression créée par João Brites correspondant à un élément fondamental de sa conception de l'acteur-artiste et à la construction de la conscience de l'acteur. Pour développer la qualité de

présence de l'acteur, pendant le *training*, chaque acteur crée un personnage qui se distingue de la personne physique de l'acteur et qui n'a aucun rapport avec le personnage à incarner dans le spectacle. Il s'agit d'une figure bâtie à partir de la personnalité scénique de l'acteur qui fonctionne comme sa projection critique avant la création du personnage fictionnel.

- ¹¹ Nous utilisons ici l'expression utilisée par la troupe O Bando, traduite littéralement du portugais: *foco do espectador*. C'est la perspective du spectateur, ou de celui qui observe (le metteur en scène qui observe les acteurs, les acteurs qui observent les autres acteurs), qui se place en miroir tout au long d'un processus de création collectif.
- ¹² Une contribution à ces questions peut être trouvée dans des études sur le rapport entre théâtre et cognition. Voir, par exemple, McConaghie et Hart (2006).
- ¹³ Nous faisons référence ici aux différents espaces occupés par les répétitions : les installations de la troupe à Vale de Barris, les anciens studios de cinéma Tobis à Lisbonne et les deux salles au Théâtre National D. Maria II.
- ¹⁴ Remarquons au passage que celles de la dramaturgie est laissée au scénographe Rui Francisco et celle de la dramatophonie et musique au compositeur Jorge Salgueiro.

Références

BANU, Georges (Dir.). **Les Répétitions**. De Stanislavski à aujourd'hui. Arles: Actes Sud, 2005.

BRITES, João. Illuminer le mot pour le révéler sur scène, In: SANTOS, Ana Clara; PROUST, Sophie; VASCONCELOS, Ana Isabel. **Parcours de génétique théâtrale**: du laboratoire d'écriture à la scène. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2018.

FÉRAL, Josette. **Mise en scène et jeu d'acteur**. T. 1/ T. 2. Canada; Belgique: Éditions Jeu/Lansman, 1997, 1998a.

FÉRAL, Josette. Pour une génétique de la mise en scène, prise 1. **Théâtre Public**, n. 144, p. 54-59, nov./déc. 1998b.

FÉRAL, Josette. **Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites**. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

FÉRAL, Josette. A fabricação do teatro: questões e paradoxos. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 565-581, mai/août 2013. Disponible sur: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/39158>>. Consulté le: 29 sept. 2019.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. **Genèses théâtrales**. Paris: CNRS, éditions Alpha, 2010.

LUCET, Sophie. Méthodologie. In: LUCET, Sophie. **La Fabrique du spectacle**, Rennes, 20 mai 2014. Disponible sur: <<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/analyses/methodologie>>. Consulté le: 29 sept. 2019.

LUCET, Sophie; PROUST, Sophie; LEMONNIER-TEXIER, Delphine (Dir.). **Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017.

McAULEY, Gay. Towards an Ethnography of Rehearsal. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, n. 53, p. 75-85, 1998.

McAULEY, Gay. **Not Magic but Work**. An Ethnographic account of a rehearsal process. Manchester: Manchester University Press, 2012.

McAULEY, Gay. Observação participante do processo de ensaio: considerações práticas e dilemas éticos. **Revista Aspás**, São Paulo, USP, v. 7, n. 2, p. 10-26, 2017.

McCONAGHIE, Bruce; HART, F. Elizabeth (Org.). **Performance and Cognition**. Theatre studies and the cognitive turn. London; New York: Routledge, 2006.

PROUST, Sophie. **La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine**. Montpellier: L'Entretemps, 2006.

SALLES, Cecília. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

WERNECK, Maria Helena. Cenas de leitura e desleitura no teatro d'O Bando. Entrevista com João Brites. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Org.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. P. 265-286.

Ana Clara Santos est Docteur en Littérature Française par l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3 et elle est professeure à la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de l'Université de l'Algarve. Elle est chercheuse au Centro de Estudos de Teatro [Centre d'Études de Théâtre] de l'Université de Lisbonne où elle mène des projets sur la réception de la dramaturgie française au Portugal et l'histoire du spectacle portugais au XIX e siècle. Elle intègre l'équipe du projet européen ARGOS



(2018-2021) dans le domaine de la génétique théâtrale. Elle a publié des articles et des livres sur la littérature et le théâtre français et sur la traduction, entre autres.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

E-mail: anaclaravsantos@gmail.com

Maria João Brilhante est Docteur en Littérature Française par la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, où elle est professeure depuis 1979. Elle est chercheuse au Centro de Estudos de Teatro [Centre d'Études de Théâtre] de l'Université de Lisbonne, qu'elle a dirigé. Elle a été responsable par des projets de recherche financés par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia [Fondation pour la Science et la Technologie] et intègre l'équipe du projet européen ARGOS (2018-2021) dans le domaine de la génétique théâtrale. Elle a publié des essais et des livres sur la littérature, la traduction de théâtre, l'iconographie du théâtre et du spectacle.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1654-0496>

E-mail: mbrilhante@campus.ul.pt

Ce texte inédit, révisé par André Mubarack, est également publié en portugais dans ce numéro.

Reçu le 31 janvier 2020

Accepté le 16 avril 2020

Rédactrice responsable : Anna Mirabella

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.