

L'École Lecoq : des mouvements de la vie à la création vivante.

Christophe Merlant



Jacques Lecoq et ses élèves au Central commentaire des auto-cours du vendredi

Fondée il y a quarante-quatre ans, l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq qui a accueilli plus de 5000 étudiants de 70 nationalités est un des grands foyers de la création contemporaine¹. Disparu le 19 janvier 1999 Lecoq est une de ces rares personnes à avoir inventé une méthode ; on parle désormais de la « méthode Lecoq.² » Elle est à l'origine d'innombrables productions qui alimentent le champ de la création dramatique contemporaine, (comédiens, metteurs en scène, dramaturges, clowns de théâtre) mais irrigue également, plus largement, les domaines de la danse, de l'écriture ou de la scénographie. La liste de ceux qui reconnaissent leur dette envers Lecoq, de Dario Fo à Ariane Mnouchkine n'est pas l'objet de cette étude, qui se veut beaucoup plus restreinte et périlleuse que l'établissement d'un bottin. La question posée est de savoir en quoi l'École Lecoq tient une place particulière dans le champ des formations pluridisciplinaires de l'interprète et des créateurs des spectacles vivants ?

Je tenterai d'y répondre en me servant d'une série de conversations tenues avec Jacques Lecoq en 1998, d'entretiens avec des enseignants de l'École et de notes prises en 1993-1994 en marge des cours de l'École que je suivais à cette époque et que je lui avais soumises³. Dès la fin de la rédaction son ouvrage *Le Corps poétique*⁴ Lecoq m'avait en effet demandé de collaborer à l'« accouchement » d'un

autre ouvrage dont il avait du mal à déterminer la forme, mais dont il disait vouloir « qu'il aille plus vers la poésie et la philosophie » qui sous-tendait sa pédagogie qui, elle, s'était constituée en acte. Le projet n'aura pu malheureusement voir le jour et il n'en reste que quelques premiers pas.

L'interdisciplinarité plutôt que la pluridisciplinarité

Pour tenter de répondre à la question il faut tout d'abord articuler les liens entre le pédagogue Jacques Lecoq, la méthode Lecoq, et l'enseignement donnés sur deux années à l'Ecole. Le charisme du pédagogue est une chose, la méthode en est une autre. Autour du pédagogue, et des fondements qu'il a établis, la méthode restait et reste ouverte, tant aux apports des enseignants que d'intuitions et de questionnements nouveaux apportés par les étudiants. Il s'agit d'une méthode au sens propre, celle de l'accompagnement d'un chemin, mais pas d'un chemin tracé définitivement et d'une programmation rigide sur deux années. En ce sens l'Ecole se revendique pleinement comme « Ecole de la création dramatique sous toutes ses formes⁵ » et non uniquement comme une école de formation du comédien. Ecole ouverte et formant des professionnels mais pas école professionnelle. Partant de là, l'enseignement qui est dispensé dépend tout autant du charisme des enseignants, du talent des étudiants d'une promotion, que des vertus de la méthode. Au-delà même des enseignants et des cours, une des spécificité de l'Ecole réside dans un « style » d'enseignement relativement original, indissociable de son contenu comme de ses effets, laissé en héritage par Lecoq à ceux qui animent désormais l'Ecole.

Qu'entendre par pluridisciplinarité chez Lecoq ? Acrobatie, jonglage, combat, mime d'action, création de masques, théâtre d'objets, écriture dramatique, préparation corporelle et vocale, approche dynamique de la poésie, de la peinture et de la musique... Effectivement toutes ces disciplines sont enseignées, et la lecture de la plaquette peut donner le sentiment d'une profusion éclectique. Qui trop embrasse mal étreint ? On peut aussi se demander en quoi une « étude dynamique de la nature » : les éléments et les matières, les couleurs, les lumières, les plantes, peut servir à la formation d'un comédien ? Certains mots comme « géodramatique des passions », « point fixe », « état neutre » utilisés dans *le Corps Poétique* ont laissé plus d'un lecteur sur le seuil. Comme toute démarche novatrice, celle de Lecoq suscite un certain nombre d'incompréhensions ou de rejets, tout comme des enthousiasmes qui arrivent mal à se justifier. Vue de l'extérieur l'Ecole a une aura quelque peu mystérieuse. D'où proviennent immanquablement un certain nombre de jugements réducteurs et faux : « c'est une école de mime », ou dubitatifs : « le talent ne s'apprend pas... quelle prétention de vouloir former à la création ! »

On sait que cette notion de « pluridisciplinarité », au-delà du succès actuel du mot, renvoie à la réalité effective de spectacles qui, mêlant des disciplines et des arts jusqu'ici séparés, défient les classifications traditionnelles. Que les créateurs et interprètes de ces spectacles aient reçu une formation ouverte n'a donc rien d'étonnant en soi, et ne saurait constituer l'originalité de l'enseignement chez Lecoq. C'est plus dans la manière de concevoir cette pluridisciplinarité et de la mettre en œuvre qu'il faut chercher la spécificité de l'Ecole. Le grand souci est d'éviter la dérive d'un enseignement de spécialités, séparées les unes des autres, et dont la juxtaposition mènerait à un éclectisme improductif.

Pour répondre à ce risque, on peut dire en résumé que les enseignants évitent par dessus tout de mettre les étudiants en position de savoir faire un de peu tout, mais de ne rien savoir en faire... qui puisse développer l'imaginaire et le sens de la création. Concrètement cela se traduit par une organisation d'un cursus d'étude qui refuse, - sauf très rares exceptions, - l'idée de modules ou de stages qui s'installant dans une durée autonome, favorisent de fait, une autonomie des disciplines. C'est pourquoi la succession et l'organisation des cours, - quatre heures sur cinq jours hebdomadaires, sans compter les travaux hors cours, - ne laisse jamais

aux étudiants le temps de s'installer dans le mime, l'analyse du mouvement ou les divers types de jeux masqués par exemple.

Un tel choix suppose des enseignants qui acceptent d'être beaucoup plus que des spécialistes, des experts ou des intervenants, mais croisent sans cesse leurs compétences pour faire vivre au quotidien l'esprit de l'Ecole. La disponibilité et la concertation permanentes, sont la règle d'or. C'est en ce sens qu'il faut comprendre une formule d'Antoine Vitez, - sciemment paradoxale, mais élogieuse dans ce contexte, - qui notait lorsqu'il enseignait chez Lecoq: « Ce n'est pas une école professionnelle.⁶ » Entendons par là que cet esprit d'Ecole inséparable du contenu des enseignements et de la méthode, impose aux enseignants, tout comme aux étudiants, une attitude de laboratoire et de recherche constante, fort différente de celle d'une simple acquisition de savoir-faire disciplinaires. Pour rendre compte de la démarche de formation chez Lecoq, la formule « d'interdisciplinarité », en ce qu'elle insiste sur la recherche de ce qui est commun aux diverses disciplines, - et nous verrons qu'il s'agit du mouvement, - nous semble plus judicieuse que celle de « pluridisciplinarité » qui laisse subsister l'idée d'un cloisonnement disciplinaire.

L'importance de cette distinction nous est confirmée par le témoignage on ne peut plus clair de Norman Taylor⁷ : « L'Ecole c'est tout autre chose qu'un regroupement de professeurs ayant chacun sa spécialité et travaillant indépendamment les uns des autres. C'était autour de Lecoq un véritable corps d'enseignants, qui se mettait chaque année au service d'un Voyage et d'un programme. »

Une des originalités de l'Ecole c'est, pour cette même raison, de ne recruter ses enseignants que parmi ses anciens élèves. De là naît la force d'une complicité qui seule permet d'opérer les adaptations et les évolutions lentes de l'enseignement. Un des traits distinctifs des équipes ainsi constituées c'est qu'aucune forme de notoriété médiatique n'entre en ligne de compte dans le recrutement des enseignants. Seuls sont pris en compte, grâce à un système de cooptation informel, les talents de pédagogue et l'aptitude à travailler en équipe. Lecoq se défiait également des candidatures des étudiants ayant effectué une multitude de stages de formation, les noms des animateurs fussent-ils prestigieux. Anecdote qui relève plus que d'une boutade : « Non, on ne peut pas l'inscrire lui... Il est trop formé, il a vu trop de monde, il ne pourra plus rien apprendre...⁸ » Nous reviendrons sur l'importance de cette disponibilité.

Une des constantes de l'enseignement qui se poursuit sur deux années, est de ramener sans cesse à une justification dramatique, toutes les techniques qui pourraient ne donner lieu qu'à l'expression d'une virtuosité uniquement professionnelle. A quoi bon savoir faire un saut périlleux en acrobatie dramatique, si ce n'est pour pouvoir s'en servir un jour dans la cabriole d'Arlequin et pouvoir jouer une situation qui justifie la technique comme par exemple « Arlequin se met à rire jusqu'à la cabriole ! »⁹ La tentation du « virtuosisme¹⁰ » fait perdre le jeu.

Thomas Prattki, actuel coordinateur pédagogique de l'Ecole, interrogé sur cet exemple limite emprunté à l'acrobatie, et qui pourrait selon sa formule laisser penser à une « pluridisciplinarité de dispersion », montre que le saut périlleux contient en lui-même une puissante métaphore de l'acte de création poétique vers lequel convergent toutes les disciplines enseignées.

L'exercice du saut périlleux, qui au départ est purement gymnique, peut amener l'étudiant à comprendre avec son corps, et pas simplement avec son esprit ce qu'est une dynamique de la création quelles sont les qualités qu'il faut développer pour devenir un créateur. On est d'abord obligé de se planter dans le sol à un point précis. Il faut bien se placer en un point précis : c'est le moment de l'observation, ce que Lecoq appelait aussi le point fixe. Si l'étudiant zappe tout le temps, il ne verra rien. Puis on est obligé de quitter le sol, et cela veut dire qu'on doit aller vers une transposition, on doit quitter la terre, le réel, la pesanteur. On vole c'est à dire qu'on rentre en création, c'est le moment de la

confiance dans le libre cours de l'imagination. Mais la loi de la gravitation est là qui nous rappelle... Il faut retrouver le sol. Cela veut dire que l'acte de création abouti est celui qui sait redescendre sur terre, qui peut retrouver un public et être partagé, c'est un mini-voyage.

Il y a en effet des théâtres de laboratoire qui ne touchent plus la terre et qui ne touchent plus un public. Ce n'est pas celui que nous développons à l'Ecole. Qu'il s'agisse de théâtre ou de littérature, de tout processus de création, il y a un effort, un saut, un péril, mais aussi la joie d'un partage. Sans doute un élève ne sera-t-il jamais amené à faire un saut périlleux réel en scène, mais l'enseignement qu'il retiendra du saut périlleux, bien qu'il passe par le corps et s'y mémorise, va bien au delà du corps. C'est un saut dans la création, c'est par un mouvement du corps, faire bouger un espace extérieur mais pour en venir en fin de compte à faire bouger l'espace mental, intellectuel ou émotionnel.¹¹

Ce discours nous place d'emblée dans la problématique de l'Ecole et du sens qu'il faut accorder à l'interdisciplinarité dans son cursus. Cette métaphore nous amène à nous interroger sur une autre métaphore, celle du Voyage qui, sans cesse reprise par Lecoq, constitue beaucoup plus qu'une formule et amène à formuler quelques questions. En quoi le rôle du corps et du mouvement, - ce mouvement qui s'inscrit d'abord dans « l'espace du dehors », l'espace et le contour des choses et des êtres, pour ouvrir ensuite à « l'espace du dedans » celui des émotions et des représentations, - sont-ils centraux dans la méthode ¹²? Mais également en quoi la méthode Lecoq se réfère implicitement à une éthique du comédien et de l'acte de création au sens large qu'il n'aura malheureusement pas eu le temps de développer.

Nous proposons quelques éléments de réponses. Elles sont partielles sûrement, mais le champ des études sur Lecoq ne fait que s'ouvrir, et souhaitons qu'il favorise en marge de l'Ecole les réflexions qui alimentent les pratiques de formation.

La pédagogie du comédien de création comme voyage sur des chemins qui s'entrecroisent

Si l'image du voyage n'est pas gratuite mais donne à comprendre l'esprit de la pédagogie pratiquée à l'Ecole c'est qu'elle en reflète à la fois la complexité et son caractère organique. Le parcours proposé sur les deux années est fixé d'une manière programmatique qui, sans exclure certains aménagements, se fonde sur une véritable logique d'étapes. L'étudiant ne peut prévoir ou anticiper, franchir un seuil avant l'autre, tout est conçu de manière à l'amener à découvrir dans un état de surprise. L'importance accordée à cette dimension de la surprise dans l'enseignement est sûrement une des raisons pour lesquelles, contrairement à d'autres grands pédagogues du théâtre, Lecoq aura publié si peu et si tardivement.

La première attitude demandée aux élèves est celle de la confiance dans la vertu d'une « durée créatrice, » qui seule peut être féconde. Ce rapport au temps d'un voyage est essentiel. Certains étudiants, malheureusement prisonniers d'une logique de la consommation, de l'efficacité directement utilisable et de la vitesse, qui correspond aux attentes du jour et se rencontre dans les stages, ont une difficulté réelle à entrer dans cette logique de découverte et de patience qui semble d'un autre temps. Que faisons-nous, à quoi serviront, par exemple, les exercices pratiqués en portant le masque neutre ? A vrai dire une telle question n'a guère de sens et n'appelle que peu de réponses tant que l'on ne se livre pas à l'expérience « vécue » du masque neutre dont l'enseignement ne peut se comprendre que beaucoup plus tard.

Il s'agit donc d'une Ecole à vivre plus qu'à comprendre. Bergsonisme évident bien qu'implicite. L'élève qui tire profit de l'enseignement de l'Ecole est beaucoup plus celui qui use d'une intelligence instinctive et intuitive que celui qui

tente de s'approprier un enseignement en utilisant une intelligence scientifique portée à figer et analyser des séquences disjointes. L'Ecole se propose d'être celle d'un théâtre qui puise sa source dans la « vie », et elle exige un type d'approche qui est de l'ordre du vital, qui sait accepter l'imprévisible comme dimension fondatrice d'une dynamique de la création.

Face à ses élèves lors d'une rencontre de bilan de fin d'année Lecoq précisait

Il ne s'agit pas d'un stage, mais d'un véritable voyage au long cours. Il s'agit d'une pédagogie indirecte, on ne peut pas utiliser les étapes directement, puisqu'il s'agit de les transposer dans le jeu. Au cours du voyage on acquiert des attitudes au fur et à mesure, mais elles ne valent que par leur transfert à terme dans d'autres situations. C'est exactement comme au billard : pour aller à tel endroit il faut faire un détour. Par exemple certains élèves, précipités, veulent absolument faire du clown et tout de suite... Ils sont venus à l'Ecole pour ça ! Mais c'est impossible, parce qu'on ne peut arriver au Clown sans être passé auparavant par le masque neutre !¹³

Ces remarques que Lecoq résumait plaisamment dans son enseignement oral dans la formule d'une « pédagogie par la bande », celle d'un joueur de billard, éclaire une seconde dimension du caractère « organique » du voyage. Dans le voyage il existe tout un réseau de chemins qui s'empruntent et se rejoignent, une profusion de propositions que les élèves peuvent suivre, quitte à se fourvoyer et à s'instruire par ce que Lecoq appelait la « rectification des dérives. » C'est ainsi qu'invités, pour ne prendre qu'un exemple, à fabriquer leur masque, aucune consigne contraignante n'est donnée au départ. Ce n'est que dans le jeu que chacun se découvrira que le beau masque n'est pas forcément celui qui donne à bien jouer.

On se trouve donc face au paradoxe suivant : le sens n'apparaît qu'en fin de parcours et provient pour une large part de ces rectifications. On sait que la compréhension d'un organisme ne peut se faire que globalement, par la saisie des interactions de chaque partie au sein d'un tout, et c'est en ce sens que la formation chez Lecoq a une dimension fondamentalement organique. On comprend dès lors le désarroi de certains étudiants habitués à une logique d'apprentissage « par objectifs » aboutissant à l'acquisition de savoirs-faire. Ici il s'agit de favoriser par l'exercice au développement d'une « disposition » à la création, au sens fort d'un « habitus » acquis par l'exercice en particulier des auto-cours. Lecoq disait souvent que le voyage continuait après l'Ecole et qu'il fallait de l'avis de nombre d'anciens élèves quelques années pour laisser s'épanouir en création personnelle l'enseignement reçu à l'Ecole. « C'est la durée lente du dépôt, chacun doit savoir prendre et laisser. ¹⁴ » Il est certain que les étudiants n'ayant pas tous ce genre de représentation de la formation à la création, l'Ecole doit pratiquer le trimestre d'essai en première année et que seulement un tiers des effectifs se verra proposer la seconde année. Cette sélection sans doute douloureuse, - qui s'opère souvent d'elle même, - est nécessaire pour maintenir les exigences d'investissement personnel et collectif très lourd d'une telle pédagogie de la découverte en commun.

Dans ces divers chemins de création que propose l'Ecole au cours des deux années, la première, - « année de labourage », - les comédiens sont amenés à explorer des pistes de jeu et à se confronter aux lois du Mouvement.

Cette exploration se fera dans la pratique quotidienne des cours et de l'auto-cours, durant lequel 5 à 7 comédiens reçoivent un thème hebdomadaire et construisent en 6 heures, pendant une heure et demie par jour un petit objet de théâtre¹⁵ qu'ils présentent le vendredi matin devant le corps enseignant et leurs camarades. Cela permet d'intégrer les données de l'enseignement semaine après semaine et dans l'urgence mais aussi développer l'esprit d'un travail en commun.

La confrontation aux lois et techniques du Mouvement, s'organise autour de cours d'analyse et de décompositions d'actions naturelles, - telles la marche et

les démarches,- de gestes sportifs, - le lancer du disque par exemple, - ou de gestes de métiers. Conjointement une progression de visite des disciplines s'organise. De manière purement indicative, car l'Ecole est vivante, nous pouvons donner l'idée d'un parcours d'enseignement sur la première année qui plante les bases du jeu, tel qu'il est présenté aux élèves.¹⁶

Exemple : les coulisse d'une progression par étapes

Au premier trimestre nous passerons par le masque neutre. Il vous fera découvrir le jeu silencieux de l'acteur qui permet par la suite de mieux parler. Il vous fera découvrir aussi une présence à l'espace qui précède et prépare le Voyage que vous effectuerez avec lui et où vous découvrirez par des identifications les mouvements qui animent les éléments de la nature (le feu, la terre, l'eau et l'air.) Les identifications porteront ensuite sur les matières (cartons, aciers, caoutchoucs, verres, ayant chacun des résistances, des réactions différentes.) Le deuxième trimestre sera marqué par deux « foires ». La foire aux poètes ou vous découvrirez une approche de la poésie par le corps et le mouvement. Chacun apportera un poème dans sa langue d'origine. Ce travail en pays de poésie poursuit l'idée de mime de la nature. Il s'agira de se livrer à un travail d'essentialisation et de retrouver notre « fonds poétique commun ». En menant en parallèle un travail sur la dynamique des couleurs et des lumières, nous nous transmettrons par un mimage¹⁷, l'univers des grands poètes comme Artaud, Michaux, Ponge, Guillevic, Saint-John Perse... L'enjeu sera d'entrer en poésie par le corps... comment attraperons-nous cela par le mouvement ?

En parallèle se poursuivra un travail sur les gestes du sport, ceux du travail, et sur la poésie des objets. Elle permet de jouer avec les objets et de comprendre ce que leur dynamique dans l'espace permet d'inventer comme jeu, et d'en tirer une justification dramatique. Il s'agira de jouer avec les objets et d'imaginer à partir d'eux.

Les identifications aux animaux vous permettront dès février de commencer une ascension vers les personnages, en explorant les mouvements, les tensions, les rythmes dans le corps des animaux. Ce sera une nouvelle voie nouvelle. Comment jouer un autre que soi-même ?

La « foire aux masques » aura lieu en mars, chacun fabriquera le sien et tentera de découvrir comment il « joue » ou... « ne joue pas » ! En acrobatie dramatique, mars sera le mois du combat, et en analyse du mouvement ce sera le trimestre des grandes « phrases », celle du mur ou du bateau¹⁸. Il ne s'agira pas de se limiter à apprendre des techniques formelles, mais de vous constituer un référentiel dans lequel vous pourrez puiser. Du mouvement naît le geste qui lui est juste ou faux, et parfois peut aussi donner à « douter... »

Le troisième trimestre sera celui où, après avoir opéré une descente dans notre « fonds commun » grâce au masque neutre, aux identifications aux éléments, aux matières, et aux animaux, nous entamerons une remontée vers le personnage. Nous rencontrerons des masques qui sont des « agrandisseurs de jeu ». Nous jouerons plusieurs personnages et « Je » sera un « Autre » en portant les masques larvaires, les masques expressifs, les masques utilitaires et vos propres masques. La construction des personnages débute en avril à partir de la découverte de la dynamique des passions, des états et des sentiments. Par exemple la Jalousie et l'Orgueil qui sont les deux grands moteurs dramatiques : « pourquoi lui et pourquoi pas moi ? et le fameux Moi Je... ! » Les états, eux, sont plus essentiels et physiques : c'est le rire, la colère, la peur.

La présentation d'un personnage garde inévitablement une trace de soi-même, mais on n'est pas le personnage, on le joue. Dans un premier temps vous proposerez un personnage travaillé à l'Ecole. Il y aura un phénomène d'aimantation entre votre personne et lui. C'est pourquoi il faudra que vous construisiez un second personnage qui sera en opposition au premier¹⁹. Vous serez donc dans un triangle : l'acteur, votre premier personnage et le deuxième personnage. Ce deuxième per-

sonnage aura donc une dualité, il faudra qu'il garde les deux images qui l'animent et vous serez amenés à pouvoir jouer de véritables rencontres entre votre premier et votre deuxième personnage. Dans un personnage, il reste toujours une trace de l'original, mais ce serait dangereux qu'il soit construit à l'identique de la vie. La trace privée existe, mais vous ne pourrez en rester là, il vous faudra introduire une distance, construire et transposer. En parallèle vous effectuerez un travail sur le lien entre le mouvement et la musique, une approche « mimo-dynamique » de Bartok, de Miles Davis, ou Luciano Berio et de la musique classique et rythmique par des, mimages qui engageront la voix et le corps.

En fin d'année les auto-cours seront supprimés et vous partirez en enquête. « Comment vit la vie ? » La vie qu'il faudra observer comme elle est, dans sa banalité, puis dramatiser. Ce sera un mois d'observation de rencontres et de travail sur un thème que vous aurez choisi par troupe de dix, et qui aboutira à un spectacle en public de 10 à 15 minutes. Vous aurez à vous mettre en état d'observation et de curiosité en excluant toute idée préconçue. Viendra le moment que vous sentirez, où vous vous mettrez en travail d'écriture de répétition et de transposition.²⁰

L'examen d'un tel parcours met clairement en évidence l'interaction constante et la contamination entre l'ouverture aux arts non dramatiques, et leur mise en mouvement. En effet, la fréquentation de la peinture, de la musique, de la poésie, la confection des masques, - qui est une forme d'approche de la sculpture, - est toujours orientée par la recherche du mouvement qui les anime et de leur dimension dramatique. Quand à l'observation du vivant sous toutes ses formes, - allant des éléments naturels à l'humain, - on peut dire qu'elle prend le statut d'une discipline à part entière dans la pédagogie de Lecoq que l'on pourrait nommer... la discipline du regard. On remarquera également que la progression allant du masque neutre à la construction progressive du personnage, par la création et la pratique des masques, suit un parcours dont les étapes ne sont pas interchangeables. De plus cette pédagogie s'appuie sur une mise en oeuvre directe et constante des apports techniques et des vécus dans la création d'objets théâtraux.

La deuxième partie du voyage, en seconde année, s'oriente vers l'exploration des divers territoires dramatiques du théâtre : le langage des gestes, la tragédie, les bouffons, le mélodrame, la commedia dell'arte, et le clown, qui, bien que déjà nommés dans l'histoire du théâtre, sont revisités et revivifiés, à la lumière des leçons de l'espace et du mouvement et des évolutions de la vie contemporaine telle qu'on l'observe. On pratique une pédagogie de la « revisitatio » des formes anciennes, éloignée des formalismes et des maniérismes tout autant que d'une quelconque archéologie du jeu théâtral.

La double dimension verticale et horizontale du voyage d'exploration en pays de création

Une dimension plus difficile à saisir de l'extérieur dans la méthode Lecoq réside dans la double dimension, verticale et horizontale du voyage. « Notre voyage pédagogique horizontal dans les étendues géodramatiques se double progressivement d'un second voyage sur les grandes verticales : à la fois l'élévation des niveaux de jeu et l'exploration des profondeurs poétiques. »²¹ Un peu plus loin sous le titre « La quête des permanences », la référence à ce voyage sur les grandes verticales se précise, les permanences qui sont évoquées sont celles des lois du Mouvement :

Le fonds dynamique de mon enseignement est constitué par les rapports de rythmes, d'espaces et de forces. L'important est de reconnaître les lois du mouvement, à partir du corps humain en action : équilibre, déséquilibre, opposition, alternance, compensation, action, réaction. Autant de lois qui se trouvent dans le corps de l'acteur comme dans celui du public. Le spectateur sait parfaitement s'il y

a équilibre ou déséquilibre dans une scène. Il existe un corps collectif qui sait si un spectacle est vivant ou non. L'ennui collectif est un signe du non fonctionnement organique d'un spectacle.

*Les lois du mouvement organisent toutes les situations théâtrales. Une écriture est une structure en mouvement. Les thèmes peuvent changer, ils appartiennent aux idées, mais les structures du jeu restent liées au mouvement et à ses lois immuables. ... Les mouvements du dehors sont analogiques aux mouvements du dedans, c'est le même langage. La poétique des permanences qui donne naissance à une écriture, voilà ma grande fascination.*²²

Que tirer de la mise en perspective de ces deux textes ? 1 - Que la pédagogie de Lecoq, bien qu'elle recoure systématiquement à l'observation de la vie courante, trouve cependant son fond dynamique, sa capacité de renouvellement et d'adaptation, en un mot sa « vitalité », dans des lois « immuables. » 2 - Que ces lois ne sont pas des conventions mais les lois objectives du mouvement physique telles qu'on peut les saisir dans le corps de l'acteur en mouvement. Ici sont énumérées des lois strictement « gymniques ». celles de la marche par exemple, ou du « tirer-pousser » que l'on trouve dans le travail formel d'un mime séparé du théâtre auquel Lecoq aura échappé. 3 - Que ces mouvements « du dehors » (ceux que l'on observe dans le corps comme dans la nature) induisent ceux « du dedans » (l'univers des moteurs psychologiques, des états, des passions, des sentiments.) 4 - Qu'enfin ces Lois du Mouvement règlent aussi bien le processus d'élaboration de l'œuvre par l'artiste que le jugement porté par le spectateur sur l'œuvre.

L'étape du masque neutre : une propédeutique de la présence ouvrant à la création.

La pédagogie pratiquée chez Lecoq invite donc à une véritable purification du regard du jeune comédien et de son sens de l'observation. Il s'agit d'un véritable retour « aux choses même » selon le mot d'ordre des phénoménologues, à la recherche de ce qu'elles nous donnent à voir et à sentir dans leur spatialité et leur dynamique, en oubliant la pensée que l'on peut s'en faire, qui est forcément partielle et « culturelle. » Il s'agit de se laisser être « ému » au sens propre, - « ex-movere » : être sorti de soi et de ses confort d'idées - à nouveau par le monde, de reproduire ses mouvements, dans une période de silence verbal mais aussi du silence de toutes les passions qui proviendraient de l'histoire personnelle du comédien. C'est l'enseignement que reçoit le comédien du port du masque neutre qui neutralise tout « discours » sur les choses et mène à la reconquête de la simple « présence » aux choses et à ses actes. Présence qui ignore la distance d'un commentaire, d'un jugement ou d'une opinion. Curiosité et disponibilité de l'enfance et d'une innocence redécouverte. C'est le moment de la page blanche qu'il faut recueillir et reconquérir avant de pouvoir faire des choix de jeu personnels, qui s'ils ne s'adossaient pas sur ce passage obligé, n'exprimeraient que les aventures d'une personne singulière, d'une subjectivité, engluée d'elle-même

Le passage par le masque neutre permet seul cette ré-appropriation de soi en-deça de ses histoires. Il est clair que cette quête de l'Universel, de ce « théâtre sous le théâtre, du geste sous le geste, » reste inachevée, comme toute quête, mais elle prépare l'élève à la pédagogie des identifications. Lecoq précise cette relation entre le masque neutre, la présence à la dynamique des choses et la redécouverte d'un dénominateur commun, d'un « dépôt commun » de ces choses auquel donne accès ce masque. Ce passage redonne au jeune comédien le pouvoir de laisser le monde s'imprimer dans son corps, de s'absenter de lui-même, de manière à pouvoir dans un second temps le transposer dans un imaginaire personnel mais capable de toucher l'homme en chacun. Ce passage d'une conversation avec Lecoq le confirme²³.

Partons de cette idée que pour moi il y a toujours référence à des « points fixes », à des choses qui résistent au temps, des permanences. Les problèmes du jour ne m'intéressent guère en eux-mêmes, mais un arbre qui est un Arbre ça m'intéresse; la Verticale, l'Horizontale ça m'intéresse; un homme devant la mer ça m'intéresse. Ce sont des choses qui sont de tous les temps.

Dans le mouvement, il y a un point fixe, au-delà des émotions. Comment le saisir sans le calme et l'économie des mouvements dans les actions physiques du corps humain que fait naître le masque neutre ? Comment saisir la course d'un cheval, celle qui ne change pas, celle qui fait courir un cheval grec comme un cheval de maintenant ? On sait bien sûr que le geste absolu, unique, n'existe pas, que c'est une « tentation » de ce que l'on voudrait fixe pour toujours et qui lui-même se transforme dans le grand mouvement de l'évolution.

Mais on est obligé de fixer à certains moments des points fixes pour reconnaître justement le mouvement... Sans quoi on n'a pas de points d'appui. Un « point fixe » c'est un appui pour savoir quelque chose du mouvement, sans ça on est perdu. Alors que l'on dise le point fixe c'est Dieu ou c'est le sol sur lequel je marche, c'est de même nature, ça procède du même désir.

L'enseignement de l'Ecole est une tension, il tend à enseigner ces choses là. Mais en tendant vers ce point fixe nécessaire, les élèves révèlent leurs différences. C'est en « essayant » d'être comme tout le monde qu'apparaissent les différences des personnes. Ce n'est sûrement pas en disant : je recherche mon Moi, je suis Moi et il n'y a que Moi... D'abord tentez d'être comme tous les autres, trouvez ce dénominateur commun des choses, qu'il s'agisse de l'Adieu, de l'Eveil ou de la Marche, ensuite si c'est différent, on le verra bien ! Dans un second temps, une fois qu'on les a mis sur cette route dite « des permanences », on va pouvoir étendre le champ des grands Territoires du Théâtre et de la Vie, c'est à dire des éclairages sur les choses, des points de vue différents, qui ne sont pas d'aujourd'hui, qui résonnent dans le passé, qui ont été déjà nommés, mais qu'il faut retrouver dans la dynamique d'aujourd'hui. Cette exploration des Territoires dramatiques de la seconde année est importante, puisque c'est là que les élèves choisiront, mais ils choisiront en face d'une étendue, et pas en face d'un couloir. C'est essentiel d'étendre, d'agrandir, avant de se jeter dans une direction qui serait nécessaire et urgente. Il faut créer des urgences dans la vie des gens mais après avoir été en reconnaissance. Le grand moteur du Mouvement permet d'élever les niveaux de jeu, on élève alors la vie sur des niveaux de jeu. On se donne des règles qui vont permettre de mieux inscrire la vie dans quelque chose qui est plus grand dans l'espace, dans le temps, et on va trouver un langage pour tout ça. Dans la création on va fabriquer une autre vie, celle telle que l'on voudrait qu'elle soit.

C'est l'imaginaire personnel qui va entretenir, comme on dit entretenir un feu, cette montée à la verticale. C'est aussi une quête.

Et ce qui est intéressant, c'est que ces deux voyages dans la verticale, celui qui s'élance grâce à l'imaginaire et celui qui plonge dans les profondeurs du Mouvement se réverbèrent.

C'est à dire que les profondeurs et les sommets, c'est pareil... Tu comprends pourquoi j'ai toujours bien en tête l'image du sommet du Cervin qui se reflète dans le Lac en bas. C'est mystérieux. Plus tu vas au fond des choses dans leur mouvement, plus tu libères l'imaginaire vers le sommet. Il y a une réverbération.

C'est après avoir parcouru ce double voyage à l'horizontale et à la verticale que l'élève pourra se « placer » trouver le point de vue ou le point de mire, qu'il retient mais il aura été fortement déplacé. On ne peut être à la place de personne. Si l'on voyage on trouve la sienne. Ce n'est plus le simple point d'un Moi fermé sur lui, ce sont des éclairages, des éclairages d'un « ailleurs » qui nous dépasse.

Au fond l'Artiste il se dit je fais un peu comme Dieu... Dieu a fait le monde à son image, moi je refais le monde à mon image, voilà, c'est simple...

Mais pour que ça touche les autres que ce soit compris, il doit toujours être en référence avec le réel. S'il n'y a pas de réel dans l'abstraction, ou s'il n'y a que Moi, ça n'a plus aucun sens.

La lecture attentive de ce texte pose en termes très simples l'ambition de la méthode Lecoq. S'agissant de former des comédiens de création, ou des créateurs, il ne s'agit ni plus ni moins que de leur donner accès, non à des techniques, mais au génie, à leur génie au delà des techniques ou des talents. Nous croisons la thèse kantienne : « ... le génie est la disposition innée de l'esprit (ingenium) par laquelle la nature donne les règles à l'art.²⁴ » tout le travail consiste à retrouver la Nature en soi, et dans la vie . Lecoq renvoie à une notion de « réverbération » entre le mouvement de plongée dans les lois du Mouvement de la nature et la libération de l'imaginaire personnel. Il faut ici faire référence à deux sources auxquelles il revenait sans cesse pour nourrir son enseignement : Marcel Jousse et Gaston Bachelard.

La réverbération du réel et l'espace source d'imaginaire dans la méthode Lecoq

L'intuition centrale de Marcel Jousse²⁵ est que l'être humain originel est l'« Animal mimeur » comme le définit Aristote dans sa Poétique. (IV, 2.) L'enfant mime le monde de tout son corps, pour le comprendre avant de le parler, puis le lire, voies de connaissances qui éloignent de l'Univers. Son corps est un microcosme qui « réfléchit » en miroir et en écho le macrocosme de l'univers, il reçoit des « Mimèmes » des choses. L'hypothèse c'est que l'homme primordial dans son geste est dans une interaction où chacun tour à tour se trouve en position d'être « agent, agissant et agi par. » Dans cette action triphasée, se constitue un rythme dont le corps mimeur peut s'imprégner pour essentialiser le rythme d'une couleur, d'une transformation de la matière, d'un animal, d'un univers poétique ou pictural. Nous sommes loin de l'imitation à l'identique... Comment mimer l'apparence extérieure, la forme d'une matière, d'un son, d'une couleur ? Il s'agit de se laisser saisir par son rythme, et de l'introduire dans le mouvement et le geste. Du coup tout devient possible et la « mimodynamique » ne retenant que le rythme, transcende l'imitation. Lecoq donne un exemple...

Prenons la mer par exemple... Si on veut l'exprimer, ce n'est pas en prenant de l'eau, à l'identique, qu'on y arrivera le mieux, parce que c'est déjà fait par la nature...! C'est un bateau sur l'eau qui exprimera la mer, parce que le bateau va prendre les rythmes de la mer et tu auras créé l'illusion de la mer beaucoup mieux que la mer elle-même. Imaginons que tu ondules, que tu fasses les gestes premiers qui viennent quand on mime la mer c'est une chose. Mais si on dit aux élèves : voilà vous êtes des barres de fer très dures, et vous allez faire la mer avec, la contrainte oblige d'aller contrarier l'eau pour la retrouver... On sera obligé de retrouver la mer à travers des rythmes entre des barres de fer, c'est plus intéressant que de faire la mer avec la mer. C'est un propos artistique plus intéressant que de dire vous allez faire une identification, ça va être une transposition et provoquer un choc artistique. Dans cet exemple, on part des contraintes des solides pour mettre en évidence le rythme d'un élément qui est liquide. Voyons aussi Van-Gogh et ses champs de blés... Quand on fait mimer le jaune aux élèves avec ses rythmes qui s'expriment dans des gestes de saut et d'élévation, on s'aperçoit que le jaune de Van-Gogh est bougé comme du violet ! Quand tu reçois la peinture de Van-Gogh qui emploie beaucoup le jaune et que tu recherches sa dynamique dans ses champs de blé, il le bouge comme du violet, il fait qu'il se tord, et qu'il est lent. On a l'impression qu'il a lutté avec le jaune²⁶.

Le rythme du corps mimeur dans l'acteur, le geste intérieur de la phrase de l'écrivain peuvent seuls découvrir les moteurs invisibles du visible.

L'influence de Bachelard sur la pédagogie de l'École est également directe. Les moments forts des identifications aux éléments, aux matières et à leur transformation se fait en référence constante, bien que non dite aux « rêveries élémentaires. » La leçon de Bachelard rejoint la volonté de retour à un langage des origines qui passe par le corps. « L'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve. En son expression elle est jeune langage. Le poète en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage. ²⁷ »

En cherchant les états et les dynamiques du vent, de la terre, de l'air et de l'eau dans son corps, l'élève éveille en lui tout un fonds commun d'imaginaire collectif. Qu'est-ce qu'une démarche terrienne, aérienne, fluide ? Une entrée en coup de vent ou en tempête ? Que veut dire se planter devant quelqu'un ? Autant de dynamiques qui se réintroduiront dans le jeu, dans des mélanges, des cuissons, des désagrégations... faire fondre ou bouillir d'amour ou de haine son partenaire... ! Champ immense d'investigation. « La matière se laisse valoriser en deux sens, dans le sens de l'approfondissement et dans le sens de l'essor. Dans le sens de l'approfondissement, elle apparaît comme insondable, comme un mystère, dans le sens de l'essor elle apparaît comme une force inépuisable, comme un miracle. Dans les deux cas, la méditation d'une matière éduque une imagination ouverte. ²⁸ » Le comédien en formation cherchera également les sons, les voix des éléments ; la parole qui coule, la parole sans écho et définitive de la terre « ce qui est dit est dit ! », les phrases qui s'envolent... Imagination ouverte qui partant de la nature se donne dans un corps et s'écrit pas la suite dans la phrase ou sur l'espace du plateau. Ouverture à tous les choix possibles d'interprétation ou de création de situations dramatiques.

Les analyses sur les orientations de l'espace et leur dramatique, par le biais des dynamiques qu'elles introduisent sont également une des grandes sources d'inspiration poursuivies par Lecoq. Dans la « Rose des efforts. ²⁹ » il constate que « Le mouvement vertical inscrit l'homme entre le ciel et la terre, entre zénith et nadir dans un événement tragique. La tragédie est toujours verticale : les dieux sont à l'Olympe. Les bouffons aussi, mais dans l'autre sens : les dieux sont souterrains. » Nous nous trouvons dans les imageries dynamiques de la chute ou de l'élévation dont Bachelard observe pour sa part :

(Ces images...) sont autant de variations d'un thème anthropologiquement fondamental. Ce sont des images qui dépassent systématiquement les expériences, qui donnent une réalité permanente à des dangers éphémères. Et surtout, elles tendent à dramatiser la chute, à en faire un destin, un type de mort. Elles traduisent notre être de chute, notre être-devenant-dans-le devenir-de-chute. Elles nous font connaître le temps foudroyant. (...) La psychologie de la pesanteur comporte une évidente dialectique suivant que l'être se soumet aux lois de la pesanteur ou qu'il y résiste.(...) Dans l'ordre de l'imaginaire, ce sont les images de la hauteur qui sont vraiment positives. Il semble qu'un véritable tropisme pousse l'être humain à tenir la tête haute.(..) Plus simplement le psychisme humain se spécifie comme volonté de redressement. Les poids tombent, mais nous voulons les soulever ; et quand nous ne pouvons pas les soulever, nous imaginons que nous les soulevons. Les rêveries de la volonté de redressement sont parmi les plus dynamisantes ; elle animent le corps entier, des talons à la nuque. (...) Contempler l'univers avec une imagination des forces de la matière, c'est refaire tous les travaux d'Hercule, c'est lutter contre toutes les forces naturelles opprimantes avec des efforts humains, c'est mettre le corps humain en action contre le monde.(...) Alors tout grandit .Le sur-homme n'a pas d'égaux. Il est condamné à vivre, sans en passer une ligne, la psychologie de l'orgueil. Il est une image parmi l'imagerie des héros légendaires. Mais quel bien-être que cette vie énergique dans les images ! (...) imaginer lyriquement un effort, donner à un effort imaginaire les splendides images légendaires, c'est vraiment tonifier l'être entier, sans encourir la partialité musculaire des exercices de la gymnastique usuelle.(...) On n'aura tout le prix de telles

images de la verticalité que si on les reçoit dans leur dynamisme. Une tour, une muraille ne sont pas seulement des lignes verticales, elles nous provoquent une lutte de verticalité.(...) D'une manière générale, si l'on pouvait recueillir les images dynamiques spécifiées par des muscles, on aurait des moyens de constituer en regard de l'homme musculaire, du microcosme musculaire, le monde musculaire, le cosmos musculaire. Certains spectacles de l'univers nous mettent, si l'on ose dire, en situation dynamique.(...) Ainsi la participation dynamique à la vie universelle en nous et hors de nous, nous donne non seulement devant la nature mais devant les phénomènes de l'homme, les éléments d'une mythologie naissante, d'une mythologie quotidienne qui voudrait encore servir, en dehors de toute pensée pédante, comme une force créatrice de métaphores essentielles³⁰.

Texte étonnant auquel Lecoq se référait et qui donne à l'imaginaire de l'espace une dimension dynamique, une incorporation physique qui induit une approche directe de l'univers tragique et de son mystère. Ici encore une analogie et une réverbération entre le macrocosme de l'Univers, le microcosme musculaire et ses retentissements psychologiques. De la gymnastique de l'effort et du pousser en verticale au tragique de l'héroïsme ! Le vécu du corps en mouvement dans le grand espace de la verticale. Rencontre troublante entre l'anthropologue du geste, le phénoménologue de l'imagination matérielle et le pédagogue de théâtre ouvert qui va chercher hors du théâtre ce qui peut être l'origine du théâtre. Le mouvement et l'imaginaire à l'œuvre dans le corps du comédien, semblent la face et l'envers d'une même pièce, se renvoyant des échos et des régénérations infinies, constituant un langage originel source de tous les langages.

Le corps de l'acteur, témoin et source du voyage en création

Le corps mis en mouvement et faisant jouer l'espace n'est plus du tout un instrument, un outil d'expression d'une passion ou d'un état qui lui seraient pré-existants. Il est au contraire ce qui met en l'état, il « révèle » au comédien ce qu'il n'a sans doute jamais vécu et ne vivra jamais, ou ce qu'il vit dans un système plus étroit, codé et convenu. C'est ainsi que le jeu va se construire à partir de l'exploration, et de gammes faites à partir de constats dont la formulation écrite semble d'une simplicité déconcertante : « L'orgueil monte, la jalousie oblique, se cache, la honte s'abaisse, la vanité tourne.³¹ »

On a souvent opposé la méthode Lecoq comme une approche de l'interprétation qui va de l'extérieur vers l'intérieur, à la méthode Stanislavski dont on retient, - dans une approche réductrice, sensible à ce qu'elle deviendra à l'Actors Studio - qu'elle se fonderait sur l'expressivité à partir d'un travail sur la mémoire affective personnelle du comédien. De là une opposition caricaturale entre un théâtre du geste, anti-psychologique tendant vers une esthétique du choc et un certain formalisme, et de l'autre un théâtre psychologique où le comédien de création se nourrirait de lui-même. C'est oublier le nombre d'écritures théâtrales, littéraires, chorégraphiques, profondément personnelles nées au sein de l'Ecole, qui se nourrissent de l'émotion et la suscitent.

Sans doute serait-il plus éclairant de poser que dans la méthode Lecoq la voie passe par une plongée dans l'Universel qui révélera les singularités, tandis que l'autre voie consiste à approfondir la subjectivité pour rejoindre l'Universel.

Revenant sur la formation du comédien de création Thomas Pratkanis fait remarquer que la voie qui passe par le mouvement et l'espace met à disposition du jeune comédien une expérience et une mémoire que l'existence ne lui a sans doute pas encore fournie.

Si on demande à un jeune acteur de jouer la jalousie, que puis-je faire avec une approche psychologique ? Tenter de trouver un appui dans une mémoire personnelle, or à 22 ans je risque de ne pas trouver cet appui, ce vécu. Alors comment

faire ? Lecoq dit prends un élément comme le feu, entre dans le phénomène du feu, avec ton corps, si physiquement tu entres dedans, alors à un moment donné il y a un mystère qui opère, le mouvement du feu touche à la jalousie, provoque une émotion. Ou alors on place la jalousie dans l'espace. Par exemple on prend un grand carré, on place un couple au centre de ce carré, puis une troisième personne qui sera jalouse. La question que l'on se pose sera : où le Jaloux va-t-il se placer dans l'espace pour qu'il ressente et nous aussi la jalousie ? Va-t-il se placer dans un coin ? Va-t-il se placer proche ou loin d'eux ? Va-t-il se placer aux limites de l'espace ? Est-ce que dans l'espace de son corps, il va regarder avec le corps entier, frontalement ou avec le regard et le corps dans une autre direction ? C'est presque scientifique de constater que le spectateur selon le placement le reconnaît jaloux, sans que l'acteur n'ait à rechercher la mémoire de la jalousie à l'intérieur de lui, et sans doute l'aura-t-il éprouvée en testant des placements dans l'espace³².

La forme extérieure n'est plus ici dévitalisée mais elle donne à vivre, elle ouvre à l'épreuve du sentiment.

Le refus des formalismes comme condition de la création

Lecoq dans l'élaboration progressive de sa méthode fut conscient des risques de dérives « formelles ». Dire « C'est bien fait, c'est beau... » face au travail d'un élève n'était pas pour lui un compliment, loin de là. C'est que là manquait le sens. Faisant un jour de 1948 une démonstration de la fameuse « marche sur place » inventée par Decroux et Barrault, Agostino Cantarello lui lance « Che bello ! che bello ! ma dove va ? » (C'est beau ! C'est beau ! Mais où vas-tu ? ³³) Anecdote savoureuse, qui chez Lecoq représente l'abandon du mime pour le mime, et la prise de conscience des dangers du formalisme. « Au théâtre, accomplir un mouvement n'est jamais un acte mécanique, ce doit être un geste *justifié*. Il peut l'être soit par une indication, soit par une action, soit par un événement intérieur. Je lève un bras pour indiquer un espace ou un lieu, pour prendre un objet sur une étagère, ou encore parce que je ressens en moi quelque chose qui me pousse à le lever. *L'indication, l'action, l'état* sont les trois manières de justifier un mouvement.³⁴»

Ce refus de l'art pour l'art, de la forme séparée du sens et de l'esthétisme séparé de la vie on le trouve chez Lecoq dans son refus catégorique de l'esthétisme inauguré par Decroux. Bien qu'il admirât le parcours idéal de l'homme, sa voie lui semblait sans issue en ce qui concerne un théâtre de création.

J'ai beaucoup d'admiration pour Decroux. Mais dès la première fois où je l'ai vu, j'ai compris que je n'allais pas être son élève. J'étais au premier rang et quand il faisait l'usine, on l'entendait souffler comme une usine. Il faisait un arbre et puis une usine... Eh bien il avait mis l'usine dans l'arbre... et du coup il n'y avait plus d'arbre ! Non... il faut quand même faire une différence entre ce qui est technique et ce qui devient mécanique, quand on voit le mécanique, on se demande à quoi sert la technique. Ça ne sert plus rien. Decroux c'est un cubique tandis que Marcceau c'est une liane, il ondule. Decroux, faisait du Rodin, mais en coupant la tête et en ôtant les bras ! » Travaillant au Picolo je m'étais un jour fait remplacer par Decroux pour qu'il présente une démonstration sur le « menuisier ». A mon retour Decroux s'était fait construire une pyramide pour faire son menuisier au sommet. Je lui ai demandé pourquoi. « Parce que tu comprends, là haut c'est pur, et puis on est seul... ! » Pour moi il faut aussi savoir redescendre dans le « brun », sans quoi on reste bien seul... Mais Decroux était comme cela.³⁵



« Lumpen » par le « Théâtre de la Jacquerie » un spectacle à partir d'interview retravaillés avec l'écrivain Jean-Pierre Chabrol. Une des troupes nées depuis les années 70 au sein de l'Ecole et porteuse d'un projet social fort.

Ce refus de la tentation de la pureté et de l'isolement dans une forme est caractéristique de l'état d'esprit de l'Ecole. A cet égard la formation humaine n'est pas séparable de la formation du comédien, et on ne peut faire l'économie d'une dimension éthique de l'enseignement. Posant à Lecoq la question : s'il fallait retenir un geste dont la leçon résume le parcours humain que suivrait un comédien de création, il résume.

On pourrait, sans doute résumer la trajectoire au pousser/tirer. Je suis poussé / je pousse / je me pousse et je suis tiré/je tire/je me tire... c'est sans doute un grand résumé. Il y a un premier temps... je suis agi, mais ce n'est qu'une gestulation, car je suis immobile à l'intérieur. La répression, l'éducation par ce qui est uniquement verbal et les conventions nous ont figé. Nous ne sommes plus ces enfants qui jouent le monde en le mimant. Le deuxième temps : j'agis ! Il y a comme une « ex-plosion », une « ex-positon », cela part vers « l'ex-térieur »³⁶, je suis en lutte. Il a fallu passer par l'observation pour en arriver et ce n'est qu'à partir de là que je suis et que j'agis sur un espace extérieur. J'exerce une action sur autre chose que moi, il y a autre chose que moi... Je tire ou je pousse quelque chose ou quelqu'un. Et puis enfin, troisième temps : je m'agis. Je me tire ou je me pousse. Ce n'est plus un espace extérieur qui est à l'origine du geste mais le moteur se trouve dans l'espace intérieur du comédien, il l'a recueilli et donc il peut le proposer.³⁷

Une pédagogie de l'« exposition », du risque réglé et de l'urgence

Une des caractéristiques de la pédagogie de l'Ecole est la mise en danger perpétuelle des comédiens. Bernie Schurch se rappelle.

Chez Lecoq on se trouve dans un véritable laboratoire. Impossible de copier quoi que ce soit, on a l'impression qu'il faut tout réinventer à partir de soi

*même, même dans les domaines comme la commedia dell'arte où il y a quand même une histoire. C'est un esprit de provocation continue à l'invention, et l'étudiant est toujours mis en crise. Pour ne pas quitter cette école il faut se faire une philosophie, apprendre à attendre de soi, s'autoriser les erreurs pour se trouver. Mais en même temps cette école c'est une vraie berceuse parce que tout le monde se mettait en danger même les professeurs et que tout cela se passait en privé, entre quatre murs.*³⁸

Cette pédagogie du risque, volontairement revendiquée, transparait dans l'organisation de l'Ecole et dans son style d'enseignement. Les « grandes leçons », telles l'analyse des 7 niveaux de tensions dans la démarche, l'équilibre du plateau ou les 9 attitudes³⁹ sont des référents fixés, mais l'essentiel des cours est une mise en jeu directe à partir de thèmes donnés tel que l'Exode. C'est l'observation de la création en improvisation qui constitue le matériau sur lequel s'exerce la réflexion critique qui permet de dégager les grandes lois du théâtre. Chaque cours est une véritable organisation de l'urgence du jeu, et chaque semaine s'achevant par la présentation du travail collectif de l'auto-cours, s'organise autour de cette urgence de la création collective. Il va de soi que le travail des étudiants déborde largement les horaires d'enseignement.

Cette logique du faire et du passage à l'acte perpétuel crée une sorte « d'habitus » de la création chez l'étudiant Lecoquien. Une manière de créer également particulière qui fait plus confiance à l'intelligence de l'instinct dans le jeu qu'à la réflexion qui précède le jeu. Un des maîtres mots de l'Ecole c'est qu'il n'y a pas de bonnes ou mauvaises idées dramaturgiques, c'est « le plateau qui décide de ce qui tient ou ne tient pas. » De cette pratique constante de l'improvisation collective de création provient que nombre de comédiens issus de l'Ecole forment des troupes plutôt que de poursuivre des carrières individuelles.

Des découvertes aux « constats » collectifs

Un enseignement de la création ne saurait être autre chose qu'un enseignement en création. Il existe donc un style d'enseignement, de pédagogie de la découverte en commun, où l'enseignant découvre en même temps que l'étudiant ce qu'il enseigne. Lecoq, tout comme ses enseignants, sont à la fois maîtres et premiers témoins d'un processus de création qu'ils mettent en route mais qui brutalement dépasse ce qui est prévu et ouvre sur l'imprévisible. De même, lors des cours, les étudiants n'ont pas le droit de prendre de notes, car ce qui n'est pas retenu ne sera d'aucun usage, et si c'est compris c'est retenu. Par contre les enseignants tout comme Lecoq de son vivant, ne cessent de prendre des notes... Cette gestion de l'imprévisible, qui s'appuie sur une préparation scrupuleuse, fait que l'enseignement n'est pas un processus de simple transmission d'un savoir, mais un espace d'étonnement et de découverte en commun. C'est une des raisons pour lesquelles dans l'esprit de l'Ecole on ne va pas suivre un cours, mais comme le répétait Lecoq on « entre » en leçon, un peu comme on entre dans un mystère.

Entrer en leçon c'est très important... C'est entrer dans quelque chose que l'on ignore encore, dans l'émotion d'un rapport avec les autres qui permet de comprendre beaucoup mieux qu'on ne saurait le faire seul. Au départ bien sûr, on sait ce que l'on veut dire aux gens, mais ce n'est pas ce qui sera dit finalement. La transcendance du rapport avec les élèves fait découvrir des choses importantes. Il y a une « élévation » de part et d'autre. L'enseignement du théâtre ne peut se réduire à la communication d'un savoir en terme d'émetteur-récepteur, de donner et de recevoir... Une vraie communication ne passe pas par l'horizontale, elle passe par un « ailleurs ». C'est très important de choisir et de projeter ce point et ce n'est pas le professeur seul qui agit mais l'ensemble du groupe. Pour parvenir à cette tension, à cette orientation, il faut que le professeur suscite un état de « curiosité » qui seul permet de découvrir quelque chose que ni l'élève ni le profes-

seur ne connaissent encore. C'est à ce moment que commence la grande transmission « orale » et la Leçon proprement dite. On parle trop souvent de « transmission » des savoirs. On peut transmettre « à l'identique » un savoir achevé, comme un cours de mécanique par exemple. Dans une leçon de théâtre c'est autre chose qui se découvre. J'aime quand les scientifiques sont à la frontière de leur ignorance et en état de découverte. C'est quand ils se postent sur cette ligne, à partir de laquelle ils ignorent qu'ils sont capables de poésie et de création au sens profond qu'ils sont intéressants. Ils vont vers cet « ailleurs » qui se donne dans la leçon. Quand ils savent, c'est moins intéressant.⁴⁰

Cette dimension du risque et de la rectification des erreurs qui constitue un des fondements de la pédagogie de l'Ecole fait que les créations des étudiants n'y sont pas jugées selon les critères d'une esthétique particulière, mais par un recours à l'assentiment du public présent. On ne saurait en effet parler d'un style ou d'une emprunte Lecoq qui réunisse les créateurs qui sont passés par l'Ecole. Le seul point commun est sans doute une certaine conception d'un théâtre populaire au sens profond, c'est-à-dire capable de toucher le public le plus large quelque soit sa culture de référence. Le recrutement international de l'Ecole est bien évidemment une des raisons de cette orientation. Chaque étudiant arrive à l'Ecole avec sa formation et sa culture théâtrale et il s'agit de découvrir un théâtre de création qui touche chacun au-delà des particularismes et des esthétiques existantes. Ce travail de rectification et d'essentialisation se fait par un recours constant à une pratique du « constat » collectif sur les productions hebdomadaires. C'est ce collectif qui est amené à juger et non les enseignants au nom de leurs préférences. Chaque production théâtrale est examinée en fonction de sa cohérence interne, de sa vitalité, de son caractère organique, et de l'émotion qu'elle fait ressentir. L'Ecole constitue donc à elle-même son propre public dont le jugement est en général pris en compte.

Une des caractéristiques de l'Ecole est de partir de la conviction que l'instinct et non la culture du public est intelligent.

Il ne s'agit pas de se dire je fais à la manière de... tel ou tel genre ou esthétique. Les règles du jeu sont dans le jeu lui-même. C'est le jeu qui produit ses propres règles et ses exigences. C'est comme en peinture la touche de trop ou celle qui manque qui fait que le tableau est mauvais ou inachevé. Le théâtre c'est comme en peinture, à un moment c'est le tableau qui veut, pas le peintre ! C'est pourquoi à l'Ecole on en revient toujours aux regards et aux constats. On fait un constat, sur l'organisation du spectacle vivant qui est présenté. Il ne s'agit pas de faire une critique en disant : il faudrait faire comme ci ou comme ça, de telle « manière »... L'attitude du constat est bien plus forte que l'attitude critique. Et comment on constate, qui constate ? Bien sûr j'ai des choix préférentiels, personnels, mais ce qui importe c'est avant tout le constat que l'on fait « ensemble », face à une création vivante, comme on le fait en face de la vie comme elle est. On se trouve tous habités par les mêmes lois du mouvement qui animent et la vie et les oeuvres de l'art. On se demande par exemple : est-ce que le plateau est en équilibre ? Il y a une loi qui me dit, par exemple, trop d'espace à gauche, tout bascule... Nous aspirons tous à une sensation de contentement, celle de se trouver en face d'un équilibre, et c'est simplement la mise en espace, en rythme et en forces qui est au fond de toute chose, que nous apprécions. Cela n'a rien avoir avec des idées. Les règles du jeu, ce sont les règles du mouvement et du Mouvement avec un grand « M ». C'est d'examiner si c'est trop long, trop court, si ça ne monte pas, si ça ne descend pas, si ça manque de forces, s'il y a un trou, s'il y a plusieurs fins. Le pédagogue le constate, mais le public lui aussi le constate soit en s'ennuyant poliment soit en quittant la salle !⁴¹

L'étape finale du clown un viatique pour les créateurs

Ce n'est pas par hasard que la fin du parcours de formation dans cette Ecole qui pratique la prise de risque et l'exposition perpétuelles, s'achève par une période où les étudiants seront amenés à la découverte de leur propre clown. Cette dernière étape du travail que le comédien effectue sur lui-même consistant à transformer ses propres faiblesses en force, à ne plus jouer de rôle ou de personnage, mais à jouer de soi, directement sur le public, en nudité d'intentions, représente une forme de viatique donné au futur créateur pour aborder sa vie professionnelle.

L'étudiant invité à revenir à un dénominateur commun par le passage au masque neutre, invité à jouer l'autre que lui dans tout le travail de construction du personnage et d'apprentissage des contraintes créatrices du jeu, se trouve convoqué à faire l'expérience de la liberté et de l'authenticité et à offrir ses « bides » au public. Cette dernière étape du voyage pédagogique, qui au fil des années a pris une importance qu'elle n'avait pas, représente une découverte : on ne joue pas avec ce que l'on sait, mais on joue avec ce que l'on est. Découverte également de la dimension dérisoire et idéale de la condition humaine en soi-même et reconnue par tous dans le rire.

Cette dernière étape, même si les élèves ne poursuivent pas les voies du clown, est celle où le créateur prend la mesure réelle des enjeux de sa création qui est celle de la mise en présence réelle de l'humain face à l'humain plutôt qu'un exploit solitaire. André Riot-Sarcey⁴² analyse ces enjeux :

L'Ecole se termine par une pirouette qui est le clown. Et cette fin a du sens. L'instinct avait guidé Lecoq, car toutes les règles et tous les codes, - les tempos, le rythme, le découpage et l'analyse du mouvement, le jeu masqué, - disparaissent avec le clown ! Plus de règles, ni de codes, uniquement soi et son instinct. D'un seul coup l'acteur qui observe et transpose la vie sous forme de jeu, se porte lui-même. Il n'observe plus le monde c'est le monde qui l'observe, c'est le public qui observe et qui demande : qui tu es toi ? Avec le clown il n'y avait rien à comprendre, il n'y avait qu'à être, avec la justesse et la difficulté d'être et de son acceptation. Il me semble que tout le travail de Lecoq c'est le rejou de la vie, mais dès que tu enlèves le masque tu ne vois que la mort, la certitude que l'homme est éphémère, et c'est la leçon du clown. D'un seul coup on dit aux élèves : bas les masques, soyez faibles, soyez ce que vous êtes. L'Ecole qui commence avec la naissance du masque neutre s'achève par l'état de naissance du clown. Le clown réinvente tout, il se dit avec étonnement : je peux parler, je peux manger, je peux courir, je peux essayer faire des exploits, de la musique, de l'acrobatie. C'est un éternel être en train de naître, et il ne devient jamais rien, il reste fragile, et c'est la raison pour laquelle il intéresse tout le monde et déclenche un rire de solidarité humaine. L'Ecole aime cet acteur humain, à la fois fragile, qui boite à un moment donné, mais qui brusquement par un geste collectif, proche des dieux, par un saut magnifique, par une image fabuleuse, clame le monde ou le traduit, et reste cependant dérisoire dans sa grandeur. C'est la leçon du clown.

Le « texte écrit » ouverture et/ou fermeture dans la formation ?

L'orientation délibérée vers un théâtre de création pose bien évidemment le problème du rapport au texte de théâtre écrit et existant dans la pédagogie de l'Ecole. Le témoignage d'Alain Molot⁴³, est éclairant à cet égard.

Lorsque je suis arrivé, Lecoq m'a dit que les élèves étaient rompus à l'improvisation, mais qu'il fallait compenser un manque et que nous avions besoin de nous appuyer sur le texte. Nous avons donc travaillé en deuxième année sur Molière, Ruzante, Shakespeare, Claudel, etc. Cinq ans plus tard il me convoque et me dit que l'Ecole ce n'était pas le texte et que ce travail sur des scènes c'était ce qu'il refusait dans une école de création théâtrale. J'étais abasourdi, mais trois ans plus tard, en préparant l'année, e changement de cap : il fallait du texte !

L'anecdote est significative de l'ambiguïté entre un respect réel et profond du texte de théâtre écrit tel qu'il existe et son rejet violent, dans la conception de la formation de Lecoq. D'ailleurs hormis les grands textes collectifs de la tragédie, jamais les élèves ne présentaient en public une scène travaillée en cours. Mieux valait une scène maladroite, mais fabriquée par l'élève, qu'une scène adroite empruntée au patrimoine. L'idée de fuir le patrimoine n'était jamais exprimée, mais nous recevions d'une manière tout aussi tacite la mission de créer. Il fallait avoir l'insolence, l'audace de créer son propre théâtre, c'est ce qui nous était demandé au quotidien. La méthode Lecoq c'est à mon sens un génial démontage analytique du théâtre et du vivant : analyser la marche, le mouvement, l'espace, la situation, l'enjeu, le climat, les tensions, la mécanique des grands styles. J'ose dire que, quand on sort de cette Ecole on n'est pas tenté de créer, on est programmé pour créer.

Ce constat, loin de désigner une limite, met en évidence une spécificité. A de rares exception près, les créateurs issus de l'Ecole Lecoq ne fréquentent pas le répertoire. S'ils le font, c'est en lui infligeant un traitement qui cherche plus la vie à travers le texte, qu'il ne sert la vie du texte. Position qui, en donnant toutes les libertés, (certains diront ouvrant la voie à toutes les trahisons,) amène à transformer les habitudes de lecture et de réception convenues des textes déjà écrits. La « revisitation » de Shakespeare par le *Footsbarn Travelling Theatre* pour ne prendre qu'un exemple, prend-t-elle le texte comme prétexte ou va-t-elle au cœur du texte ?

Poser la question en ces termes revient parfois à sacraliser implicitement le texte, et peut tendre à condamner l'interprète et le metteur en scène à reconstituer des formes anciennes, en offrant au public les plaisirs du dépaysement exotique, voire des satisfactions liées à des sentiments d'appartenance culturelle. Sur ce point il semble qu'il existe une conception lecoquienne des attentes du spectateur, et de ce qu'on doit lui livrer, qui se forge dès l'Ecole. Sans doute faudrait-il la chercher du côté d'une conception d'un « spectateur-auteur », fortement sollicité dans son imaginaire à entrer dans le vif du spectacle, et d'une certaine manière à s'y mettre pour le faire vivre. Le théâtre de création que Lecoq appelait de tous ses vœux, et auquel son Ecole tente de former, s'adresserait ainsi à un public porté vers les spectacles qui s'achèvent dans l'imaginaire du spectateur. Une des phrases qui revenait constamment dans les critiques de Lecoq lors des présentations des résultats des auto-cours nous porte à le croire : « Tu as tout dit, tout est dit, il n'y a plus de jeu tu ne laisses plus rien au spectateur ! c'est pour ça que ce n'est pas bon. » Sans doute est-ce là le rêve d'un théâtre de création allant à la rencontre d'un public populaire, mais créatif, cherchant dans la rencontre l'occasion d'une régénération, plus que les satisfactions d'une « consommation culturelle. » Sans doute faut-il saisir dans cette Ecole qui se présente comme une Ecole qui fait découvrir aux étudiants leur propre théâtre, encore à venir, un voyage d'une extraordinaire rigueur et richesse, mais qui s'achève par une éthique de l'inachèvement. Les projets germent dans l'Ecole, mais s'achèvent dans les solitudes. Sur la dernière de couverture d'un petit fascicule qu'il avait remis à ses invités lors du 40^{ème} anniversaire de l'Ecole, Lecoq avait tenu à placer l'une de ces petites phrases leçons qu'il appelait ses fulgurances.

44

*La brume
laisse à l'imagination
le soin de terminer
l'image*





Le temps des équipes et des collectifs de création une des richesses et des limites (?) de l'École qui suscite le goût du laboratoire et de la recherche en commun. Ici le LEC, Laboratoire d'Écriture Comique né au sein du Théâtre de la Jacquerie, lors de la dernière de « Croquis marrants » en 1996 au Déjazet.

¹ Article paru avec quelques coupures dans « Les nouvelles formations de l'interprète » CNRS éd. Arts du Spectacle, 2004

² L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, 57 rue du Fg St Denis, 75.010 à Paris est dirigée par Fay Lecoq, La coordination pédagogique est assurée par Thomas Prattki.

³ Carnet de bord d'un voyage au « Central » Le Central est le nom de l'ancienne salle de sport qui abrite l'École Lecoq depuis 1976 (tapuscrit inédit 1995)

⁴ Le Corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale, de Jacques Lecoq en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Anrat Théâtre Education, (Actes Sud-Papiers, Paris 1997.)

⁵ Plaquette de présentation de l'École 2000/2001 p 3.

⁶ In Écrits sur le théâtre, I, L'École, Paris P.O.L. 1994, pp 76. On trouvera dans cet ouvrage le journal de cours, École Jacques Lecoq tenu par Vitez, (pp 35 à 58) ainsi que les notes prises chez Jacques Lecoq lors d'une préparation d'année entre enseignants (Annexes, p 245) Il y aurait toute une étude à mener sur l'influence des années Lecoq de Vitez sur ses conceptions de la formation à la création, et ses textes théoriques.

⁷ Norman Taylor aura enseigné l'analyse du mouvement à l'École pendant 18 ans. (Entretien avec C.Merlant. Tapuscrit inédit 1998)

⁸ Voyage au Central , Annexes (Tapuscrit inédit C. Merlant 1995)

⁹ Le Corps poétique pp. 81

¹⁰ Nous conservons certains de ces néologismes facilement compréhensibles qui, s'étant créés à l'École au fil du temps, ont fini par former un langage commun et résumé des choix esthétiques.

¹¹ Thomas Prattki, entretien avec C.Merlant (Tapuscrit inédit décembre 2000)

¹² Jean-Gabriel Carasso dans son intervention Quelles formations pour quels théâtres ? Lors des Controverses d'Avignon de 1999 marque bien ce rôle central du mouvement dans la démarche de Lecoq en se livrant à l'exercice périlleux mais instructif du résumé : « Jacques Lecoq (...) n'a cessé de proposer une démarche originale que je résumerai par la formule suivante : mettre en relation la plus forte singularité de l'élève avec les lois les plus universelles de la vie et du mouvement ! » (édition électronique de cette intervention de juillet 1999 sur le site internet lafriche.org/manifeste/1999/Controverses 99.)

¹³ Voyage au Central (Tapuscrit inédit C. Me 95)

¹⁴ Voyage au Central (Tapuscrit inédit C. Merlant)

¹⁵ Les groupes des auto-cours se constituent spontanément, et varient de semaine en semaine. L'objet dramatique présenté excède rarement dix minutes et la commande est volontairement donnée sous une forme lapidaire pour laisser libre cours à toute interprétation. Par exemple : « un lieu, un événement », « l'homme ou la femme invisible », « l'exode sous masque neutre » ou « le combat des matières ».

¹⁶ Voyage au Central (Tapuscrit inédit C.Merlant) Ces notes concernent la progression de l'année 94-95. Elles n'ont pour intérêt que de faire saisir « *de la coulisse* » les « *étapes* » temporelles du Voyage tel qu'il est présenté le premier jour aux élèves, dans ce style oral qui conserve encore l'élan du parcours. Sur le contenu on trouvera plus amples précisions dans le Corps Poétique de Jacques Lecoq. Une étude descriptive et solide des contenus de Catherine Skansberg est parue dans les Voies de la Création Théâtrale, la formation du comédien, IX, Editions du CNRS, Paris 81, pp 81-91. Un compte-rendu très suggestif du Corps poétique par Morgane Bourhis est paru dans Registres/4 Revue d'Etudes Théâtrales, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 99, PP 21-32. Une des références de base où se trouvent décrites les étapes de la pédagogie de Lecoq sont les articles qu'il a signé, dans Le Théâtre du geste, mimes et acteurs, sous la direction de J. Lecoq, Bordas, Paris 87, (Epuisé)

¹⁷ L'usage de ce néologisme se justifie par le sens du mot mime qui renvoie généralement à l'idée d'une reproduction à l'identique d'un geste observable. S'agissant d'exprimer l'univers d'un peintre, d'un poète ou la dynamique d'une couleur, le concept « mimage » permet d'opérer la distinction. Sur la dynamique des couleurs et d'une manière plus générale les recherches sur la synesthésie et l'usage que l'on peut en faire dans la formation d'un comédien de création, une des sources qui ont stimulé les recherches de Lecoq est à chercher dans l'Ecole du Bauhaus de Weimar. Sa connaissance des écrits de Johannes Itten, de Paul Klee et de Kandinsky n'étaient pas de seconde main.

¹⁸ Ce travail technique d'une extrême précision consiste à décomposer le geste, par exemple sauter un mur, en attitudes physiques qui s'enchaînent en mouvements pour former des phrases. Celle du mur comporte par exemple 59 attitudes. Ce travail technique demande une véritable ascèse aux étudiants, et se coordonne avec un travail respiratoire rigoureux. Mais il va de soi que tout ce travail technique n'a de sens que dans sa justification dramatique. Pour résumer on pourrait suggérer qu'une fois que l'étudiant sait « comment » sauter un mur, cela n'a de sens que si cela lui permet de faire mieux passer le « pourquoi » il le saute, pour échapper à un danger ou conquérir un territoire.

¹⁹ C'est ainsi qu'un orgueilleux peut aussi être timide ou peureux et c'est dans cette contradiction que le personnage peut trouver une dimension d'humanité qui dépasse la caricature.

²⁰ Voyage au Central (Tapuscrit inédit C. Merlant)

²¹ Le Corps poétique pp 25

²² Le Corps poétique pp 32-33

²³ Conversations avec Lecoq, pâques 98. Certains extraits de ces conversations sont parus dans la revue Cassandre, n°23 et 24, 1998,

²⁴ Emmanuel Kant, Critique du jugement, (Paris, Librairie philosophique J.Vrin,1951,p 127 § 46 « Les Beaux arts sont les arts du génie »)

²⁵ Marcel Jousse (1886-1961) fonde l'Anthropologie du Geste. Ses œuvres, recueil de notes de cours ont été rééditées dans la collection Voies ouvertes, L'Anthropologie du geste, La manducation de la parole, Le parlant, la parole et le souffle, (Gallimard, Paris 1978.) Lecoq n'aura pas rencontré Jousse personnellement, mais l'ouverture à ses textes et sa pensée s'approfondira dans des rencontres avec Gabrielle Baron secrétaire de Jousse.

²⁶ Conversation avec Lecoq, (Tapuscrit C. Merlant 1998)

²⁷ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, (Paris, PUF, 1974,p4)

²⁸ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, (Paris, Librairie José Corti, 1942 pp.1-2)

²⁹ Le corps Poétique pp 92-93

Bachelard, La psychologie de la pesanteur, in La terre et les rêveries de la volonté, (Paris, Librairie José Corti, 1947, pp 356-357)

³¹ Le théâtre du geste, (Paris, Bordas, Paris 1987, p 20)

³² Conversation avec Thomas Prattki (Tapuscrit inédit C. Merlant nov.2000)

³³ Le théâtre du geste , p 109

³⁴ Le corps poétique p 77

³⁵ Conversations avec Lecoq, (Tapuscrit C.Merlant, Pâques 98)

³⁶ Nous conservons l'insistance sur le préfixe que marquait Lecoq

³⁷ Conversation avec Lecoq (Tapuscrit nov. 96)

³⁸ Bernie Schurch, ancien élève de l'Ecole et fondateur de la troupe des Mummenschanz (Tapuscrit oct. 98)

³⁹ On se reportera au Corps poétique pp 89, 141, et au Théâtre du geste, p 103

⁴⁰ Conversation avec Lecoq (Tapuscrit pâques 98)

⁴¹ Conversation avec Lecoq (Tapuscrit pâques 98) De larges extraits de cette conversation ont été publiés dans la revue *Cassandre* sous le titre *Les leçons du mouvement* (Paris, Cassandre, mai 1998)

⁴² Fondateur de la *Compagnie des Nouveaux Nez*, ancien élève de l'Ecole, il enseignera le clown à L'Ecole Nationale du Cirque de Châlons, et enseignera à l'Ecole en 98-99

⁴³ Metteur en scène et fondateur du Théâtre de la Jacquerie, Alain Mollot a été professeur de jeu à l'Ecole de 1987 à 1999.

⁴⁴ Jacques Lecoq, Lettre à mes élèves (Paris, Décembre 1996)