



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática

Carmina Salvatierra Capdevila



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia e Historia
Departamento de Historia del Arte

Anexo

LA ESCUELA JACQUES LECOQ: UNA PEDAGOGÍA PARA LA CREACIÓN DRAMÁTICA

Director:
Doctor Ricard Salvat i Ferré

Doctoranda:
Carmina Salvatierra Capdevila

Programa de Doctorado: Art, Natura i Societat (1998-2000)

Barcelona-2006

Índice

Introducción	11
1. Cronología biográfica de Jacques Lecoq	19
Dos fotografías: el funeral en París y el entierro en Montagny de Jacques Lecoq, el 26 de enero de 1999.....	32
2. Programas de mano informativos de la Escuela Jacques Lecoq	33
Programa 1982-1992	35
Programa 1992-1999	41
Programa 2000	50
Programa del LEM (Laboratoire d'étude du mouvement)	58
Cursos internacionales de verano:	
“Des bouffons à la tragédie”, agosto 1983	63
“Le jeu à travers les styles”, julio 1987	65
“Théâtre de la Nature Humaine”, julio 1991.....	68
“Approche mimodynamique des arts du théâtre”, julio-agosto 1995	71
3. Textos de Jacques Lecoq	73
“Mime et pantomime” publicado en “La Grande Encyclopédie Librairie Larousse”, 1975. Texto mecanografiado, 4 páginas	75
Association pour l'étude du mouvement (APEM), marzo 1981	79
“Chronique de ma rencontre avec Amleto Sartori suivie de Propos sur le jeu du masque” Texto inédito mecanografiado, 7 páginas. París, marzo 1983	81
“Les Bouffons” Texto inédito mecanografiado, 2 páginas. París 1984.....	88

“À propos de théâtre et de mouvement” Ponencia de Lecoq en el Congr�s Internacional de Teatre a Catalunya, Barcelona, mayo 1985	90
Programa de mano y dos fotografías de su demostración-espectáculo <i>Tout bouge</i> en el teatro Romea, Barcelona, 21 de mayo de 1985	97
“Lettre � mes élèves: 40 ans d’�cole: 1956-1996”. Texto inédito impreso distribuido en el ámbito de la escuela, 6 páginas. París, diciembre 1996	100
Dibujo de Jacques Lecoq	105
Carta de Jacques Lecoq a Marc Doré fechada el 2 de enero de 1999	106
4. Entrevistas a Jacques Lecoq	109
“Encuentro con Jacques Lecoq” de Federico Vallillo (1988)	111
“El teatro de la naturaleza humana” de Carmina Salvatierra (1991)	114
“Las lecciones de movimiento” de Christophe Merlant (1998)	116
5. Artículos de prensa sobre Jacques Lecoq (por orden cronológico)	125
“Jacques Lecoq: ‘Lo que yo tengo no es teatro, sino pedagogía’” de Rosana Torres. <i>El País</i> , sección de Espectáculos, 18 de febrero de 1986, pág. 28	127
“Unearthly movement at large” de Irving Wardle. Crítica al espectáculo-conferencia <i>Tout bouge</i> , <i>The Times</i> , 1 de abril de 1988	128
Crítica al espectáculo-conferencia <i>Tout bouge</i> de Kenneth Rea. <i>The Guardian</i> , 4 de abril de 1988	129
“‘En el teatro no hay que mezclar las emociones personales’, afirma Jacques Lecoq” de Rosana Torres; seguido de “La palabra como semilla de la acción” de José Luis Gómez. <i>El País</i> , sección de Cultura, 1 de abril de 1997, pág. 32	130

“Jacques Lecoq, collectionneur de gestes” de Jean-Louis Perrier. <i>Le Monde</i> , sección “Horizons”, 12 de abril de 1998, pág. 9	132
“Muere en París el maestro de actores Jacques Lecoq” de Octavi Martí. <i>El País</i> , 21 de enero de 1999, pág. 37	137
“Lecoq, dernier geste” de René Solis. <i>Libération</i> , sección de Cultura, 21 de enero de 1999	138
“Jacques Lecoq, le corps et le masque” de Jean-Louis Perrier. <i>Le Monde</i> , sección de Cultura, 22 de enero de 1999, pág. 26	142
“Mask over matter” de Martin Esslin. <i>The Guardian</i> , 23 de enero de 1999	145
“A prophet of gesture who got theatre moving” de Ron Jenkins. <i>The New York Times</i> , suplemento “Arts and Leisure”, 18 de marzo de 2001, págs. 1 y 26	148
 6. Testimonios sobre la pedagogía de Jacques Lecoq, desde la mirada de la creación, la pedagogía y la puesta en escena, recogidos por Carmina Salvatierra	 157
Serge Cellier, marzo 1999	159
Albert Vidal, mayo de 1999	163
Monika Pagneux, noviembre de 2000	168
Marc Doré , “Comme un chat dans un cédre”, noviembre de 2002	182
Yasu Ohashi, agosto de 2005	188
 7. “Cuatro meses en Quebec: relato de una experiencia en la pedagogía del teatro”. Artículo de Carmina Salvatierra sobre la integración de la pedagogía de Jacques Lecoq en la enseñanza del Conservatorio de arte dramático de Quebec, enero - mayo de 2001	 191

8. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’” de Christophe Merlant. Selección de las notas de la práctica de la pedagogía del primer año durante el curso 1993-1994	207
“Avertissement au lecteur” (Advertencia al lector)	210
Presentación por trimestres del programa del primer año	212

“Jeu et rejeu” (Juego y recreación). Primeras improvisaciones :

“La chambre d’enfance” (La habitación de infancia)	217
“Dans un salon Bourgeois de mauvais goût” (En un salón burgués de mal gusto)	217
“Poursuite à la piscine” (Persecución en la piscina)	218
“Le premier cours” (La primera clase)	219
“Créer l’espace et les objets dans l’espace... avec son corps” (Crear el espacio y los objetos en el espacio... con el cuerpo)	219
“Attentes, présences, rencontres sur les chaises” (Esperas, presencias, encuentros en las sillas)	220
“Rythme de la marche” (Ritmo del andar)	221
“Déménager et se souvenir” (La mudanza y el recuerdo)	223

La Máscara Neutra, improvisaciones:

“Découverte du masque neutre” (Descubrimiento de la máscara neutra)	223
“Le premier réveil des neutres” (El primer despertar de la máscara neutra)	224
“Les sept niveaux de tensions dans la marche” (Los siete estados-niveles de tensión en el andar)	225
“Le masque neutre s’éveille et découvre l’espace” (La máscara neutra se despierta y descubre el espacio)	227
“L’adieu des masques neutres” (El adiós de las máscaras neutras)	228
“Le masque neutre s’échappe de prison sous urgence” (La máscara neutra se escapa de prisión con urgencia)	228

“La gamme des bruits et le mouvement” (La gama de ruidos y el movimiento)	229
Las grandes frases de movimiento:	
“La phrase de la Poursuite” (La frase de la persecución)	231
“La phrase du Bateau” (La frase del barco)	233
“La phrase du Barman” (La frase del barman)	235
Los 20 movimientos	238
Temas de los “auto-cursos” (auto-cours) del primer año	251
9. Fotografías de E. Decroux, J.-L. Barrault, M. Marceau y J. Lecoq	253
Étienne Decroux	255
Programa de la sesión de mimo corporal de 1945	256
Jean-Louis Barrault	257
Marcel Marceau	258
Jacques Lecoq	259
10. Prolongaciones	261
Textos sobre el juego de :	
José Bergamín	263
Chantal Maillard	264

(Todos los textos y el material gráfico inéditos se presentan con la autorización de sus autores para esta investigación.)

Introducción

El anexo a “La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática”, reúne la documentación de la E JL y su creador recogida y utilizada a lo largo de nuestra investigación y que ha servido para mejor fundamentarla, o para ampliar y completar algunos de los temas tratados. A la vez, el anexo quiere facilitar, con el material a mano, una mejor comprensión e inmersión del lector en nuestro tema, de manera que pueda leerse independientemente y no sólo como un material de consulta. Lo hemos organizado en diez apartados según el carácter de la documentación que se presenta: programas impresos por la E JL, textos del mismo Jacques Lecoq, artículos de prensa, entrevistas y testimonios de antiguos alumnos, material gráfico... Esperamos que su lectura resulte tan estimulante y reveladora como lo ha sido para nosotros.

Iniciamos, pues, este anexo con una cronología biográfica de Jacques Lecoq –apartado 1–, que permite acceder, de una forma rápida y resumida, a los hechos más relevantes del recorrido profesional del pedagogo, y, que cerramos con dos fotografías inéditas del funeral y el entierro de Lecoq, que su esposa Fay Lecoq nos ha facilitado.

En el apartado 2 aportamos tres textos informativos impresos por la E JL desde 1982, que se refieren al programa de estudios de dos años. El primero de 1982 a 1992 aproximadamente; el segundo de 1992 a 1999; y el tercero a partir del año 2000, después del fallecimiento de Lecoq en el que la escuela se abre a una nueva etapa, dirigida por su esposa y un equipo de profesores con un director pedagógico.

Los programas, además de presentar la escuela y sus contenidos, aportan una serie de fotografías que informan del material y el espacio utilizado como, por ejemplo, la máscara neutra, las máscaras expresivas y las de Basilea (larvarias), las estructuras manuales, el espacio interior y exterior de Le Central, espacio que ocupa desde 1976 la E.J.L., así como diferentes momentos del recorrido del segundo año como las historietas mimadas, los *clowns*, los bufones y la tragedia.

La evolución del estudio del movimiento hacia otras áreas como la arquitectura y la escenografía, las artes plásticas y, sobre todo, a partir de su ingreso en 1969 como profesor en l'École Nationale Supérieure de Beaux Arts para los arquitectos de la UP6 de París, se materializa en la creación del Laboratoire d'Étude du Mouvement (LEM), en 1977, del que aportamos el tríptico informativo vigente durante una parte de los años ochenta y noventa. Lecoq progresivamente se fue interesando cada vez más por aplicar y desarrollar los principios de su pedagogía para el teatro basada en el cuerpo humano, el *mimismo* y el movimiento a estos campos, dirigiendo su enseñanza a todos los interesados en el conocimiento del movimiento como deportistas, médicos, arquitectos, artistas plásticos o pedagogos. El sentido de la neutralidad, la exploración a través de la *recreación* corporal, de la naturaleza, los colores, la música, la poesía, las pasiones... se encuentran aplicados hacia los espacios construidos.

Concluimos este apartado 2 con los programas que informan acerca de los últimos cuatro cursos de verano realizados cada cuatro años, entre 1983 y 1995, con los que Lecoq sintetizaba los hallazgos que iba realizando en su escuela a lo largo de los años, como la relación entre la tragedia y el bufón o el acercamiento al teatro desde la mimodinámica. Especial interés tiene el curso Le Théâtre de la

Nature Humaine (pédagogie d'un enseignement) donde incluimos, junto a la información que le corresponde, un esquema pedagógico realizado para esta ocasión.

El apartado 3 contiene una selección de textos de índole diversa escritos por Lecoq, que hemos ido reuniendo a lo largo de nuestra investigación y que abarcan desde 1975 a 1999. Unidos aquí por primera vez, presentados por orden cronológico, estos textos no pueden por supuesto suplantar, ni lo pretenden, los dos libros fundamentales de Lecoq *Le théâtre du geste* y *Le corps poétique* –tan presentes en nuestro estudio–, pero sí que son textos que los complementan y que nos ayudan a comprender mejor a la persona y la aportación de Lecoq desde su escritura, no exenta de poesía. De los siete textos, cinco de ellos han sido facilitados por la misma escuela. Estos son: “Mime et pantomime” donde Lecoq recorre la historia del mimo hasta nuestros días; los objetivos de la Association pour l'Étude du Mouvement (APEM), de 1981; “Chronique de ma rencontre avec Amleto Sartori suivie de Propos sur le jeu du masque” donde Lecoq hace referencia a su experiencia con Jean Dasté en 1945, su encuentro con Amleto Sartori en Padua el año 1948 y la creación de la máscara neutra; “Les Bouffons” en el que define el espacio del bufón en nuestra sociedad y en la pedagogía; y, “Lettre à mes élèves: 40 ans d'école: 1956-1996”, un cuadernillo de seis páginas del todo inédito, que se repartió entre los alumnos para conmemorar los cuarenta años de la escuela. Hemos incluido a estos textos la ponencia “À propos de théâtre et de mouvement”, que Lecoq dio en el Palacio de Congresos de Montjuïc de Barcelona en 1985, en el marco del Congrès Internacional de Teatre a Catalunya, pues, aunque se encuentra publicada, creemos que puede ser de interés poderla consultar, ya que, de forma muy sucinta y completa, Lecoq habla de su concepción del mimo, de los estilos dramáticos en su enseñanza y del teatro contemporáneo. Por su valor documental, aportamos el programa de

mano de su conferencia-espectáculo *Tout bouge* que, con motivo de dicho congreso, representó en el teatro Romea de Barcelona, al que acompañan dos fotografías de esta representación. Y, por último, un dibujo de Lecoq de diferentes personajes y una carta manuscrita de Lecoq a su amigo Marc Doré pocos días antes de su muerte el 19 de enero de 1999.

En el apartado 4, hemos seleccionado tres entrevistas realizadas a Lecoq. En primer lugar, la de Federico Vallillo de 1988, incluida en su tesis doctoral y relacionada en nuestra bibliografía. En ella Lecoq habla de su vocación pedagógica y del sentido de su escuela y su enseñanza basada en la búsqueda de las “permanencias” lejos de las modas cambiantes, de la necesidad de arriesgar como motor del avance de su pedagogía, y del papel de los profesores en su escuela. La segunda entrevista realizada por la doctoranda con motivo del curso de verano “Le Théâtre de la Nature Humaine”, de 1991, se centra en la formulación del método pedagógico de Lecoq. Y, en tercer lugar, “Las lecciones de movimiento”, la conversación que mantuvo con Christophe Merlant el mes de febrero de 1997, y que se completa con una comunicación de este último a la doctoranda sobre las circunstancias en las que se realizó. Es una larga entrevista en la que Lecoq se extiende sobre diferentes temas que se han ido suscitando y tomando forma a lo largo de su vida: lo que significa para él enseñar y en qué consiste la transmisión de conocimiento, el concepto de neutralidad y punto fijo, el sentido del viaje pedagógico en lo que constituyen sus tres direcciones –extensión, altura y profundidad–, y cómo entiende la creación en el teatro.

Los artículos de prensa componen el apartado 5. Dos de ellos son críticas a su espectáculo-conferencia *Tout bouge* presentado con motivo del London International Workshop Festival en Londres en abril de 1988 –*The Times* y *The*

Guardian. Su presencia por primera vez en Madrid con motivo de los Encuentros Hispano-franceses de Teatro en los que participó, y la representación en el Centro Cultural de la Villa de Madrid del mencionado *Tout bouge* en febrero de 1986, se recoge en *El País*, si bien el artículo en cuestión contiene alguna que otra inexactitud como, por ejemplo, resaltar a Lecoq como dramaturgo, y algún lapsus, pues escribe *Toute bouche*, lo cual, como se sabe, no quiere decir lo mismo que *Tout bouge*. Más completo y correcto es el artículo que once años después recoge el mismo medio y la misma periodista, con motivo del homenaje que se le hace en el Teatro de la Abadía, y que se completa con el artículo “La palabra como semilla de la acción” de José Luis Gómez. Uno de los pocos artículos de prensa aparecidos en vida de Lecoq, en un reconocimiento a su aportación al teatro en su propio país, es el de Jean-Louis Perrier “Jacques Lecoq, collectionneur de gestes”, publicado en *Le Monde* en abril de 1998. Los cuatro artículos siguientes –*El País*, *Libération*, *Le Monde*, *The Guardian*–, aparecen con motivo de su muerte el mes de enero de 1999; algunos más extensamente que otros, y aportando nuevos datos, a modo de homenaje y reconocimiento, glosan su trayectoria y la proyección que su trabajo, basado en el movimiento, ha tenido en el teatro contemporáneo. Ya en marzo de 2001, *The New York Times* le dedica en portada y páginas interiores del suplemento cultural un amplio artículo –“A prophet of gesture who got theatre moving” de Ron Jenkins–, dando cuenta de los creadores y las compañías internacionales que se han desarrollado a partir de sus enseñanzas.

En el apartado 6 se recogen los testimonios de cinco antiguos alumnos –Monika Pagneux, Marc Doré, Albert Vidal, Yasu Ohashi y Serge Cellier–, tres de los cuales –Pagneux, Doré, y Vidal– ya están reseñados en nuestra investigación (subcapítulo I.3.6). Menos el texto de Marc Doré –que pertenece a la novela autobiográfica “Comme un chat dans un cédre”, terminada en otoño

de 2002, una parte de la cual narra su experiencia parisina en la E JL a finales de los cincuenta y principios de los sesenta—, los otros cuatro textos han sido escritos expresamente para nuestro estudio. Todos estos testimonios hablan de la influencia que la enseñanza de Jacques Lecoq ha tenido y tiene en su manera de entender el teatro desde la visión particular y personal de cada uno, en las que convergen las experiencias de la creación, la puesta en escena, la pedagogía y la actuación. Es, en esta gama de miradas como, quizá mejor podemos captar el espíritu que animaba la búsqueda de Lecoq y que éste imprimió en sus alumnos.

Incluimos en el apartado 7 el artículo que la doctoranda escribió a propósito de su estancia en el Conservatoire d'Art Dramatique de Québec a principios de 2001, como asistente a los cursos impartidos por Marc Doré. La peculiaridad de este centro oficial, es la de haber combinado la enseñanza de la interpretación basada en el texto dramático con la creación, introduciendo la enseñanza del movimiento, la máscara neutra y los territorios dramáticos como el *clown*, el bufón y la tragedia. El artículo recoge algunos de estos aspectos como son el *clown* en la pedagogía del actor o “tácticas de juego”, los bufones y el ejercicio de “la máquina del espacio”, que representan un ejemplo de la evolución y aplicación de las enseñanzas de Lecoq.

Las notas tomadas por Christophe Merlant en “Carnets de bord d'un voyage au ‘Central’”, durante las clases del primer año de la E JL del curso 1993-1994, constituyen el apartado 8. Este diario inédito, que ya hemos introducido en nuestro estudio (subcapítulo I.3.6), es un material de un gran interés pues recoge la práctica diaria de la Escuela, con los ejercicios precisos y las observaciones concretas de Lecoq y los profesores, lo cual ha sido de una gran ayuda para adentrarnos en su pedagogía. De estos *Carnets* hemos

seleccionado aquellas partes que apoyan nuestra exposición, de las que destacamos las primeras improvisaciones relacionadas con la *recreación* y el *juego dramático* y las improvisaciones de la *máscara neutra*. En cuanto a la parte analítica del movimiento, se han seleccionado tres *grandes frases de movimiento* –la “frase de la persecución”, la “frase del barco” y la “frase del barman”–, y los veinte movimientos que integran el ejercicio individual del mismo nombre que concluye este primer curso. Hemos incluido también, el prólogo a este diario, la descripción del programa pedagógico y los temas de los *autocursos* que se realizaron en el transcurso de ese año.

El apartado 9, contiene una fotografía de Étienne Decroux (se incluye el programa de la sesión de mimo corporal de 1945), Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau y Jacques Lecoq, uniendo así a las cuatro personalidades del mimo más influyentes del teatro del siglo XX, y que representan las cuatro direcciones que el mimo ha tomado en una época en que se encuentran el “mimo del final” y el “mimo del principio” prefigurando el teatro que aun está por llegar.

A lo largo de nuestro estudio han ido surgiendo diferentes temas que han despertado nuestro interés hacia otros campos de las ciencias humanas, lo que nos ha llevado a prolongarlos y complementarlos con una serie de lecturas de signo diverso. Así, de forma paralela, hemos ido recogiendo una serie de textos, un material de fondo, unas *prolongaciones*, que han ampliado y fundamentado algunos de los conceptos y las nociones que han aparecido, conformando un segundo viaje más invisible, pero que creemos puede suscitar una continuación de este estudio. Sirva, como muestra, los dos textos que en torno al *juego* recogemos en el apartado 10, el primero de José Bergamín (1895-1983) y el segundo de Chantal Maillard.

1. Cronología biográfica de Jacques Lecoq

Cronología biográfica de Jacques Lecoq

1921

Nace el 15 de diciembre, en París.

1937

Se inicia hacia la enseñanza de la educación física y el deporte.

1941-1945

Profesor de educación y reeducación física y deportiva en centros de enseñanza. Kiniseterapeuta del Estado, reeduca a los paralíticos del Asile de Jeunes Infirmes des Frères Saint Jean de Dieu. Monitor diplomado de las federaciones francesas de atletismo y natación.

1942

Durante la ocupación alemana conoce a Jean-Marie Conty (aviador de la Aéropostale junto con Antoine de Saint-Exupéry y amigo de Antonin Artaud y Jean-Louis Barrault), quien le introducirá en el teatro. Primeras experiencias en el teatro coreografiados por Serge Lifar.

1943

Presenta unas acciones dramáticas cercanas a los gestos de acción más difíciles que permanecerán como una de las experiencias más enriquecedoras.

1944

En la asociación Travail et Culture (TEC) sigue las clases de improvisación de Claude Martin, alumno de Charles Dullin. Nace el grupo los Aurochs del que forma parte, además de Lecoq, el poeta y autor dramático Gabriel Cousin. Crean pequeños espectáculos basados en la improvisación.

1945

Después de la Liberación de Francia participa con el grupo de teatro amateur Les Compagnons de la Saint-Jean, de la mano de Jean Serry, Luigi Ciccione y Gabriel Cousin, en las multitudinarias manifestaciones al aire libre de diez y quince mil personas que tuvieron lugar en Chartres para festejar el retorno de los prisioneros de guerra y la conmemoración de la Liberación de Francia. En Puy ofrecen un espectáculo dirigido por George Douking; en Grenoble, participa en dos grandes celebraciones -“Un peuple se retrouve”- dirigidas por Luigi Ciccione.

Durante dos años, forma parte de la compañía Les Comédiens de Grenoble, dirigida por Jean Dasté. Se encarga de la preparación física de la compañía y participa en *L'Exode (El éxodo)*, figuración mimada y con máscaras, y el Nô japonés *Ce que murmure la rivière Sumida (Lo que murmura el río Sumida)*. Con Dasté descubre el juego de la máscara y el espíritu del Vieux Colombier de Jacques Copeau, Charles Dullin y los Copiaux. Empieza su búsqueda sobre el movimiento y el mimo.

1946

Asiste a una demostración de Decroux en la sala Iéna de París. La técnica y el estilo de Decroux le parecen más cercanos al campo de la plástica y la escultura, y no responde a su idea de un mimo dramático.

1947

Vuelve a París como profesor de expresión corporal en la escuela Education Par le Jeu Dramatique (EPJD), una nueva escuela para actores, fundada por Jean-Louis Barrault, Alain Cuny, Claude Martin, André Clavé, Marie-Hélène Dasté y Roger Blin, que dirige Jean-Marie Conty. Lugar para el intercambio de experiencias tiene la influencia del espíritu de Antonin Artaud y Charles Dullin. Allí encuentra a Gianfranco de Bosio y Lieta Papafava que le proponen venir con ellos al Teatro Universitario de Padua.

En Coblenza, Alemania, participa como monitor en los encuentros entre la juventud francesa y alemana.

1. Cronología biográfica de Jacques Lecoq

1948

Lecoq viaja a Italia donde permanecerá ocho años que marcarán profundamente su enseñanza. Su trabajo se extiende rápidamente. Primero, hasta 1951, en el Teatro de la Universidad de Padua que dirige Gianfranco De Bosio con quien profundizará en la búsqueda de una actuación y enseñanza diferentes.

Conoce al escultor Amleto Sartori e inician un fecunda relación en el redescubrimiento de las máscaras de la *commedia dell'arte* y la máscara neutra.

Descubre la *commedia dell'arte* en los mercados de Padua y crea con De Bosio el espectáculo *La Moschetta* de Ruzzante.

Del actor Carlo Ludovici, de la compañía Dialectal de Cesco Baseggio, de Venecia, Lecoq aprende las actitudes y movimientos de Arlequín y establece una “gimnasia de Arlequín”, que enriquecida poco después con su encuentro con Marcello Moretti, incorporará a su pedagogía.

1949

En Padua, siempre junto a De Bosio, realiza el drama *Nô Le cento notti (Las cien noches)*, *La devozione della messa (La devoción de la cruz)*, de Pedro Calderón de la Barca y *Don Perlimplin* de Federico García Lorca. En Venecia, por encargo del PEN club, prepara el espectáculo *Arlecchino poeta laureato* a partir de un cañamazo de Diego Valeri.

1950

Otra vez en Padua Lecoq se encarga de coreografiar *Le Lombarde* de Giovanni Testori, dirigido por De Bosio. Crea su primera pantomima *Porto di mare (Puerto de mar)*, un coro con máscara.

1951

Se estrena en Italia *La Excepción y la Regla* de Bertolt Brecht dirigida por Eric Bentley. Lecoq se encarga de que el mimo se integre en el espectáculo en el sentido del teatro chino. Crea y dirige el espectáculo *Pantomime* formada por *Fan Fan Bar*, *L'Usine*, *La Statue*, *La Ville* (*Fan Fan Bar*, *La fábrica*, *La estatua*, *La ciudad*), junto a la ya mencionada *Porto di mare*.

Lecoq interrumpe su colaboración con De Bosio y se marcha a Milán cuando Paolo Grassi y Giorgio Strehler le piden participar en la creación de la escuela del Piccolo Teatro. Permanece en Milán para coreografiar el coro de *Electra* de Sófocles dirigida por Strehler para el teatro Olímpico de Vicenza. Descubre las posibilidades mímicas del coro e inicia una investigación que seguirá en posteriores experiencias en Siracusa.

Seguidamente, dirige la pantomima *L'Amante militare* (*El amante militar*) de Carlo Goldoni, también dirigida por Giorgio Strehler. En esta última tendrá la oportunidad de ver actuar a Marcello Moretti y queda profundamente impresionado. A través de Lecoq, Strehler conocerá a Sartori quien se encargará de realizar las máscaras en cuero para una nueva versión de *Arlecchino servitore di due padroni* (*Arlequín servidor de dos amos*), en que Moretti interpreta a Arlequino.

1952

Franco Parenti (intérprete de la máscara de Brighela en el Piccolo) crea su compañía con un grupo de alumnos que había acabado sus estudios. Llama a Dario Fo, entonces un principiante que había acabado sus estudios en Bellas Artes, a Giustino Durano, a Fiorenzo Carpi, el músico del Piccolo, y a Lecoq y crean una revista satírica y política: *Il ditto nell occhio* (*El dedo en el ojo*), que marca una ruptura con la revista tradicional y que llegará hasta París. Con Parenti crea la compañía Parenti-Lecoq y producen, por primera vez en Italia, *Les Chaises* (*Las sillas*) y *La Cantatrice chauve* (*La cantante calva*) de Eugène Ionesco y *Le Déluge* (*El diluvio*) de Ugo Betti.

1. Cronología biográfica de Jacques Lecoq

1953

En Bérgamo, Lecoq dirige el primer espectáculo de Luciano Berio *Mime Music n°2 (Mimo Música n°2)*, basado en un tema de Brecht adaptado por Roberto Leydi y dirección musical de Bruno Maderna. Lecoq crea gestos nuevos para la música y la danza contemporáneas. Coreografía la *Burlesca* de Veretti en la Opera de Roma. Trabaja para la televisión italiana (RAI) en numerosos espectáculos.

1954

Pone en movimiento el coro de *Oedipe à Colone (Edipo en Colono)* en el Teatro Olímpico de Vicenza, el coro de *Nuages (Las nubes)* de Aristófanes y las pantomimas de *Pseudolus* de Plauto en el Teatro Antiguo de Ostia.

Trabaja con Anna Magnani, en su retorno al teatro, en la revista *Chi è di scena ? (¿Quién está en escena?)*. En la compañía Parenti-Fo-Durano colabora en un segundo espectáculo de revista *Sani da legare (Cuerdos de atar)*.

1956

Vuelve a París y abre su escuela de “Mimo y teatro” el mes de diciembre en un pequeño estudio de la rue d’Amsterdam.

1957

En enero la escuela se instala en la rue du Bac donde permanece doce años cohabitando con numerosos cursos de danza. La escuela conocerá un crecimiento considerable.

Participa en el espectáculo *La Famille Arlequin (La familia Arlequino)* de Jacques Fabri escrita por Claude Santelli y en *Le Roi Cerf (El rey ciervo)*.de Gozzi con Sacha Pitoëff.

1958

Empieza a dar los primeros cursos en el extranjero en el Teatro Dramático de Belgrado.

1959

Crea la compañía Jacques Lecoq y monta el espectáculo *Carnet de Voyage* (subtitulada, *Voyage autour du mime*) -un collage de tres piezas mímicas y tres habladas- con alumnos que han seguido su escuela, siempre con la idea de diversificar el campo de la mímica y de mostrar las diferentes direcciones posibles del mimo.

En Italia, con su compañía, realiza *Sept péchés capitaux* de Bertolt Brecht y Kurt Weill en el Eliseo de Roma con Laura Betti y Carla Fracci.

Dirige el espectáculo *Allez hop!* de Luciano Berio a partir de un libreto de Italo Calvino en la Fenice de Venecia con motivo de la Bienal.

1960

Llamado por Jean Vilar entra en el Théâtre National Populaire (TNP) para coreografiar los movimientos de *Ubu* de Alfred Jarry, *Rose Rouge pour moi*, el coro de *Antigona* de Sófocles y *Loin de Rueil*, espectáculo-revista a partir de un texto de Raymond Queneau.

Se produce una serie de veinticinco películas para la televisión francesa con el nombre *La Belle Équipe* (*Menuda pandilla*), relizada por Ange Casta, pantomima burlesca cercana a las películas mudas con el trio: Philippe Avron, Claude Évrard e Isaac Alvarez. El grupo realiza varias experiencias con Pierre Schaeffer en el Centre de la Recherche Musicale de la ORTF.

Entre 1960 y 1964 pone en movimiento las músicas concretas de Pierre Schaeffer (*Étude aux Allures*).

Pone en escena *L'Aboyeuse et l'Automate* (*La presentadora y el autómata*) de Gabriel Cousin en el Théâtre Quotidien de Marsella (TQM).

1961

Co-dirige con Jean Dasté *El drama de Fukuriu Maru* de Gabriel Cousin en Saint Étienne.

Coreografía *Pierre et le Loup* de Prokofiev (*Pedro y el lobo*) para la televisión BBC en Londres.

1. Cronología biográfica de Jacques Lecoq

Coreografía *Bal des voleurs (El baile de los ladrones)* de Jean Anouilh y *La Punaise (La chinche)* de Maiakowski, en el Schiller Theatre de Berlín.

1962

Incorpora los *clowns* a su pedagogía, que desarrollará en la llamada pedagogía del “fiasco” para el actor. Surge el “*clown* de teatro”, a lo que contribuye Pierre Byland entonces alumno en la escuela.

Se encarga de la puesta en movimiento del coro de *Hécuba* e *Ión* en el teatro antiguo de Siracusa.

Participa en los primeros festivales de mimo haciéndolo evolucionar más allá de los formalismos del momento para abrirlo al teatro. El primero de ellos tendrá lugar en Berlín ese mismo año.

1963

Lecoq es nombrado maestro de mimo del Odéon Théâtre de Francia dirigido entonces por Jean-Louis Barrault. Debuta en el Schiller Theater con el espectáculo demostración *Je parle, Je bouge* que más adelante tomará el título de *Tout bouge* y que llevará por todo el mundo en los años siguientes junto a su lección-demostración *Le Corps des Choses*.

1964

La escuela experimenta un crecimiento considerable y Lecoq se dedica cada vez más a la enseñanza. La escuela empieza a organizar durante el verano un curso especial para profesionales que permanecerá cada cuatro años, hasta 1997.

Coreografía de los coros de *Heracles* en el teatro griego de Siracusa.

Representa a Francia en los encuentros del Institut International du Théâtre (IIT) sobre la enseñanza dramática, primero en Bucarest sobre la improvisación (en 1965 lo hará en Essen a propósito de la improvisación de estilo y en 1966 en Venecia sobre la interpretación.).

1965

Lecoq imparte un curso para el Ballet de Komische Oper de Berlín-Este dirigido por Felsenstein.

Curso para el sindicato de actores de Finlandia.

Patrocinador del festival de mimo en Zurich hasta 1967.

1966

Incorpora a su enseñanza las máscaras de Basilea, que llamará “larvarias” por su forma simple, y cultura teatral que imparte Jean Perret. Antoine Vitez entra como profesor en la escuela durante cuatro años, encargándose del acercamiento a los textos dramáticos.

En este punto Lecoq se dedica exclusivamente a la pedagogía. Recorre el mundo impartiendo cursos profesionales, seminarios y conferencias.

Curso para la École National de Canadá.

Coreografía de los coros de la tragedia *Les Sept contre Thèbes* (*Los siete contra Tebas*) en el teatro griego de Siracusa.

1967

Monika Pagneux, alumna de la escuela durante 1961 (después de haber estudiado danza moderna con Mary Wigman en Berlín, una breve estancia en la escuela de Étienne Decroux y movimiento con Moshe Feldenkrais), entra como profesora de la EJM en la que será una de sus principales colaboradoras en la educación corporal hasta 1981.

1968

La escuela confirma su vocación en un trabajo de investigación y de formación. Los acontecimientos de mayo no interrumpen la marcha de la escuela. Surge una gran invención y una prolongación de su enseñanza. El *clown* permanece en el segundo año de forma definitiva. Se introducen los “auto-cours” y las “enquêtes dramatiques”.

1. Cronología biográfica de Jacques Lecoq

Se abre un periodo de diez años en la que la escuela ira cambiando de local. Ocupan grandes espacios, primero la Mission Bretonne o el Théâtre de la Ville donde, en 1972, gracias a Jean Mercure evita paralizarse. Aparecen nuevos espacios dramáticos. La escuela se vuelve una mezcla de étnias y culturas diferentes bases de su fecundidad.

Lecoq es nombrado Experto en el Consejo de Europa para el Deporte y la Educación Permanente.

1969

Lecoq entra como profesor en la Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts (ENSBA) de París para los arquitectos de la UP6 en la que dirige el Laboratorio de Estudio del Movimiento y de Arquitectura Dramática. Desarrolla una enseñanza de la arquitectura basada sobre el movimiento y el cuerpo mimador (estudio dramático de los espacios). Permanecerá veinte años.

Curso para el Teatro Komo y el sindicato de actores de Japón.

Participa en el festival del mimo de Praga y volverá a hacerlo en 1972. En 1970 lo hará en Francfort.

Se publica en París *L'antrophologie du geste* de Marcel Jousse. Obra póstuma fundamental que influenciará la concepción del mimo de Lecoq en los siguientes años.

1972

Introduce los bufones como forma teatral en el segundo año de su enseñanza. Philippe Gaulier enseña en su escuela durante estos años hasta 1981. En la revista norteamericana "Drama Review" se publica un importante artículo de Bari Rolfe sobre la pedagogía de Lecoq.

1976

La escuela se establece definitivamente en la ex-Central de boxeo en la calle del Faubourg Saint-Denis. Surgen después de veinte años, además de los bufones y el *clown*, otros territorios dramáticos: el melodrama, los narradores-mimadores, "les bandes mimées" (estilo cercano a los *comics*), los tribunos.

1977

Se abre un nuevo periodo y nuevas etapas en la escuela. Se desarrolla la relación del cuerpo con el espacio en todas sus posibles implicaciones en el plano de la creación dramática a través de trabajos de escenografía realizados en el Laboratorio de Estudio del Movimiento (LEM), un departamento autónomo de la escuela.

Su enseñanza se irá extendiendo y dando sus primeras manifestaciones. A menudo, se le invita a numerosos países por antiguos alumnos, en Japón, Canadá, Estados Unidos, América Latina y Europa.

1981

Un boletín interno de la EJM invita a la demostración-espectáculo de Lecoq, *Tout bouge*, con motivo del 25º aniversario de la Escuela, y subrayado, “pour la première fois à Paris” (por primera vez en París).

1985

Lecoq participa en el *Congrés Internacional de teatre a Catalunya* y presenta en el teatro Romea de Barcelona su espectáculo conferencia *Tout bouge* por primera vez en España. El siguiente año lo presentará en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

1987

Se publica el libro *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*, supervisado por Lecoq junto a otros colaboradores.

1990

Miembro fundador de la Unión de Teatros de Europa.

1997

Se publica *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*.

1999

Muere en París el 19 de enero. La Escuela continua bajo la dirección de su esposa Fay Lees Lecoq.

1. Cronología biográfica de Jacques Lecoq

En 1974 recibe la condecoración de la orden de Chevalier des Arts et Lettres de Francia. En 1982 se le nombra miembro de la Royal Scottish Academy of Music and Drama (RSAMD) de Glasgow. El mismo año recibe la orden de Chevalier de la Légion d'Honneur de Francia.

Jacques Lecoq llevó su espectáculo *Tout bouge* por el mundo entero y dio regularmente cursos internacionales, así como su clase-demostración *Le Corps des Choses*.

Cursos profesionales organizados por la EJL que fueron definiendo la evolución de la enseñanza de Lecoq:

1964: Le Mime et le Théâtre

1965: Le Mime et le Théâtre

1966: Le Mime et le Théâtre

1971: Le Masque - le Choeur - le Clown

1975: Mime - Mouvement - Théâtre

1979: Du Clown au Bouffon

1983: Des Bouffons à la Tragédie

1987: Le Jeu à travers les Styles
Architecture Dramatique

1991: Le Théâtre de la Nature Humaine

1995: Approche Mimodynamique des Arts
Scénographie Expérimentale

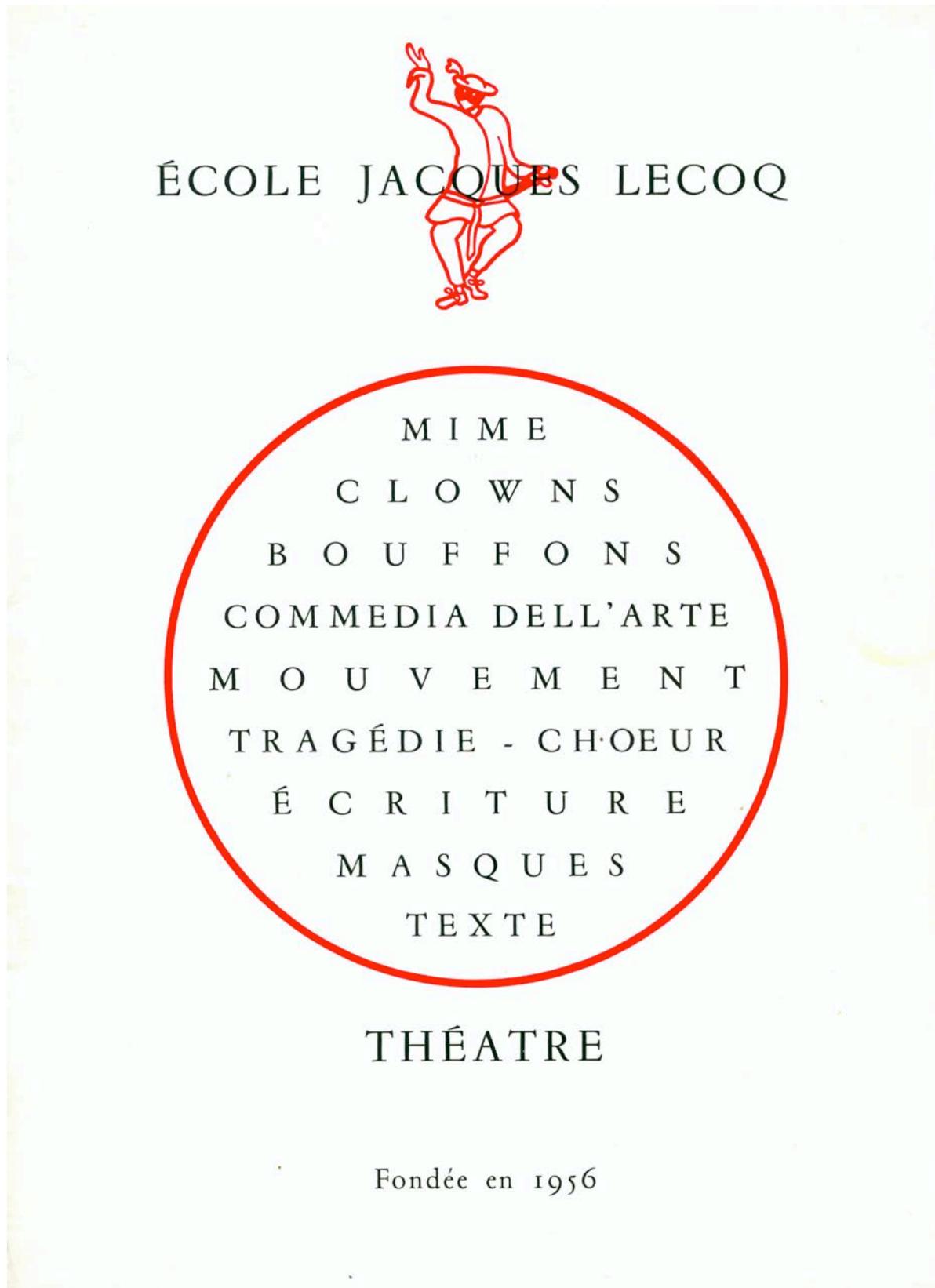
1997: À propos de l'Enfer et du Paradis

Funeral de Jacques Lecoq en París y entierro en Montagny, 26 de enero 1999.
(fotos, Alain Chambaretaud)



2. Programas de mano informativos de la Escuela Jacques Lecoq

Programa de 1982 a 1992





Jacques Lecoq commence à enseigner dans l'éducation physique et sportive et rééduque les paralysés à la marche.

En 1945, il est comédien dans la Compagnie des Comédiens de Grenoble, découvre le jeu du masque et met en pratique un entraînement de l'acteur en mouvement.

En 1948, il part en Italie où il restera huit années. A Padoue, au Théâtre Universitaire, il monte ses premiers spectacles. Il découvre le jeu de la Commedia dell'arte dans les marchés de la ville.

A Milan, il crée l'Ecole du Piccolo Teatro et commence une activité de metteur en scène. De la musique contemporaine à la revue politique, il développe le mime dans le théâtre.

Chorégraphe de la Tragédie grecque à Syracuse, il y découvre la dynamique du Chœur.

En 1956, il rentre à Paris pour fonder son Ecole Internationale de Mime et de Théâtre.

Il collabore avec le T.N.P., la Comédie Française, le Schiller Teater, la Télévision...

Depuis 1969, il est professeur à U.P.6. Il y dirige le Laboratoire d'Etude du Mouvement et d'Architecture dramatique.

Il assure de nombreux stages professionnels en France et à l'étranger :

- A propos de la Commedia dell'arte
- Du Clown au Bouffon
- La Tragédie et le Chœur
- Le Mime et le Théâtre
- ...

Il joue sa démonstration-spectacle « Tout Bouge » dans de nombreux pays.

2. Programas de mano informativos de la Escuela Jacques Lecoq

L'Ecole Jacques Lecoq fondée en décembre 1956 est une école professionnelle internationale de théâtre.

L'Ecole est un lieu de connaissance, de jeu et de création, s'appuyant sur l'observation de la vie quotidienne et sur celle des phénomènes dynamiques de la nature reconnus dans le corps mimeur. Elle explore des territoires dramatiques différents retrouvant la tradition dans la sensibilité d'aujourd'hui, se référant à de grands théâtres du passé, tels que la Commedia dell'arte et la Tragédie grecque qui offrent une dimension de jeu indispensable au comédien.

Elle considère le mime comme l'école de l'acteur et l'acteur comme un auteur qui doit trouver son propre style.

Ecole de mouvement, elle aide à découvrir les règles du jeu théâtral par une pratique de l'improvisation tactique à tous les niveaux (du réalisme à l'abstraction), en rendant le comédien disponible à l'événement d'une situation, d'un geste, d'un mot, provoquant son imagination à inventer des langages.

Le jeu du masque est essentiel dans sa pédagogie. Il élève et simplifie le jeu psychologique en même temps qu'il agrandit et approfondit le sens des êtres et des choses.

L'Ecole ouvre sur des théâtres à faire ; ces théâtres appartiennent aux élèves, à leurs idées, à leurs quêtes.



ESTRATEGIA DE
COMEDIA DELL'ARTE



PREMIÈRE ANNÉE

Préparation corporelle.
Acrobatie, jonglage, combat.
Analyse des mouvements.
Rejeu de la vie quotidienne.
Le masque neutre, le calme et le silence.
Dynamique de la nature : éléments et matières
couleurs et lumières
plantes et animaux.
Masques expressifs, larvaires, utilitaires.
Architectures portables.
Personnages, situations, passions.
Approche des poètes, des peintres, des musiciens.

Des enquêtes sont faites dans différents lieux et milieux et représentées au public sous forme de spectacle.

Chaque semaine des thèmes de travail sont donnés aux élèves de manière à susciter l'imagination et à favoriser la création collective.

DEUXIÈME ANNÉE

Préparation vocale.
Acrobatie dramatique.
Techniques appliquées.
Pantomime Blanche et langage des gestes.
Bandes mimées et Conteurs-mimeurs.
Mélodrame.
Foules et Tribuns.
Tragédie, Héros et Chœur.
Bouffons et Mystères.
Clown de cirque et Clown de théâtre.
Commedia dell'arte et demi-masques.
Approche des textes.

Périodiquement les élèves présentent leurs travaux au cours de soirées ouvertes au public.

Des « commandes » individuelles concluent les deux ans de l'Ecole affirmant le style de chacun.

2. Programas de mano informativos de la Escuela Jacques Lecoq



L'Ecole s'adresse à des personnes qui ont une certaine maturité et une expérience dramatique préalable.

Les études pour une formation professionnelle durent deux ans et une troisième année est consacrée à l'enseignement de la pédagogie.

Il n'y a pas d'examen d'entrée, mais un trimestre d'essai pendant lequel aussi bien l'Ecole que l'élève décident de la suite à donner à leur rencontre.

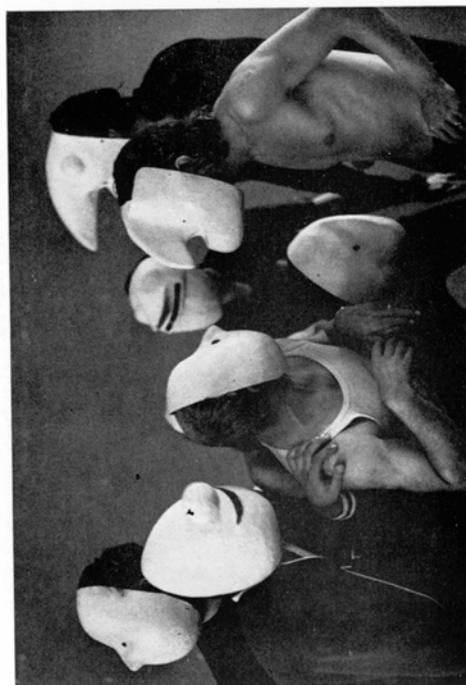
La première année forme un tout, elle réveille la curiosité à la vie et assure les bases du jeu. La qualité de création et le talent de comédien déterminent le passage en deuxième année.

Tous les cours sont liés entre eux et suivent un parcours pédagogique sous la forme d'un « voyage ». Ils sont assurés par une équipe de professeurs ayant eux-mêmes suivi l'Ecole.

Un certificat de fin d'étude est remis après les 2 ans.

Il est indispensable de comprendre le français pour suivre les cours. Ceux-ci commencent en Octobre et se terminent en Juin. Ils se répartissent sur une demi-journée de travail, cinq jours par semaine.

L'Ecole accueille chaque saison des étudiants d'environ 25 nationalités, plus de 60 pays y ont déjà été représentés et son enseignement est dispensé en France et à l'étranger dans de nombreuses Ecoles de Théâtre.



TROISIÈME ANNÉE PÉDAGOGIQUE

Elle est réservée à ceux qui ayant suivi les deux ans de l'Ecole, ont démontré un talent pédagogique et désirent enseigner ses méthodes.

COURS D'INITIATION

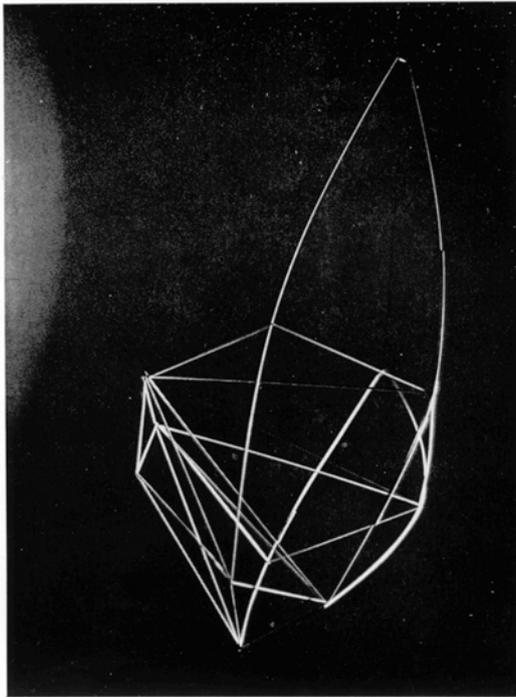
Ces cours intéressent tous ceux qui veulent avoir une expérience dramatique en vue de se définir en face de la profession théâtrale, en particulier les jeunes.

L.E.M.

Depuis 1977, le Laboratoire d'Etude du Mouvement (L.E.M.) complète l'Ecole dans des directions différentes, complémentaires à la création dramatique : arts plastiques, musique, poésie, architecture, scénographie, cinéma, vidéo, marionnettes.

Ce Laboratoire est ouvert aux artistes de l'Ecole et d'ailleurs qui désirent suivre une démarche de création à partir de la sensibilité du corps au mouvement, à l'espace et au rythme, ainsi qu'à la dynamique des phénomènes vivants. Les études s'affirment dans des projets concernant en priorité la représentation scénique.

Il a lieu dans les ateliers de l'A.P.E.M. (Association pour l'Etude du Mouvement).



"L'Homme a besoin de fixer le mouvement dans une suite d'attitudes pour mieux le saisir après l'impression du premier abord. Il les choisit dans les moments les plus remarquables, puis insatisfait, si tel est son désir, il va en déceler d'autres plus secrètes, et ainsi petit à petit il va pénétrer le mouvement dans sa profondeur en quête de la permanence."

Jacques Lecoq

Programa de 1992 a 1999

ECOLE JACQUES LECOQ



Ecole Internationale
de
THEATRE

Fondée en 1956

L'ECOLE

L'Ecole Jacques LECOQ, fondée en décembre 1956, est une école professionnelle internationale de théâtre.

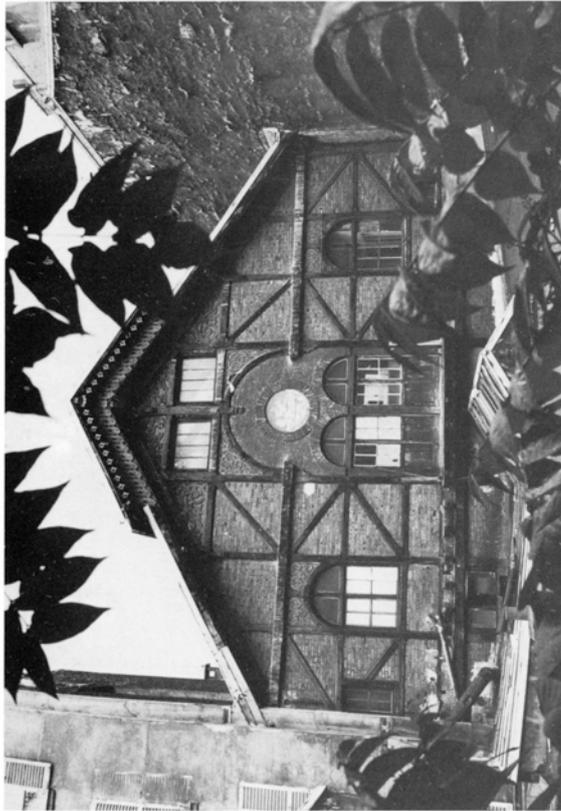
Elle s'adresse à ceux qui sont intéressés par la création dramatique et qui veulent, après une expérience préalable, approfondir leurs qualités d'auteur, de metteur en scène et d'acteur.

Un travail régulier et un enseignement de longue durée leur est proposé, développant la connaissance du Mouvement, ainsi que les rapports entre la Vie et l'Art au service d'un théâtre de création.

Les cours durent deux ans. Une troisième année est également proposée, consacrée à la pédagogie, ainsi qu'un Laboratoire d'Etude du Mouvement (L.E.M.).

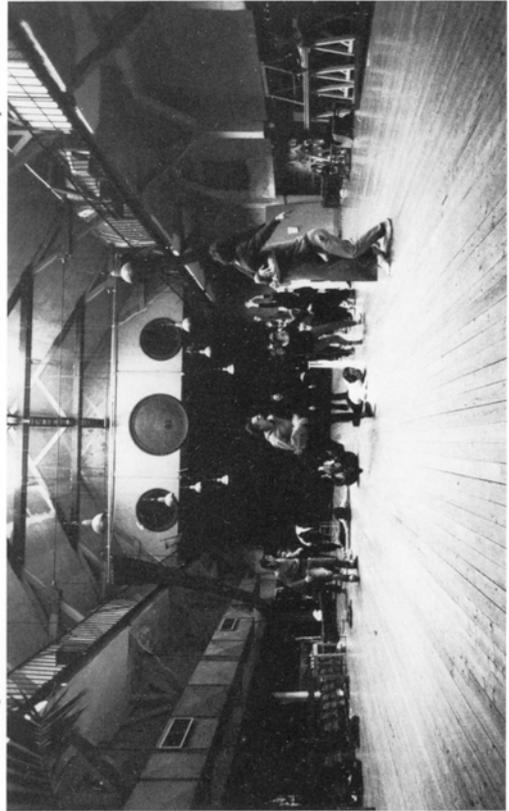
C'est un lieu de rencontre qui réunit chaque saison des jeunes acteurs de plus de 30 pays; la nature même du mélange des cultures apporte à l'enseignement une résonance qui approfondit sa recherche vers l'essentiel.

L'Ecole ouvre sur des théâtres à faire: ces théâtres appartiennent aux élèves, à leurs idées, à leurs quêtes.



Gymnase Christmann, construit en 1876 pour la gymnastique du Colonel Amorós.

Salle de spectacle de la boîte (Le "Central") dans les années 30. Lieu de l'Ecole depuis 1976.





JACQUES LECOQ

Jacques Lecoq commence à enseigner dans l'éducation physique et sportive et rééduque les paralysés à la marche.

En 1945, il est comédien dans la Compagnie des Comédiens de Grenoble, découvre le jeu du masque, met en pratique un entraînement de l'acteur en mouvement et travaille à une conception nouvelle d'un Mime ouvert au Théâtre.

En 1948, il part en Italie où il restera huit années. A Padoue, au Théâtre Universitaire, il monte ses premières Pantomimes. Il découvre le jeu de la Commedia dell'arte dans les marchés de la ville.

En 1952, il rentre au Piccolo Teatro de Milan (création de l'Ecole). Suivra une activité de metteur en scène et de chorégraphe. Il cherche des gestes nouveaux pour la musique contemporaine, la revue, l'opéra et met en mouvement les chœurs de la Tragédie grecque à Syracuse.

En 1956, il retourne à Paris pour ouvrir son Ecole de Mime et de Théâtre.

Il crée sa propre Compagnie, travaille au TNP et à la Télévision, et collabore avec la Comédie Française, le Schiller - Theater de Berlin...

De 1968 à 1988 il est professeur aux Beaux-Arts en Architecture (UP6).

En 1976 : création du L.E.M. (Laboratoire d'Etude du Mouvement) département scénographique de l'Ecole.

L'ENSEIGNEMENT

La méthode est essentiellement mimodynamique; elle engage le corps mimeur comme premier élément de reconnaissance du vivant par le rejeu de tout ce qui bouge, de la vie au théâtre.

L'enseignement applique les lois du mouvement à la création dramatique et au jeu de l'acteur. Il explore des territoires dramatiques différents, reconnus dans l'histoire du théâtre et réimaginés dans la sensibilité de l'époque présente.

Sa quête profonde est la découverte de ce théâtre de la Nature Humaine avec ses différents éclairages, langages et styles de jeu.

L'enseignement se déroule sous la forme d'un voyage qui évolue sur deux années, mettant l'élève face à des obstacles nécessaires lui permettant de développer ses qualités créatrices, et l'aidant à choisir sa propre direction.

L'enseignement se veut référentiel et offre à l'élève un point d'appui vivant - hors mode - en liaison directe avec les mouvements de la vie et leurs permanences.

Tous les cours s'interfèrent entre eux dans la progression du travail. Ils forment un ensemble cohérent s'appuyant principalement sur l'improvisation et l'analyse technique des mouvements.

Tous les professeurs qui enseignent à l'école ont eux-mêmes suivi l'enseignement de Jacques Lecoq et y apportent leur expérience et leur personnalité.



2. Programas de mano informativos de la Escuela Jacques Lecoq

PREMIERE ANNEE

Préparation corporelle et vocale.
Acrobatie, jonglage, combat.
Analyse des mouvements.
Mime d'action.
Jeu et jeu de la vie quotidienne.
Le masque neutre (le calme, le silence, l'équilibre).
Etude dynamique de la nature au service des personnages :
– éléments et matières
– couleurs et lumières
– plantes et animaux
Faire aux masques (chaque élève crée un masque).
Masques expressifs, larvaires, utilitaires.
Structures portables.
Création de personnages (situations, comportements, passions...)
Approche de la poésie, de la peinture, de la musique.
Théâtre d'objets.
Contraintes de style (changement d'espace et de temps...).

Chaque semaine, des thèmes de travail sont donnés aux élèves de manière à susciter l'imagination et à favoriser la création collective.

Des enquêtes sont faites dans différents lieux et milieux, puis représentées au public sous forme de spectacle.

DEUXIEME ANNEE

Préparation corporelle et vocale.
Acrobatie dramatique.
Techniques appliquées aux différents styles dramatiques.
Langage des gestes :
– Pantomime Blanche
– Bandes mimées
– Conteurs-mimeurs
Le Mélodrame et les grands sentiments.
Les Foulés et les Tribuns.
La Tragédie, le Choc et le Héros.
Les Bouffons de la Société et ceux du Mystère.
Le Fantastique.
Clowns de cirque, Clowns de théâtre.
Les Comiques (burlesques, absurdes, excentriques).
La Commedia dell'arte.
La Comédie humaine.
Travail de textes classiques et modernes.
Approche de l'écriture dramatique.

Périodiquement, les élèves présentent leurs travaux au cours de soirées ouvertes au public.

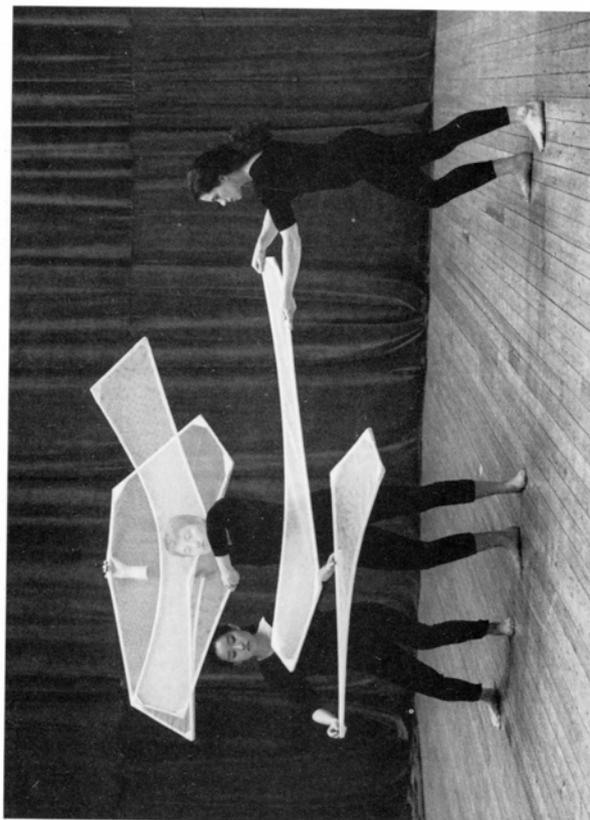
Des "Commandes" concluent les 2 années de l'Ecole. Chaque élève reçoit un thème personnel à partir duquel il présente un spectacle de durée limitée, où s'affirment les possibilités créatives de chacun.

TROISIEME ANNEE PEDAGOGIQUE

Elle est réservée à ceux qui, ayant suivi les deux années de l'Ecole, ont démontré un talent pédagogique et désirent enseigner ses méthodes.

Les élèves de troisième année participent, du côté des professeurs, au bon déroulement du programme de première année (correction des mouvements - critique des résultats - direction de leçons...) et suivent les travaux du L.E.M.

Une bibliothèque et une vidéothèque sont mises à leur disposition.



LABORATOIRE D'ETUDE DU MOUVEMENT (L.E.M.)

Ce laboratoire se consacre à la recherche des rapports entre le corps et les espaces construits, entre le drame joué par l'acteur et une scénographie habitable.

C'est un lieu expérimental et scientifique, favorisant la construction d'espaces dramatiques.

Des études sont faites sur la dynamique des couleurs, leur mouvement, leur étendue, leur vitesse... en relation avec le corps et les passions humaines.

Une scénographie théâtrale doit favoriser les jeux qui l'habitent, de même qu'une situation dramatique souhaite un espace construit qui la concerne.

Les travaux se terminent par les projets. Des thèmes sont proposés par chaque élève; des objets et des espaces construits sont réalisés en vue d'une présentation publique annuelle (Expo-drame: structures portables, costumes...).

Ces thèmes sont choisis directement dans la vie: situation, action, souvenir, ou encore dans des œuvres musicales, picturales, poétiques, dramatiques.

Du réel à l'essentialisation abstraite, tel est le voyage du L.E.M., au service du théâtre.

Ce laboratoire est un département indépendant de l'Ecole. Les cours ont lieu 3 fois par semaine. Un atelier est mis à la disposition des étudiants pour la réalisation des travaux pratiques.

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Il n'y a pas d'examen d'entrée, mais un trimestre d'essai pendant lequel l'École, aussi bien que l'élève, décident de la suite à donner à leur rencontre.

La première année forme un tout. Elle provoque la curiosité aux phénomènes de la vie et assure les bases du jeu de l'acteur. La qualité de création et le talent de comédien déterminent le passage en deuxième année.

Un certificat de fin d'études est remis après les deux ans.

Il est souhaitable de comprendre le français pour suivre les cours. Ceux-ci commencent en Octobre et se terminent en Juin (deux périodes de vacances, à Noël et à Pâques).

Les cours ont lieu tous les jours, sauf le samedi et le dimanche. Le travail se répartit en 30 heures par semaine (cours - préparation - répétition).

Les cours sont payables au début de chaque trimestre et ne sont pas remboursés en cas de départ.

L'École est un organisme de Formation enregistré sous le numéro d'agrément 11941370775.

Pour tous renseignements, s'adresser à la Direction de l'École :

Madame Fay L. LECOQ

Tél. : (1) 47 70 44 78

Fax : (1) 45 23 40 14



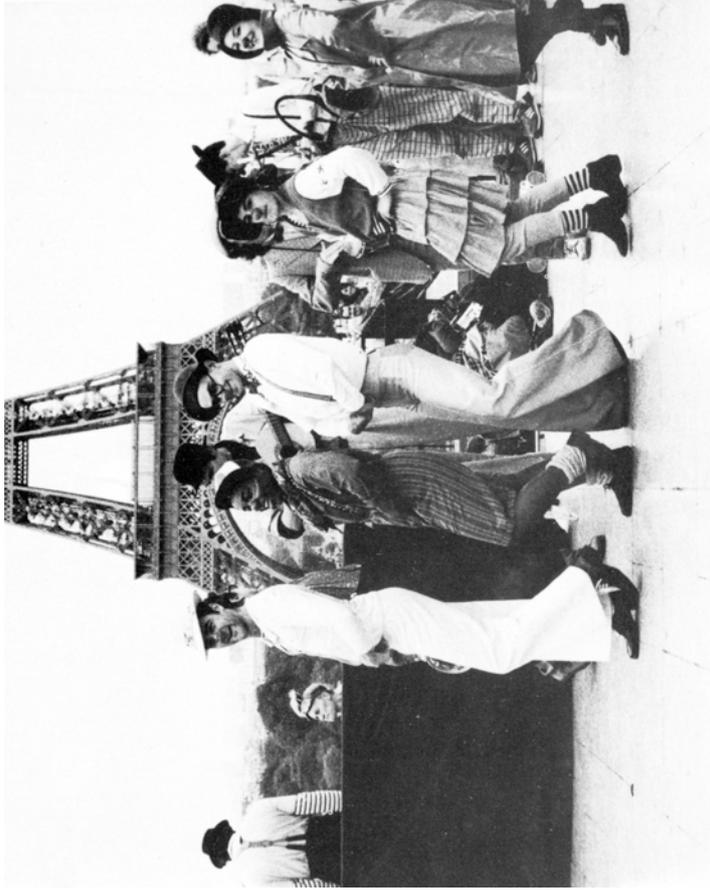
PUBLICATIONS

- Le Corps et son image
(Architecture d'Aujourd'hui - N° 152 - Oct./Nov. 1970)
- Rôle du Masque dans la formation de l'acteur
(CNRS - Le Masque du Rite au Théâtre - Paris 1985)
- Le Théâtre du Geste - Mimes et Acteurs
(BORDAS - Paris 1987)

STAGES PROFESSIONNELS DE L'ECOLE

- Le Mime et le Théâtre 1964 - 1966 - 1967
- Le Masque, le Choeur, le Clown 1971
- Mime, Mouvement, Théâtre 1975
- Du Clown au Bouffon 1979
- Du Bouffon à la Tragédie 1983
- Le Jeu à travers les Styles
et Architecture et Théâtre 1987
- Le Théâtre de la Nature Humaine 1991

La Démonstration-Spectacle de Jacques Lecoq :
"TOUT BOUGE" - ainsi que des Leçons Publiques -
ont été données dans de nombreux pays.



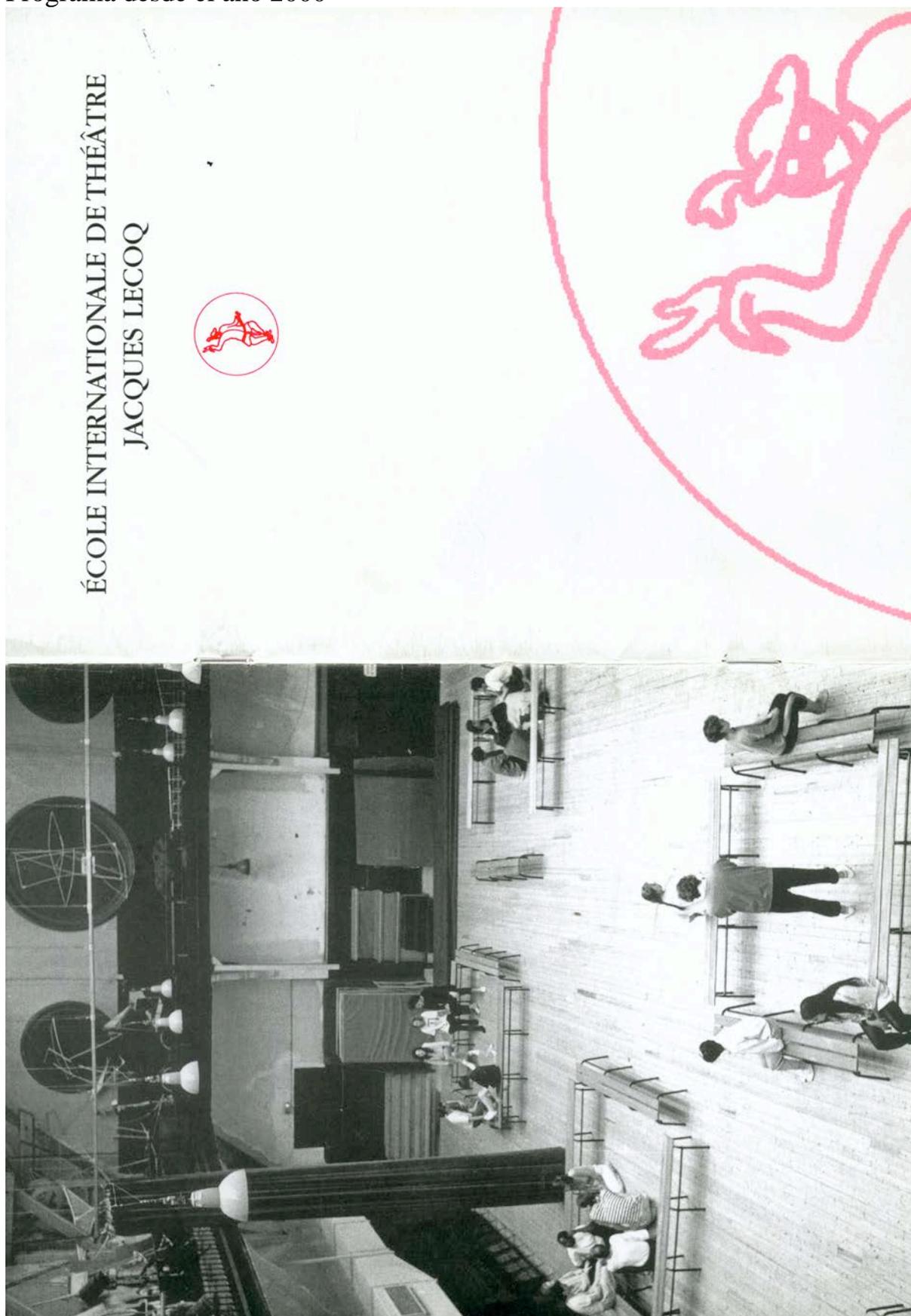
2. Programas de mano informativos de la Escuela Jacques Lecoq



*57, rue du Faubourg Saint-Denis, 75010 Paris
Tél. : (1) 47 70 44 78 - Fax : (1) 45 23 40 14*

Imprimé en France - SECT - Paris

Programa desde el año 2000



The School

The Lecoq School has continued and is perpetuating the techniques and skills inherited, but is still in movement and embracing new fields of research – «Tout bouge!» [everything moves]. This is being done through the efforts of Fay Lecoq and the teachers supporting her.

The School expresses creative drama in all its different forms.

The teaching at the School brings meaning to an artistic path and has an impact on every field of knowledge. It is not just a method which is being handed down, but also permanent references and values.

The teachers are all past students of Jacques Lecoq and are thus handing on his creative teaching techniques.

The School is open to students with a true sense of commitment to creative drama and theatre, who, after some initial experience in the theatre, wish to extend the depth and scope of their skills, whether in acting, directing or writing for the stage. «The School is designed to produce young and creative theatre, with means of expression involving the physical skills of the actor. Creative skills are on constant call, mainly through improvisation, this being itself the very first expression of any form of writing.»

Every year, young actors from some thirty countries enrol at the School,

which is a focus of exchange and cross-fertilisation, where the spontaneous blend of cultures contributes its own resonance to the teaching, extending the quest for a shared poetic wealth.

The School leads to staging opportunities, these productions being the work of the students, built on their ideas and ambitions. Indeed, the students are the very life-blood of the School.

Actors, authors, directors and set designers work here; as do architects, teachers, writers and many others for whom the School is a working reference.

«One of the original features of the School is that it provides foundations, as broad and as permanent as possible, while being conscious that later each person will choose the elements best suited to his or her individual path.»

L'École

Avec Fay LECOQ et les professeurs qui l'entourent, l'École pérennise l'héritage acquis mais, toujours en mouvement, elle est ouverte à de nouvelles recherches. «Tout bouge.»

École de la création dramatique sous toutes ses formes.

La pédagogie de l'École donne un sens à un parcours artistique qui rejaillit sur tous les domaines de la connaissance. Il ne s'agit pas de transmettre une méthode mais des permanences.

Les professeurs ont été eux-mêmes élèves de Jacques Lecoq et ils sont porteurs d'une pédagogie créatrice.

L'École s'adresse à ceux que la création dramatique passionne et qui veulent, après un vécu préalable, approfondir leurs qualités d'acteur, de metteur en scène ou d'auteur.

«L'objectif de l'École est la réalisation d'un jeune théâtre de création, porteur de langages où le jeu physique du comédien soit présent. L'acte de création est suscité de manière permanente, principalement à travers l'improvisation, première trace de toute écriture.»

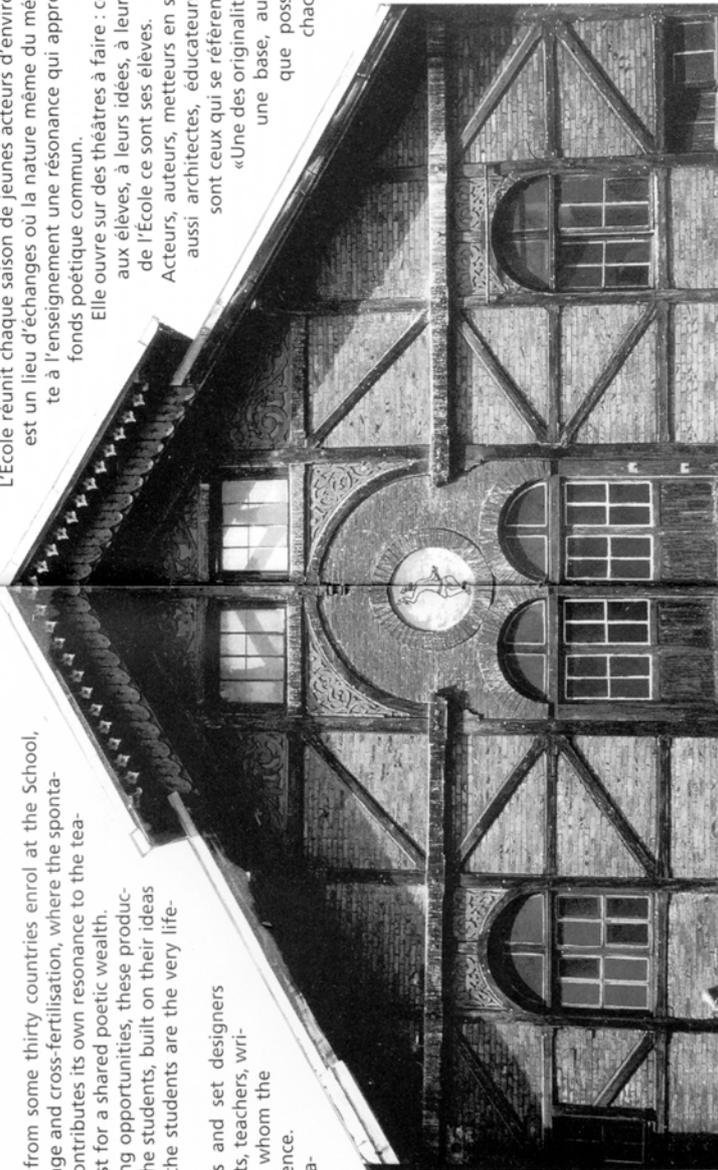
L'École réunit chaque saison de jeunes acteurs d'environ 30 pays différents. Elle est un lieu d'échanges où la nature même du mélange des cultures apporte à l'enseignement une résonance qui approfondit sa recherche d'un fonds poétique commun.

Elle ouvre sur des théâtres à faire : ces théâtres appartiennent aux élèves, à leurs idées, à leurs quêtes. La grande force de l'École ce sont ses élèves.

Acteurs, auteurs, metteurs en scène, scénographes, mais aussi architectes, éducateurs, écrivains ... nombreux

sont ceux qui se réfèrent au travail de l'École.

«Une des originalités de l'École est de donner une base, aussi large et permanente que possible, sachant qu'ensuite chacun choisira dans ces éléments son propre chemin.»



Jacques LECOQ

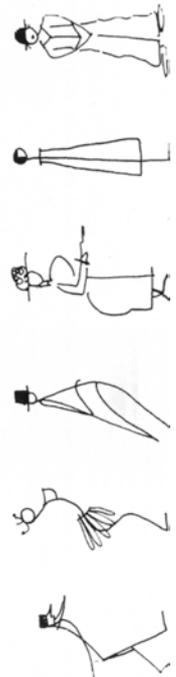
Jacques Lecoq was born in Paris on December 15, 1921. In 1937 he began studying physical education and sport which he taught from 1941 to 1945, gaining teaching diplomas from the French athletics and swimming federations. His interest in physical education brought him into contact with Jean-Marie Conty, a master of physical education and friend of Antonin Artaud and Jean-Louis Barrault. By 1945 Jacques Lecoq had started acting with Gabriel Cousin and the two founded a drama group. He was then taken on by Jean Dasté as part of a theatre company known as the «Comédiens de Grenoble», where he was put in charge of the physical training and body movements of his fellow actors. Here he discovered masks and was introduced to the ideas of Copeau, to the point of later identifying with him as his indirect heir.

In 1948 Jacques Lecoq went to Italy where he settled for eight years. He staged his first pantomimes at the university theatre in Padua, while in the city markets he discovered Commedia dell'Arte. He met the sculptor Amleto Sartori and together they embarked on research into masks, ultimately leading to joint projects including, *inter alia*, the «neutral mask». Invited by Giorgio Strehler and Paolo Grassi, he joined them for the launching of the school at the Piccolo Teatro in Milan. Later ventures included work as a stage director and choreographer, working together with figures such as Dario Fo, Franco Parenti, Luciano Berio and Anna Magnani, pursuing the quest for new movements suited to contemporary music, reviews or opera, and devising movements for choruses in Greek tragedy in Syracuse.

In 1956 he came back to Paris and opened his School of Mime and Theatre. At the same time he set up his own theatre company, worked at the T.N.P. with Jean Vilar, and also on television, but before long the school had expanded and he devoted all his efforts to teaching.

From 1968 to 1988, Jacques Lecoq was a teacher at the French school of fine arts (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) where he developed a teaching programme on architecture based on the human body, movement and the «dynamics of mime». In 1977 he founded the stage design department of the school, known as LEM (Laboratoire d'étude du mouvement — movement research laboratory).

Jacques Lecoq was a member of the Union of Theatres of Europe, touring the world as guest teacher and speaker, giving master-classes and lectures, including the performance lecture entitled «Tout Bouge» [Everything Moves]. Permanent records were made of the Lecoq teaching method over a two-year period (1997 and 1998): Jacques Lecoq worked in close partnership with Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias and Jean-Noël Roy, ultimately producing the book *Le Corps poétique* and producing two 45-minute documentaries for French television. Only a few days before his death, on January 19, 1999, Jacques Lecoq was still teaching at the school.



Jacques LECOQ

Le 15 décembre 1921, Jacques Lecoq naît à Paris. Il s'oriente dès 1937 vers l'enseignement de l'éducation physique et des sports. De 1941 à 1945, il est maître d'éducation physique et sportive, moniteur diplômé des Fédérations françaises d'athlétisme et de natation. Son engagement dans l'éducation physique le rapproche de Jean-Marie Conty, responsable de l'éducation physique, ami d'Antonin Artaud et de Jean-Louis Barrault.

En 1945, il fait ses premiers pas de comédien aux côtés de Gabriel Cousin avec qui il fonde un groupe théâtral. Puis, Jean Dasté l'engage dans sa compagnie des «Comédiens de Grenoble» et le charge de l'entraînement physique et corporel de ses camarades : là il découvre le travail du masque mais aussi l'esprit de Copeau dont il s'affirme, indirectement, héritier.

En 1948 il part en Italie où il restera huit années. À Padoue, au Théâtre Universitaire, il monte ses premières pantomimes. Il découvre le jeu de la Commedia dell'Arte dans les marchés de la ville. Il rencontre le sculpteur Amleto Sartori et entreprend avec lui des recherches sur les masques ; de leur collaboration est né, entre autres, le «masque neutre». À la demande de Giorgio Strehler et de Paolo Grassi, il participe à la création de l'école du Piccolo Teatro à Milan. Suivra une activité de metteur en scène et de chorégraphe. Aux côtés de Dario Fo, Franco Parenti, Luciano Berio, Anna Magnani... il cherche des gestes nouveaux pour la musique contemporaine, la revue, l'opéra et met en mouvement les chœurs de la tragédie grecque à Syracuse.

En 1956 il revient à Paris pour ouvrir son Ecole de Mime et de Théâtre. Il crée aussi sa propre compagnie, travaille au T.N.P. avec Jean Vilar et à la télévision. Puis, le développement de son Ecole l'oblige à se consacrer exclusivement à la pédagogie.

De 1968 à 1988, Jacques Lecoq est professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Il y développe un enseignement de l'architecture à partir du corps humain, du mouvement et de la mimodynamique.

En 1977, il crée le L.E.M. (Laboratoire d'Étude du Mouvement), département scénographique de l'École.

Il était membre de l'Union des Théâtres de l'Europe et a été invité dans le monde entier pour diriger des stages et faire des conférences, dont sa conférence-spectacle «Tout Bouge».

Dans le but de concrétiser la pédagogie de Jacques Lecoq, une étroite collaboration de deux années (1997 et 1998) avec Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias et Jean-Noël Roy a abouti à la publication d'un livre *Le Corps poétique* et à la réalisation de deux films de 45 minutes chacun diffusés par la télévision française.

Quelques jours avant sa mort, survénu le 19 janvier 1999, Jacques Lecoq donnait des cours dans son Ecole.



The Teaching

Teaching is based on the dynamics of movement, involving the body as the primary element of recognition of the living being, through the re-enactment of everything which moves, whether in life or on stage.

The universal laws of movement are applied to creative dramatic interpretation and to the art of acting, exploring different areas of drama recognised in the history of the theatre, reinterpreting them in the context of present ideas and values.

The teaching is linked to references, providing students with a live base or anchor point, transcending fashion and connected to the movements of life and the permanent aspects of these references.

The school pursues the quest for a theatre of human nature, through diverse forms of visual expression, language and acting techniques.

The educational experience forms a journey over two years, confronting students with essential obstacles, stimulating creative skills and responses, helping them to develop such skills and forge their own path.

The first year is devoted to observation, of the world and of the movements in it. The process moves from a silent psychological exercise to a point where the student builds a character, going through stages of identifying with nature, animals, colours, sounds and words and discovering the art of acting with masks.

All classes are inter-related and follow the same gradual progress in the work. Together they form a coherent whole, based mainly on the analysis of movements and improvisation.

The second year is devoted to creative work, exploring the main areas in drama: melodrama, human drama, tragedy, bouffons and the art of the clown.

«No reference can take the place of true creative work as expressed with original inventiveness at the School every day. Going beyond styles or genres, we seek to discover the driving forces involved in the acting and operating in each domain, so that they in turn provide creative inspiration. It must always remain the work of our own time.



L'Enseignement

La pédagogie repose essentiellement sur la dynamique du mouvement ; elle engage le corps, premier élément de reconnaissance du vivant, par le jeu de tout ce qui bouge, de la vie au théâtre.

L'enseignement applique les lois universelles du mouvement à la création dramatique et au jeu de l'acteur. Il explore des territoires dramatiques différents reconnus dans l'histoire du théâtre et réimagine dans la sensibilité du présent. L'enseignement est référentiel offrant à l'élève un point d'appui vivant - au-delà des modes - en liaison avec les mouvements de la vie et leurs permanences.

L'École est en quête d'un théâtre de la nature humaine à travers des regards, des langages, des styles de jeu très diversifiés.

L'enseignement se déroule comme un voyage de deux années, mettant l'élève face à des obstacles nécessaires provoquant ses qualités créatrices, l'aidant ainsi à les développer et à choisir sa propre voie.

La première année est consacrée à l'observation du monde et de ses mouvements. Cette démarche mène du jeu psychologique silencieux à la construction du personnage, en passant par les identifications à la nature, aux animaux, aux couleurs, aux sons, aux mots et à la découverte du jeu masqué.

Tous les cours sont liés entre eux et suivent la même progression de travail. Ils forment un ensemble cohérent fondé principalement sur l'analyse des mouvements et l'improvisation.

La deuxième année est celle de la création à travers l'exploration des grands territoires du théâtre : le mélodrame, la comédie humaine, la tragédie, les bouffons, le clown.

«Aucune référence ne peut remplacer la création véritable, réinventée chaque jour à l'École. Au-delà des styles ou des genres, nous cherchons à découvrir les moteurs de jeu à l'œuvre dans chaque territoire, pour qu'ils inspirent la création. Elle doit toujours rester de notre temps.»





FIRST YEAR PROGRAMME

- Physical and vocal preparation
- Acrobatics, Juggling, Stage fighting
- Movement analysis
- Action mime
- Play and re-play of daily life
- The neutral mask (calm, silence, balance)
- Dynamic study of nature as an approach to acting characters:
 - elements and materials
 - colours and lights
 - plants and animals:
- Creation of masques
- Expressive, larval masks, utilitarian masks
- Portable structures
- Creation of characters (situations, behavior, passions)
- Dynamic approach to poetry, painting and music
- Theatre of objects
- Stylistic constraints (changing of space and time...)

Auto-cours

Each week, working themes are given to the students in such a way as to stimulate their imagination and benefit collective creation. The results are presented at the end of each week to the teachers and the students.

Investigations

At the end of the first year, observation and research are carried out by the students into various places. These are then presented in performance.

PREMIERE ANNÉE

- Préparation corporelle et vocale
- Acrobatie, jonglage, combat
- Analyse des mouvements
- Mime d'action
- Jeu et jeu de la vie
- Le masque neutre (le calme, le silence, l'équilibre)
- Etude dynamique de la nature au service des personnages
 - éléments et matières
 - couleurs et animaux
 - plantes et animaux
- Création de masques
- Masques expressifs, larvaires, utilitaires
- Structures portables
- Créations de personnages (situations, comportements, passions...)
- Approche dynamique de la poésie, de la peinture, de la musique
- Théâtre d'objets
- Contraintes de style (changement d'espace et de temps...)

Auto-cours

Chaque semaine des thèmes de travail sont donnés aux élèves suscitant leur imagination et favorisant la création en groupe. Les résultats de leur travail sont présentés en fin de semaine devant les professeurs et la classe.

Enquêtes

Des enquêtes dans différents lieux et milieux sociaux sont effectuées par les élèves, puis représentées au public sous forme de spectacle.

Laboratory of Movement Study

The Laboratory of Movement Study (L.E.M.) is a separate department of the School. It is particularly intended for the dynamic study of space and rhythm through plastic representation.

The aim is to discover the movement of colours, forms and structures and to apply this knowledge to **scenography**.

It's through movement classes that the students are going to perceive space, and then in practical work in the studios they build objects out of various materials (clay, wood, cardboard, paper, metal, etc...). These objects are elaborated to begin with by themes referring to the human body.

Constructed spaces representing :
 the body standing,
 the body walking,
 the body pushing-pulling,

«This link with the body remains essential. Before discovering that which can be reasoned, the student discovers through his body the dynamic sensation which will enable him to reason better.»

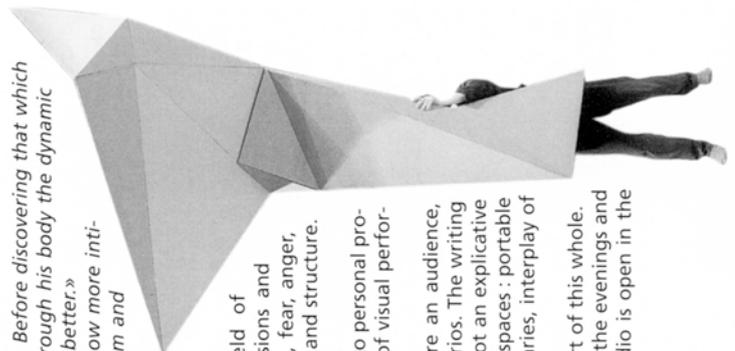
«To mime means to be at one with, to know more intimately by touching from within the rhythm and forces which organise and direct living beings and their dynamic expression as well as the organisation of things in the space within and without the body.»

The students will then explore the field of colours and their space followed by passions and dramatic situations such as jealousy, pride, fear, anger, etc..., they are transposed into form, mask, and structure.

The final stage in the L.E.M. is devoted to personal projects which culminate in the presentation of visual performance authored by the students.

For this dramatic display performed before an audience, situations are written in the form of scenarios. The writing is based on space, form and rhythm. It is not an explicative text. These scenarios are given constructed spaces : portable architecture, animated walls, plastic itineraries, interplay of planes and colours, livable constructions...

Action, word and music are an integral part of this whole. The classes are held three times a week in the evenings and at certain moments of the course the studio is open in the afternoons for constructive work.



L. E. M. Laboratoire d'Étude du Mouvement

L. E. M. est un département autonome de l'École, consacré spécialement à la recherche dynamique de l'espace et du rythme, à travers la représentation plastique.

Le L.E.M., est ouvert à toute personne ayant eu au préalable une expérience plastique (architecture, peinture, sculpture, danse...). Il s'agit de découvrir le mouvement des couleurs, des formes, des structures et de mettre ces connaissances au service de la **scénographie**.

C'est par des séances de mouvements que les élèves vont appréhender l'espace, puis par une pratique en atelier, qu'ils construiront avec des matériaux divers (terre, bois, carton, papier, fer, etc.) des «objets». Ces objets sont élaborés à partir de thèmes se référant dans un premier temps au corps humain :

Construction des espaces :
 du corps debout
 de la marche
 du pousser-tirer ...

«Cette liaison avec le corps reste essentielle. Le corps mimeur découvre avant le raisonnaible, la sensation dynamique avec laquelle il pourra mieux raisonner par la suite.»

« Mimer, c'est faire corps avec le rythme et les forces qui organisent et régissent les êtres vivants et leurs manifestations ainsi que l'ordonnance des choses, dans l'espace du dedans et dans l'espace du dehors.»

Dans un deuxième temps, les élèves explorent le domaine des couleurs et de leurs espaces ainsi que des passions et des états dramatiques isolés, tels que la jalousie, l'orgueil, la peur, la colère et les transposent dans des formes, des masques, des structures.

Le dernier temps du L.E.M. est consacré aux projets personnels qui vont trouver leur aboutissement dans la réalisation d'un spectacle visuel dont ils sont les auteurs : «l'expo-drame» donné en public.

Des situations sont écrites sous forme de scénario dont l'écriture est l'espace, la forme et le rythme, et non porteuse d'un discours explicite. Elles sont mises en espaces construits sous forme d'architectures portables, de murs animés, de parcours plastiques, de jeux de plans et de couleurs, de constructions habitables... L'action, la parole, la musique, interviennent comme parties intégrantes de l'ensemble.

Les cours du L.E.M. ont lieu trois fois par semaine le soir, et l'atelier est ouvert certains après-midi pour les travaux de constructions. (Pour plus de détails voir renseignements pratiques).

Useful Information

There is no entrance examination, but it is recommended that students have some acting experience. Applications must include details of this experience, together with a statement explaining personal reasons for wishing to do the course. A personal professional reference must also be included.

Minimum age: 21

After a trial period of one term, the School and student decide whether to continue with the course or not.

The first year is an autonomous course, designed to stimulate curiosity and interest in phenomena that make up everyday life and to provide basic acting skills. Creative work done and the qualities of the individual student are the deciding factors for continuing onto the second year of study.

After two years, a certificate is delivered confirming that the course has been completed.

A working knowledge of spoken French is required to follow the classes.

Classes start in October and run until June, with two holiday periods, one at Christmas and one in Spring.

Classes are held every day from Monday to Friday, with a timetable running over 30 hours a week (for classes, preparation and rehearsals).

LEM courses, held three evenings a week, are comprised of :

- A practical session working on space and the body in movement
- Two sessions at the workshop (APEM)

These courses are optional and can be included as part of the first year curriculum.

Fees are due at the beginning of each term and are not-refundable.

The School is a recognized and approved Training Institute

Register : N° 1194 137 0775

Photographers : Alain Chambareteaud, Liliane de Kermadec, Patrick Lecoq

Publications : The Corps Poétique has been translated into English, German, Italian and Dutch.

Renseignements pratiques

Il n'y a pas de concours d'entrée. Cependant une expérience théâtrale est recommandée. Le dossier de candidature doit en faire état avec une lettre de motivation et une lettre de recommandation.

Age minimum : 21 ans.

Après un trimestre d'essai l'École et l'élève décident de donner suite ou non au parcours.

La première année forme un tout. Elle provoque la curiosité pour les phénomènes de la vie et assure les bases du jeu de l'acteur. Les travaux de création et les dispositions de comédiens déterminent le passage en deuxième année.

Un certificat de fin d'études est remis après les deux ans.

Il est souhaitable de comprendre le français pour suivre les cours.

Les cours débutent en octobre et se terminent en juin. Il y a deux périodes de vacances, à Noël et au printemps.

Les cours ont lieu tous les jours, sauf le samedi et le dimanche. Le travail se répartit en 30 heures par semaines (cours, préparation, répétitions).

Les cours du L.E.M. ont lieu trois soirs par semaine :

- Une séance de pratique de l'espace et du corps en mouvement.
- Deux séances de travail d'atelier dans les locaux de l'A.P.E.M. (Association Pour l'Etude du Mouvement).

Ces cours sont facultatifs et peuvent s'intégrer dans le parcours de la première année.

Tous les cours sont payables au début de chaque trimestre et ne sont pas remboursés en cas de départ.

L'École est un organisme de Formation enregistré sous le numéro d'agrément : 11 94 137 0775

Photos : Alain Chambareteaud, Liliane de Kermadec, Patrick Lecoq

Publications : Le Corps Poétique – Actes Sud, Paris 1997

(Traduit en Anglais, Allemand, Italien, Néerlandais.)

École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq

57 rue du fg St Denis, 75010 Paris

Tél. 01 47 70 44 78

Fax 01 45 23 40 14

e-mail : Ecole-Jacques-Lecoq@wanadoo.fr

Web site : www.ecolejacqueslecoq.com

École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq

57 rue du fg St Denis, 75010 Paris

Tél. 01 47 70 44 78

Fax 01 45 23 40 14

e-mail : Ecole-Jacques-Lecoq@wanadoo.fr

Site internet : www.ecolejacqueslecoq.com

Programa del LEM, final años ochenta y principios de los noventa.

**COURS
ET
STAGES**

Séances : de mouvement
d'atelier
de construction

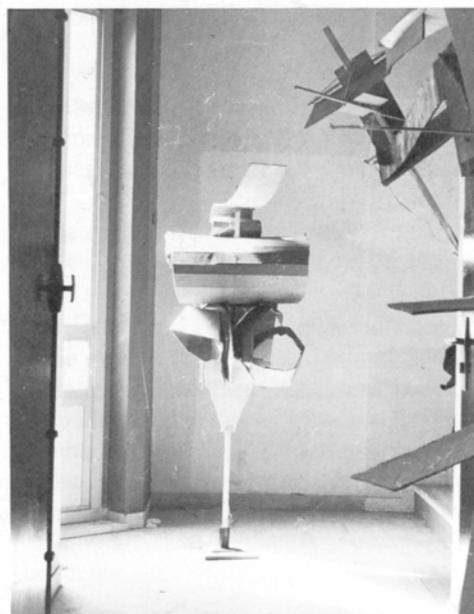
d'octobre à juin

Pour tout renseignement,
s'adresser à

L'ECOLE INTERNATIONALE
DE THEATRE
JACQUES LECOQ

(Bureau de l'A.P.E.M.
Association
Pour l'Etude du Mouvement)
57, rue du Faubourg
Saint-Denis
75010 Paris
Tél. : (1) 47 70 44 78

**LABORATOIRE
D'ETUDE DU
MOUVEMENT**



LEM

LEM

Le Laboratoire d'Etude du Mouvement a été créé en 1977 suite à l'enseignement donné par Jacques Lecoq à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts aux architectes d'UP6, avec la collaboration de l'architecte Krikor Belekian.

C'est un lieu de recherche ouvert à ceux que les rapports entre le corps, l'architecture et le théâtre intéressent.

On y étudie et on y construit des espaces scénographiques.

S'adresse aux :

Scénographes

Architectes

Acteurs

Metteurs en scène

Chorégraphes

Stylistes

Designers

et

aux Créateurs d'Espaces

CONSTRUIRE

Le L.E.M. aboutit à la réalisation de projets scénographiques.

Les sujets sont choisis dans la vie (situation, événement, histoire, paysage...), ou sont provoqués par des œuvres dramatiques, poétiques, musicales, plastiques, ...

Les études du L.E.M. se concluent par une exposition-spectacle où sont présentés les résultats des travaux expérimentaux de la saison ainsi que différents jeux théâtraux (structures portables, théâtres de lumière et de couleurs, murs animés, constructions passionnelles, masques et costumes dynamiques, ...).

Le laboratoire est ouvert à toutes créations originales ayant un rapport avec le Théâtre et l'Architecture.

CORPS

Le L.E.M. poursuit une connaissance du Mouvement dans sa dynamique (rythme, espace, force) et dans sa dramatique (passions, conflits, combats).

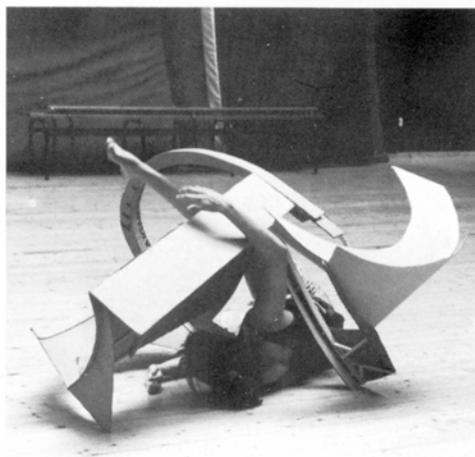
On y étudie les actions physiques du corps humain en vue de mieux comprendre le jeu des forces qui organisent un espace construit et y reconnaître des poussées, des tensions, des portées.

On y découvre les mouvements des couleurs, ainsi que les espaces des passions et leur habitat.

Sont réalisés différents objets expérimentaux :

- représentation graphique des espaces de la marche,
- construction du corps et du visage,
- jauge des couleurs du corps,
- terre du calme,
- plateau des passions humaines,
- etc.

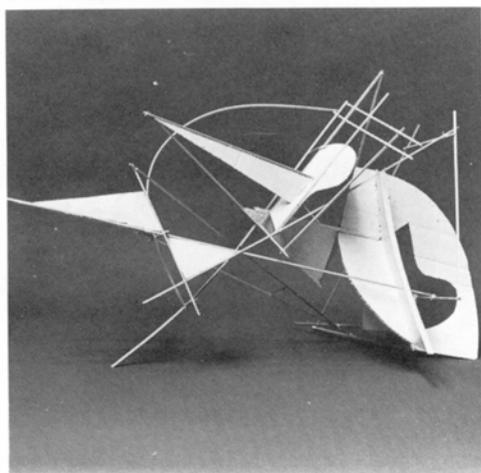
COULEURS



Tout espace construit agit sur celui qui l'habite en provoquant en lui des états physiques émotionnels ; comme toutes sensations, sentiments, passions cherchent à se construire un espace habitable.

Tout corps plongé dans un espace le construit à sa mesure. Mais l'espace oblige.

PASSIONS



Les passions humaines circulent dans des lieux bien définis comme des organismes vivants. Elles ont une forme et une structure, se déplacent, ont une certaine vitesse, émettent des sonorités, se rétractent ou s'épanchent, tirent ou poussent.

Elles habitent « une maison » pour mieux vivre : une scénographie accueillante.

MOUVEMENT

L'enseignement du L.E.M. propose une pédagogie engageant le corps humain comme base de toute observation. Il s'appuie en cela sur le phénomène du mimisme qui permet de ressentir, dans son corps mimeur, le monde qui nous entoure, pour mieux le connaître.

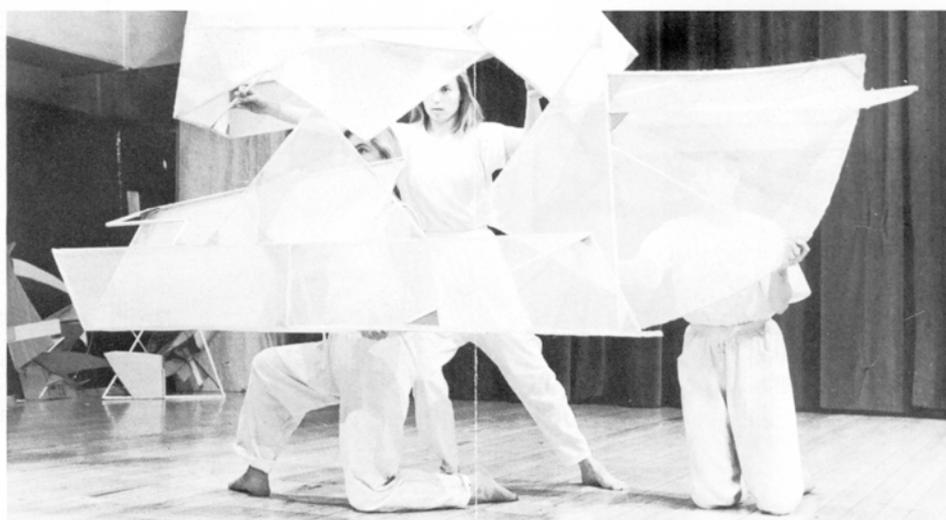
Toutes les observations, faites sur le réel, sont « rejouées » avant d'être traduites en dessins, en formes, en couleurs, en structures, ...

Les expériences, que vivent les élèves, développent une sensibilité à l'espace et aiguisent leur regard sur ce qui apparaît souvent comme du vide en leur faisant découvrir, dans l'immobilité apparente : LE MOUVEMENT.

Trois périodes rythment la saison du L.E.M. :

- 1 Sensibilisation du corps à l'espace
- 2 Etudes et Constructions
- 3 Projets et Réalisations

ARCHITECTURE THEATRE SCENOGRAPHIE



La référence au calme est indispensable pour mieux saisir la dynamique des passions, comme l'idée d'un point fixe l'est pour connaître la valeur d'un mouvement.

Tout tend à l'équilibre et à sa recherche, ainsi le mouvement naît-il d'un éternel déséquilibre compensé.

« L'homme a besoin de fixer le mouvement dans une suite d'attitudes pour mieux le saisir après l'impression du premier abord. Il les choisit dans les moments les plus remarquables, puis insatisfait, il va en déceler d'autres plus secrètes, et ainsi, petit à petit, si tel est son désir, il va pénétrer le mouvement dans sa profondeur en quête de la permanence. »

2. Programmes de mano informativos de la Escuela Jacques Lecoq

Cursos de verano cada cuatro años.



ÉCOLE JACQUES LECOQ

STAGES D'ÉTÉ

**DES
BOUFFONS
A LA
TRAGÉDIE**

**INITIATION
DRAMATIQUE**

**SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE LA CULTURE**

DU 1^{er} AU 13 AOUT 1983

57, RUE DU FAUBOURG SAINT-DENIS, 75010 PARIS - TÉL. : 770.44.78

STAGE DES BOUFFONS A LA TRAGÉDIE

Ce 7^e stage international fait suite à ceux que l'Ecole Jacques LECOQ organise depuis 1964, faisant part périodiquement de ses dernières découvertes et de son évolution. Ils ont pu ainsi faire connaître au monde du spectacle les grands thèmes de l'Ecole : la Pantomime Blanche et les Bandes Mimées, les Conteurs Mimeurs, le Masque Neutre, les Masques Larvaires et Expressifs, la Commedia dell'Arte, le Chœur Tragique, les Clowns, les Bouffons et le Mélodrame, thèmes qui rencontrent un intérêt grandissant auprès du public et dont les spectacles d'aujourd'hui témoignent.

En choisissant de proposer un travail sur les Bouffons et la Tragédie, Jacques LECOQ espère provoquer un intérêt nouveau pour l'espace tragique et la fonction dramatique du chœur.

Les Bouffons renversent les valeurs établies laissant apparaître l'envers des décors, mettant en évidence les faux semblants, les faux pouvoirs. Ils préparent un renouvellement des hiérarchies et des croyances. Ils s'amuse à rejouer le monde des humains à leur manière en parodiant la société, sa morale et ses lois.

Les Bouffons sont organisés en bandes sans conflits internes où chacun a sa fonction précise formant une population hétéroclite, ils sortent de l'imagination de la nuit. Monstres au corps déformé, innocents, êtres fantastiques et diaboliques, ils sont guidés par la folie. C'est par la folie que la vérité peut être dite et surtout entendue, le fou étant nécessaire au roi comme à tout pouvoir.

Les Bouffons préparent un espace tragique propre à l'événement du chœur et à son organisation. Ils envahissent le territoire du mystère, aujourd'hui abandonné par les dieux, et remettent en jeu les grandes interrogations des hommes en face de leurs passions, de leur destin, de leur naissance et de leur mort.

La Tragédie et les Bouffons voyagent en sens inverse dans une même verticalité reliant la terre et le ciel. Le théâtre retrouve là une dimension tragique qu'il avait oubliée, préoccupé par le quotidien, le psychologique et le social.

Ce stage est réservé aux professionnels ayant au moins cinq années d'activité théâtrale.

Horaires : Tous les jours sauf le dimanche. Le matin de 10 h 30 à 12 h 30 et l'après-midi de 13 h 30 à 17 heures.

STAGE D'INITIATION DRAMATIQUE

Ce stage est une fenêtre ouverte sur l'enseignement dramatique de l'Ecole, ses bases pédagogiques et ses choix poétiques.

L'étude de la vie dans ses manifestations observables est à la base du travail, elle est rejouée dans le corps mimeur qui recueille les images et leurs dynamiques. Peu à peu se développe, par les personnages, le jeu du théâtre. A travers l'imaginaire et les masques les règles s'établissent, les choix s'ordonnent, l'illusion s'installe. L'analyse des mouvements du corps humain dans leur économie charpente le voyage de l'improvisation.

Ce stage aidera à découvrir le sens du jeu, l'espace théâtral de chacun et les bases de la création dramatique. Il abordera l'étude des éléments, des matières, des animaux et des personnages, ainsi que le jeu du masque neutre, des masques expressifs et larvaires.

Il s'adresse aux futurs acteurs, auteurs, metteurs en scène, pédagogues, danseurs et mimes et à tous ceux que la pratique dramatique peut aider dans leur profession.

Horaires : Tous les jours sauf samedi et dimanche, le matin de 9 heures à 13 heures.

CONDITIONS DE PARTICIPATION

Les candidats devront joindre au bulletin de demande d'inscription une photo et un curriculum vitae concernant leur travail professionnel.

Après avoir reçu la réponse favorable à leur demande, les participants devront adresser le montant du prix du stage, par mandat international ou chèque bancaire, à l'Ecole Jacques LECOQ, 57, rue du Faubourg-Saint-Denis, 75010 Paris.

Date limite des inscriptions : 15 juillet 1983.

Stage professionnel : 4.000 francs.

Stage d'initiation dramatique : 2.500 francs.

Le nombre des participants étant limité, les places seront retenues dans l'ordre d'envoi des demandes.



ÉCOLE JACQUES LECOQ

STAGES D'ÉTÉ

**LE JEU
A TRAVERS LES STYLES**

**INITIATION
DRAMATIQUE**

**ARCHITECTURE
ET
THÉÂTRE**

**SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE LA CULTURE**

DU 15 AU 31 JUILLET 1987

57, RUE DU FAUBOURG SAINT-DENIS, 75010 PARIS - TÉL. 47.70.44.78

INITIATION DRAMATIQUE

Ce stage fera découvrir la pédagogie de l'École, ses pratiques et ses techniques en vue de la formation dramatique.

Il comportera :

1. Une base référentielle en trois points :

Le jeu réaliste de la vie au niveau de l'observation du quotidien.

Le jeu du masque neutre avec l'état de disponibilité silencieuse qu'il offre, permettant de saisir le réel dans une dimension poétique.

Le « mimage » de la nature : animaux, éléments, matières, couleurs et lumières et la récolte de rythmes moteurs donnant vie à des situations dramatiques, silencieuses et parlées.

2. Un développement vers la création de personnages avec :

Les masques larvaires et expressifs.

Le jeu des passions humaines dans le mélodrame et la comédie de l'arte.

Un travail technique accompagnera celui de l'improvisation :

Préparation corporelle

Acrobatie dramatique

Analyse des mouvements

Tous ces cours ne sont pas séparables mais procèdent d'un ensemble.

Tous les quatre ans l'École Jacques LECOQ organise des stages internationaux faisant le point sur les dernières recherches et découvertes de l'École. Cet été, trois stages seront proposés :

LE JEU A TRAVERS LES STYLES

Plus qu'une forme le style est un esprit de jeu.

Ce stage mettra en évidence le jeu de l'acteur comme élément premier de la représentation théâtrale, acte essentiellement physique imposant la présence de la vie par l'illusion.

Au cours de sa carrière, l'acteur passe à travers des territoires dramatiques variés. Il doit être disponible à des styles différents et être capable de changer l'espace, la vitesse et la matière de son jeu.

Seront parcourus : le mélodrame, la commedia dell'arte, les clowns, les bouffons, la tragédie.

Nous tâcherons de saisir le passage des différents styles entre eux. Par exemple : du mélodrame à la tragédie, du clown au bouffon, etc. Nous contribuerons ainsi au temps des mélanges si nécessaires aujourd'hui pour mieux appréhender ce qui est essentiel. Tout ce travail ne pourra se faire qu'à partir de diverses références reconnues dans le corps, elles seront le point fixe de toutes les dérives :

État neutre, développé par le masque neutre, masque du calme.

Équilibre des forces : équilibre de l'espace du plateau.

Économie des actions physiques du corps humain.

Chaque style de jeu, comme un véritable organisme vivant, peut se situer dans l'espace du corps à une place et dans une direction précises. Par exemple : le mélodrame en prolongeant les sentiments emprunte les directions obliques de l'espace. Le monde de la tragédie et celui des bouffons circulent en sens inverse dans la relation verticale du ciel et de la terre.

Le jeu psychologique du « toi et moi » s'installe sur des plans horizontaux que la commedia dell'arte élève en poussant les propos jusqu'à leurs conséquences limites. Quant aux clowns, ils participent de cette horizontalité à une place où se situe tout ce qui rate.

Ce stage est réservé aux professionnels ayant au moins cinq ans d'activité scénique.

ARCHITECTURE ET THÉÂTRE

Ce premier stage est le résultat des recherches et d'un enseignement commencés en 1969 avec les architectes de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (U.P.6) et poursuivis à l'École Jacques LECOQ à partir de 1970 au L.E.M. (Laboratoire d'Etude du Mouvement).

Le but de ce stage est de faire découvrir les rapports existants entre le corps et l'espace scénographique.

L'acteur en mouvement côtoie des couleurs, joue dans des espaces construits, participe à l'architecture invisible du drame. Son corps anime un autre corps, celui du costume. Toute une dynamique est en jeu qui donne à l'espace de la représentation dramatique sa densité.

Le théâtre aujourd'hui ne peut ignorer son expression plastique. Le jeu du comédien doit être intimement lié à l'espace scénographique.

Le travail comportera des séances de mouvement et des séances d'atelier.

Différents sujets seront abordés :

L'analyse dynamique et dramatique du mouvement.

La construction du corps dans l'espace.

Le jeu des couleurs et leurs combats.

La représentation des passions humaines (formes, structures, costumes).

Le jeu d'architectures portables construites à partir de thèmes.

Ce stage s'adresse en particulier aux architectes, scénographes, acteurs du geste, plasticiens et à tous ceux qu'une approche physique des espaces construits intéresse (psychologues, pédagogues, etc...).



ECOLE JACQUES LECOQ

NEUVIEME STAGE
PROFESSIONNEL INTERNATIONAL

LE THEATRE
DE LA
NATURE HUMAINE

(PEDAGOGIE D'UN ENSEIGNEMENT)

*SOUS LE HAUT PATRONAGE DU MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION, DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE*

DU 10 AU 26 JUILLET 1991

ECOLE INTERNATIONALE DE THEATRE JACQUES LECOQ
57, rue du Faubourg Saint-Denis, 75010 Paris
Tél. 47.70.44.78 - Fax 40.50.32.57

THEATRE DE LA NATURE HUMAINE

L'École Jacques LECOQ organise un Stage Professionnel International du 10 au 26 juillet 1991, qui sera consacré à la pédagogie et à l'enseignement du théâtre de Jacques LECOQ.

Il sera le neuvième depuis la création de l'école, en 1956.

Cet enseignement se base sur le mouvement, du geste à la parole. Il engage le corps mimeur dans l'acte physique du jeu.

A la suite des recherches sur la Commedia dell'Arte, sur les Clowns et le Mélodrame, la Tragédie et les Bouffons, l'école découvre un grand territoire qui leur est commun : celui de la Nature Humaine, avec ses passions, ses états d'urgence, ses grands sentiments ; de la Comédie au Drame.

Des rapports sont nés entre les différents mondes explorés, offrant des propositions nouvelles ; rire et pleurer se mélangent.

Chaque saison, les élèves d'un même âge apportent à l'enseignement le reflet de leur époque et nous recherchons avec eux un langage pour le dire.

Le langage du corps, à la suite des "mimages" d'œuvres poétiques, plastiques, architecturales, musicales, s'est enrichi d'autres gestes, de nature dynamique, voire abstraite, le reliant à l'espace. Les textes ont découvert leur corps.

Le mime a fait éclater les formalismes qui le sclérosaient : aujourd'hui, plusieurs directions s'offrent à son voyage, vers le théâtre du geste, de l'image et de la parole.

Il est le corps d'un théâtre vivant.

Ce stage s'adresse en particulier à ceux qui s'intéressent professionnellement :

- 1° à la formation dramatique de l'acteur ;
- 2° à la création dramatique et à ses rapports avec la vie et l'art.

Il résumera dans ses principes la pédagogie de l'enseignement des deux années de l'école, en faisant apparaître les structures qui l'organisent.

PEDAGOGIE

Au cours de ce stage, seront traités différents aspects de l'enseignement :

Méthode évolutive des exercices

La mimo-dynamique comme approche du vivant

Les lois du mouvement appliquées à la création théâtrale

L'improvisation tactique de l'acteur-auteur

Le mime d'action comme technique de base

Les mouvements de la nature comme premier langage

La référence à la neutralité dramatique (par le masque) à l'économie des mouvements à l'état de calme

Les analyses mécaniques dynamiques poétiques

du corps humain en mouvement

Le jeu et le mime

La dynamique des passions et des comportements humains

Les approches physiques de la poésie et de la peinture

Le corps des mots et le "mimage" des textes

Les contraintes et la notion de style.

Anexo. La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática

9e STAGE D'ETE DE L'ECOLE JACQUES LECOQ - 10 - 26 JUILLET 1991

	10h00	10h30	11h00	11h30	12h00	12h30	14h00	15h30	17h00
M 10	Présentation du Stage	Les 3 Mouvements	Gymnastique dramatique		Déjeuner		La chambre d'enfance	Jeu et Rejeu psychologique	
J 11	Les Attitudes	Mime d'action	Propos pédagogiques				Adieu au bateau	Découverte du Masque Neutre	
V 12	L'Espace	Le Temps	Propos pédagogiques				Le Voyage élémentaire	Le Voyage élémentaire	
L 15	La technique des Animaux	La leçon de l'Arbre	Propos pédagogiques				Identification aux matières	Les Transferts de jeu	
M 16	l'espace du corps	les Couleurs	Propos pédagogiques				La Poésie	La Leçon pour Bartok	
M 17	les Structures portables	Le corps des mots	Propos pédagogiques				La Poésie	La Poésie	
J 18	Les gestes du sport	Les 7 matières du corps	Propos pédagogiques				Les Etats d'urgence	Les Etats d'urgence	
V 19	Les gestes des métiers	la Gamme des 6 sons	Propos pédagogiques				Les Passions	Les Passions	
L 22	Marche et Démarches	Manipulation	Réunion				Situations dramatiques le Départ	Situations comiques les Complexes	
M 23	Accidents et Surprises	Bascule de situation	Réunion				Situations dramatiques le Retour	Situations bidesques	
M 24	Piano du corps	Langage des gestes	Réunion				Contraintes d'espace les petits tréteaux	Equilibre du Plateau	
J 25	Choeur	Voix collective	Réunion				Le Choeur de solitude	Plateau du Conteur	
V 26	Conclusion	Conclusion	Réunion				Final	Final	

Jeu Psychologique
GROUPE 2

Masque Neutre

Langage de la Nature

Approche des Arts Mimiques

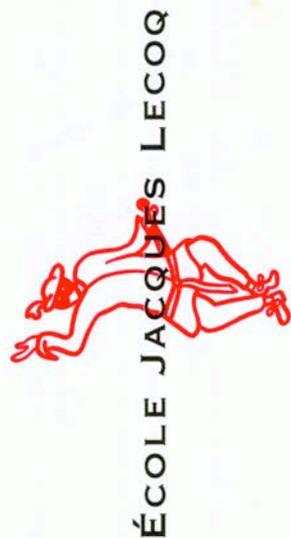
Le Fond permanent Humain

Jeu des

Comportements

les contraintes de Style

LE THEATRE DE LA NATURE HUMAINE



STAGES D'ÉTÉ

APPROCHE MIMODYNAMIQUE
DES ARTS DU THÉÂTRE

—
PÉDAGOGIE DRAMATIQUE
—

SCÉNOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE

SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE LA CULTURE
ET DE LA FRANCOPHONIE

ENTRE LE 9 JUILLET ET LE 6 AOUT 1995

57, RUE DU FAUBOURG SAINT-DENIS, 75010 PARIS
TÉL. 47 70 44 78 - FAX 45 23 40 14

SCÉNOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE

Le Laboratoire d'Étude du Mouvement (L.E.M.) est un département de l'École Jacques LECOQ ouvert à la découverte des espaces dramatiques et à leur construction. Il poursuit des recherches commencées à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (UP6).

Programme de ce stage :

- Analyse dynamique et dramatique des actions physiques.
- Construction des espaces du corps.
- Mouvement des couleurs.
- Représentation des passions humaines.
- Relations des actions physiques avec le langage plastique.

Des objets expérimentaux seront construits en atelier et mis en jeu :

- Formes, structures portables, costumes...
- Projets personnels : scénographie d'un évènement, d'une situation dramatique, d'un paysage, d'une émotion...

Construire l'invisible, c'est construire un espace porteur de jalousie, de vanité et d'orgueil, de peur ou de rire, c'est proposer à l'acteur un lieu habitable pour mieux exprimer la vie des drames dont son jeu est porteur.

Le matériel pour les travaux d'atelier sera fourni par l'École.

Tous les 4 ans l'École Jacques LECOQ organise des stages internationaux professionnels. Elle propose en juillet 1995 trois stages :

Du 10 au 21 juillet :

Approche mimodynamique des arts du théâtre (poésie - peinture - musique).
Pédagogie dramatique (bases de l'enseignement de J. LECOQ).

Du 24 juillet au 5 août :

Scénographie expérimentale (construire les espaces du corps en jeu).

APPROCHE MIMODYNAMIQUE DES ARTS DU THÉÂTRE

Ce stage a pour but l'enrichissement du jeu de l'acteur, du metteur en scène et de l'auteur dramatique par une approche de la Musique, de la Poésie et de la Peinture.

Différents arts, dits autonomes, coexistent dans l'art du Théâtre. Ils entretiennent avec l'acteur des rapports de jeu qu'il doit connaître.

Découvrir par le corps mimeur les espaces, les rythmes, les forces qui structurent le dessous des mots, des sons et des couleurs d'une œuvre et les reconnaître dans son corps même, comme un organisme vivant.

Inventer un langage de gestes porteur de musique, de poésie et de peinture.

Ce stage, le premier du genre, se basera en particulier sur la musique de Bartok et de Berio, la peinture de Van Gogh, de Miró et de Munch, la poésie de Michaux, de Guillevic et d'Artaud.

Il est recommandé aux stagiaires d'apporter des textes de leur poète préféré. Un travail sera effectué à partir de poèmes en langue originale.

Une mise au point sera faite sur le langage des gestes et les différentes directions des langages mimés.

PÉDAGOGIE DRAMATIQUE

Ce stage fera découvrir la pédagogie de l'École, ses pratiques et ses techniques en vue de la formation dramatique.

L'enseignement de Jacques Lecoq a pour but un théâtre de création basé sur des acteurs de mouvement.

Il développe la curiosité envers les phénomènes de la vie, portant l'élève à la connaissance même du «Mouvement» qui organise par la suite sa création dramatique.

L'observation de la vie est au départ de cet enseignement. Elle engage le corps mimeur comme premier témoin du vivant :

• Découverte des dynamiques de la nature et du langage des éléments et des matières, analogues aux expressions dramatiques de la nature humaine.

• Passage du jeu privé au jeu public.

• Le mime d'action comme technique corporelle et approche des lois du mouvement.

• Le masque neutre et son état référentiel au calme et à l'équilibre, point fixe des expressions dérivantes.

• Les masques larvaires et expressifs et leur contre-masque.

• L'imagination du réel et l'exploration de différents territoires dramatiques (directions et niveaux de jeu).

• Improvisation tactique de l'acteur-auteur.

3. Textos de Jacques Lecoq

3. Textos de Jacques Lecoq

Entrada de "Mime et pantomime" para *La Grande Encyclopédie Librairie Larousse*, 1975. Texto mecanografiado, entregado por la EJJ.

MIME et PANTOMIME

Mime vient du latin *mimus*, extension du grec *mimos*, et signifie "imitation". Le nom fut donné dans l'Antiquité grecque à de petites pièces en vers et en prose où le geste avait une part prépondérante et qui étaient jouées par des acteurs nommés "pantomimes". Sophron de Syracuse (V° s. av. J.-C.) est considéré comme l'inventeur du genre.

Le pantomime ("celui qui mime tout") imitait à la perfection les attitudes, les actions, le langage des personnages mis en scène dans ces pièces. Celles-ci, de caractère bouffon, s'intercalaient entre les actes d'une pièce parlée pour divertir le public, pour annoncer l'acte suivant et reposer les acteurs.

Mais, au temps des Grecs, l'art du geste liait la danse, la musique et la poésie. Le mime, tel que l'on peut le concevoir de nos jours, faisait partie de la danse, mais d'une danse imitative proche du théâtre. Et c'est sous le nom de saltation qu'il faut entendre le mime grec : "Partie de l'art du geste résultante du principe imitatif par lequel les anciens histrions savaient exprimer toutes les passions, toutes les actions des personnages qu'ils mettaient sur la scène. Cette imitation saltatoire est le fondement, l'objet essentiel de la danse" (L'Aulnay).

Les acteurs de la saltation se nomment ludions, histrions, mimes, archimimes, pantomimes. Aristote parle des saltateurs dont les danses imitaient les moeurs, les passions et les actions des hommes. Eschyle avait introduit le premier la saltation dans les chœurs tragiques. Plutarque, de son côté, divise la saltation théâtrale en trois parties : la contenance (maintien, disposition du corps); le geste (expression du sentiment qui anime l'acteur); l'indication (l'objet).

C'est au temps des Romains, sous Auguste, que les mimes se détachent des acteurs parlants pour faire des représentations à part. Déjà Livius Andronicus (III° s. av. J.-C.) avait séparé la danse et le chant, permettant ainsi la naissance de l'art de la pantomime. L'histoire conserve de l'époque d'Auguste deux noms célèbres : celui de Pylade, natif de Cilicie, et celui de Bathyle, natif d'Alexandrie. Le premier triomphait dans les sujets tragiques, le second dans les sujets comiques et satyriques. Ils inventèrent la danse qu'ils appelèrent "italique" parce qu'ils commencèrent à la jouer en Italie.

A partir de ce moment, l'art des mimes se développa jusqu'à la virtuosité, les acteurs solistes devenant de véritables idoles, payés fort cher. A eux seuls, ils racontaient, sans se servir d'aucune parole, tout ce qu'une tragédie pouvait contenir, avec toutes ses nuances et en faisant tous les rôles. Le jeu des mains prit beaucoup de valeur et affina les postures grossières des débuts. (L'art des mains se nommait la chironomie.)

Puis les mots mime et pantomime se confondirent dans le cours de l'histoire et peu à peu inversèrent leurs sens. Au XIX° s., la pantomime est la pièce, l'acteur est le mime. De nos jours, on emploie le mot mime pour signifier et l'acteur et son art.

Si l'histoire nous renseigne peu sur l'art du geste, c'est que le meilleur de cet art ne peut être décrit par l'écriture, que les mots mime et pantomime ainsi que danse, à part leur sens étymologique, ont des significations différentes suivant les époques. Cependant, nous pouvons considérer le mime en tant qu'art lié soit au théâtre, soit à la danse.

Le mime en tant qu'art isolé apparaît à des moments particuliers de l'histoire, il n'a pas de permanence. Il se situe au moment d'un déclin, lorsque le théâtre et la danse se sclérosent; il peut en marquer la fin par une virtuosité décadente et, dans le même temps, en conservant des valeurs essentielles de la vie que la parole et les gestes académiques ont perdues, proposer un nouveau théâtre et une nouvelle danse. C'est par un retour au souffle de la vie, dans le silence du corps, que le mime est une naissance.

Le mime moderne est l'art de recréer le monde dans le silence, sans le besoin de la parole, sans le secours de l'objet et seulement avec le langage du corps humain (attitudes, gestes, mouvements, mimiques). Il peut, comme la peinture par exemple, être réaliste, abstrait, symbolique... Le mot mime ne doit pas être assimilé à un style particulier.

La pantomime, à la différence du mime, traduit en geste la parole et essaie de dire par les gestes ce que la parole disait du reste très bien, mais que l'on n'entendait plus. C'est là l'aspect parasitaire de cet art, celui qui a fleuri à Rome et au XIX^e s.

Le mime, lorsqu'il s'isole, côtoie un théâtre et une danse qui l'attendent. En général, il est présent dans la danse et le théâtre à des niveaux plus ou moins importants, soit confondu dans le jeu de l'acteur et dans celui du danseur, soit partie séparée à l'intérieur de la représentation théâtrale ou chorégraphique.

Comme au temps des Grecs, au Moyen Age les mimes étaient les plus simples adeptes de la jonglerie (confrérie des jongleurs fondée en 1331), qui comprenait la poésie, la musique, la danse, l'escamotage, la prestidigitation, la lutte, le pugilat et l'éducation des animaux.

Comme au temps de la commedia dell'arte, l'acteur était un mime parlant capable de toutes les acrobaties du corps et de l'esprit. Le peuple italien, comme tous les peuples de la Méditerranée, s'exprime dans la vie quotidienne à l'aide de gestes qui ponctuent, soulignent et imagent la parole. C'est dans le peuple même que naît la commedia dell'arte et qu'elle trouve ses fondements. Arlequin naît de la terre et de la misère et essaie de survivre dans ce jeu du rire et de la mort. Peu à peu, elle s'affina, devint élégante dans le cours de son évolution, qui dura à peu près deux cent cinquante ans.

La pantomime classique du XIX^e s. en est une des suites. Elle prit en France un grand essor. Elle naquit de la lutte qu'entreprirent les comédiens français contre les comédiens italiens. Les premiers, jaloux de leurs rivaux, leur occasionnèrent bon nombre d'interdits dont celui de ne plus se servir de la parole. On y trouve un Arlequin dépossédé de son caractère de la commedia dell'arte au profit du personnage principal : Pierrot.

Jean Gaspard Deburau (1796-1846) donna au personnage de Pierrot une dimension qui éclaira toute la pantomime classique française. Comme plus tard Charlot, il se montre dans divers emplois (soldat, pâtissier, etc.). Il représente le héros populaire de son époque, celui qui a des déboires, mais qui s'en sort toujours, farceur et bon garçon, naïf aux amours difficiles.

Né en Bohême, J. G. Deburau arrive en France vers 1811 et va briller au théâtre des Funambules. Après lui, d'autres mimes s'illustreront dans ce même personnage de Pierrot, qui peu à peu se transforme : son fils Jean Charles Deburau (1829-1873), puis Paul Legrand (1816-1898), Louis Rouffe, Séverin Caffera, dit Séverin (1863-1930), Georges Wague, Jean-Louis Barrault (né en 1910) dans le Baptiste des "Enfants du paradis", film de Marcel Carné, et Marcel Marceau (né en 1923) avec son personnage "Bip" continuent la lignée des mimes du XIX^e s.

3. Textos de Jacques Lecoq

L'histoire du mime moderne coïncide avec ce XX^e s. présent qui voit quantité d'inventions et de découvertes, dont celle du cinéma. C'est aussi l'époque de la renaissance des exercices du corps avec le sport. C'est la fin de la pantomime classique qui s'épuise avec les Pierrots de la Butte entre le théâtre d'ombres et la lanterne magique. Le cirque représente des pantomimes nautiques, et l'Opéra des ballets pantomimes.

La pantomime meurt lorsque l'on redécouvre le mouvement du corps humain grâce aux pionniers qui inventent des appareils pour reproduire le mouvement. Ainsi Etienne Jules Marey (1830-1904) invente en 1882 la chronophotographie et analyse la marche de l'homme, le vol des oiseaux, etc. Emile Reynaud (1844-1918), inventeur du dessin animé, organise des séances publiques de théâtre optique en 1892 avec une pantomime lumineuse : Pauvre Pierrot, au musée Grévin.

Le cinéma, né avec les frères Lumière en 1895, va voir une floraison d'acteurs mimes surtout comiques, forcés au silence par les limites de l'invention.

Le sport et l'éducation physique, la vogue des bains de mer dénudent le corps, que l'on redécouvre. De grands clubs rivaux naissent, le Racing-Club de France en 1882 et le Stade Français l'année suivante, points de départ du sport en France. On analyse les gestes des champions pour les rendre plus économiques, on lie le sport à l'humanisme grec de cette Grèce dont on a redécouvert les ruines et qui unit le sport à l'art. Le mime en profitera comme la danse.

La danse subit de grands changements. Dès les premières années du XX^e s., l'Américaine Isadora Duncan (1878-1927) fait éclater le corset rigide qui la paralysait, influencée en cela par les idées du Français François Delsarte (1811-1871) sur le geste naturel et son expression. Delsarte est le véritable précurseur de la danse moderne, et l'on pourra dire aussi du mime moderne. A sa suite, le Hongrois Rudolf von Laban crée une écriture du mouvement (labanotation) et fonde véritablement, en Allemagne, la danse moderne en compagnie de ses élèves Mary Wigman (née en 1886) et Kurt Joos (né en 1901), créateur de "La Table Verte", en 1932, laquelle peut être assimilée à un mimodrame. L'influence d'Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950) aide la danse à retrouver cette vie du geste par sa méthode, la rythmique.

Chaque époque recherchant le geste naturel et vivant marque toujours celui-ci de l'esthétique et des idées du moment.

Le théâtre sous l'influence des réformateurs, dont Jacques Copeau (1879-1949), donne une place prépondérante au corps de l'acteur. C'est au théâtre du Vieux-Colombier, que fonde Jacques Copeau en 1913, et surtout dans son école (1921) que commencent les premières tentatives du mime moderne, qui naissent sous forme d'exercices préparant l'acteur à un jeu plus complet. L'improvisation, le jeu de masque, l'acrobatie y sont pratiqués, tentant là à la fois l'acteur de la commedia dell'arte et celui du nô japonais.

Etienne Decroux (né en 1898), élève de cette école, formule un art du mime dans une définition rigoureuse proche de la statuaire et donne à cet art son autonomie, en même temps qu'il le systématise dans une forme proche du cubisme. Il fonde une école. Il est intéressant de noter qu'au Bauhaus, à la même époque, le peintre chorégraphe Oskar Schlemmer (1888-1943) réalise un mime abstrait géométrique.

Jean-Louis Barrault collabore aux recherches de Decroux en subissant fortement la magie d'Antonin Artaud. Il inscrit le mime dans un théâtre total et lui donne sa théâtralité (Autour d'une mère, 1935; Numance, 1937).

Marcel Marceau, élève de Decroux, va imposer une image du mime à travers le monde avec son personnage de Bip, et lui donner une large audience. Beaucoup de jeunes mimes viendront à cet art en s'inspirant de lui. Surtout soliste, Marcel Marceau a réalisé cependant quelques mimodrames, dont "Le Mantéau", en 1951, qui marque une date.

En 1945, Jacques Lecoq, à la suite d'expériences issues du Vieux-Colombier, commence ses recherches sur le mouvement. Il fonde une école, où son enseignement tend à libérer le mime des formalismes qui le sclérosent.

L'étranger voit fleurir bon nombre de mimes, tournés soit vers un Pierrot de seconde main, soit vers les clowns, soit vers le cabaret, et se manifestant sous forme de numéros et de sketches. Des compagnies de mimes de grande importance numérique se font jour, en particulier dans les pays de l'Est, dirigées par des chorégraphes venus de la danse et employant des mimes ex-danseurs.

Les expériences actuelles du théâtre moderne, comme celles du Living Theatre ou de Jerzy Grotowski (né en 1933), s'appuient sur le corps de l'acteur, instrument privilégié.

Le mime qui commence et celui qui finit se confondent. Le mime se situe aujourd'hui à un point de rupture d'une société et d'une autre, peut-être d'une civilisation et d'une autre, mais nous n'avons pas assez de recul sur notre époque pour en saisir l'importance.

Le mime participe de ce fait à une recherche fondamentale du langage. La psychanalyse renouvelle les idées du corps et de l'esprit. Le psychodrame se confond avec le jeu du théâtre, l'exprimer avec le créer.

Loin du masque blanc à la larme et des nostalgies du boulevard du Crime, le mime perd son nom au profit du mouvement et du cri. Du cri qu'Antonin Artaud avait déjà lancé sans être entendu. Beckett, avec "Acte sans paroles" (1958), apporte au mime une autre dimension dans la confusion de notre temps.

Le mime aujourd'hui s'ouvre sur une pluralité de styles et se confond avec la danse et le théâtre, qu'il ne quitte jamais complètement.

Jacques LECCQ

La Grande Encyclopédie
Librairie Larousse, 1975

Bibliographie : F.H.S. L'Aulnaye, De la saltation théâtrale (Barrois l'aîné, 1790)
P. Hugounet, Mimes et Pierrots (Fischbacher, 1889)
C. Hacks, Le Geste (Flammarion, 1892)
C. Aubert, L'Art mimique (Meuriot, 1901)
C. Mic, La Commedia dell'arte (Schiffrin, 1927)

3. Textos de Jacques Lecoq

Programa de la Association pour l'étude du mouvement (APEM), 20 marzo, 1981

APEM
ASSOCIATION POUR L'ETUDE DU MOUVEMENT
loi du 1er Juillet 1901

L'Association est née sous l'impulsion des travaux pédagogiques de l'Ecole Jacques Lecoq sur le mouvement et la reconnaissance de celui-ci par le corps. Elle réunit des artistes de différentes disciplines: poètes, architectes, sculpteurs, peintres, musiciens mettant en commun leurs découvertes dans ce domaine, au profit de l'enseignement et de la création. Elle s'adresse aux pédagogues, aux médecins, aux sportifs qui par leurs activités sont sensibles au mouvement sous toutes ses formes

Elle est ouverte à tous ceux que ce propos concerne.

Il est important de retrouver dans cette période de transformation qui nous agite, les valeurs de fond qui animent la vie; les formes se succèdent à une vitesse qui s'apparente à la vitesse de la mode. Le discours explique continuellement les faits, sans en rendre compte.

On cherche les signes pour comprendre, plus que les sens pour connaître.

La jeunesse explose et implose à travers des plages de résignation. Développer la sensibilité au mouvement, c'est le reconnaître comme valeur motrice de la vie, le ressentir comme force dynamique du créer. Le mouvement nous anime, non seulement dans le déplacement de notre corps, mais dans les motivations de nos élans. Des rapports de force pulsent en nous la naissance de gestes et de mots, de couleurs et de lumières, de matières et de sons. Pour retransmettre la vie à ce niveau de qualité, les créateurs doivent se démunir, au départ, du raisonnement des idées reçues qui souvent les bloquent, et accueillir ce territoire du non-dit, organiquement organisé dans l'espace et le temps par le rythme.

Toucher le fond poétique commun, là où les mots ne portent plus leur sens littéral mais se transforment dans leur rapport l'un avec l'autre, pour saisir les pulsions de la vie, de la place privilégiée et unique que chacun a dans le monde.

On constate que cette profondeur est toujours présente dans les grandes œuvres des artistes quels que soient leur style et leurs idées.

Le public doit savoir choisir entre les gadgets, les faux semblants, les formalismes esthétiques et ce qui a valeur de vie.

Aujourd'hui, le besoin de s'exprimer est énorme, la demande de connaître est forte. Dans ce temps d'enseignement, nous assistons à un déferlement d'images transportées par des techniques audio-visuelles toujours plus élaborées. Des mots identiques véhiculent des valeurs disparates voire contradictoires. Même si cette "soupe" n'est pas seulement que négative, il faut émettre des critères de valeurs comme des cris d'urgence.

Si nous savions ce que le corps sait, nous n'aurions plus de mots pour le dire, ou bien il faudrait changer le sens des mots en les mettant dans un autre ordre que celui de leur raisonnement.

Le mouvement se définit comme le résultat d'un rapport entre deux forces opposés en déséquilibre. L'homme debout érige sa propre verticale contre la pesanteur, animé par le désir d'avancer. Cette dynamique propose sa vie.

Le corps humain est encore considéré comme un instrument au service de la tête, qui elle, n'en ferait pas partie, et le mouvement, comme les gestes et les déplacements que ce corps manifesterait. C'est bien limiter le propos. Le corps humain organise l'invisible à son image et l'invisible image. C'est le mouvement.

Etre à l'écoute des impressions physiques et savoir les lire. Comprendre autrement par le corps et le mouvement, en trouver le langage dans les différents domaines de la création.

Dans un premier temps, l'APEM ouvre des ateliers d'Arts Plastiques en vue d'aider les créateurs à dégager des voies nouvelles sur la connaissance des formes, des couleurs, des structures par rapport au mouvement et au corps, et de faire connaître ces découvertes par des conférences, démonstrations, expositions, spectacles.

Pratiquement, des formes dynamiques bougeant dans l'espace seront expérimentées, des relations seront établies entre les couleurs et les différentes parties du corps, de même que les gestes, attitudes et mouvement du corps humain seront analysés au-delà de l'analyse mécanique, par des analyses dynamiques et dramatiques projetées dans les espaces construits.

La construction des structures fera reconnaître les rapports existants entre les tensions et les poussées dans l'organisation de ce qui tient debout.

Des projets sur les espaces dramatiques seront élaborés en vue d'appliquer au Théâtre et à sa scénographie une autre dimension que celle du décor, du coloriage et de l'animation.

Ces propositions seront aussi concrétisées par :

- des masques (architecture portable)
- des marionnettes (objets manipulables)
- des maquettes (structures dramatiques)

Dans ces ateliers pourrait se développer peu à peu une véritable pédagogie des Arts Plastiques et de l'Architecture considérée comme une expression intégrée au corps et au mouvement, et donner ainsi aux créateurs la possibilité d'oeuvrer dans ce sens.

Dans un second temps, l'Association poursuivra ses propos vers la musique, l'écriture, la photographie et le cinéma dans la mesure de ses moyens.

20 mars 1981
Jacques LECOQ

CHRONIQUE DE MA RENCONTRE AVEC AMLETO SARTORI

SUIVIE DE PROPOS SUR LE JEU DU MASQUE PAR

JACQUES LECOQ

Je suis venu à Padoue en 1948 pour enseigner le mouvement et l'improvisation aux comédiens du Théâtre Universitaire de cette ville. Jeune troupe professionnelle qui fut une des compagnies pilotes de l'après-guerre en Italie, elle fit redécouvrir les pièces de Brecht et Ruzzante en montant " L'Exception et la Règle " et " La Maschetta " c'est avec elle que j'ai pu élaborer un Mime ouvert au Théâtre, différent de celui, formel et esthétique, qui était enfermé en France dans un véritable ghetto, et développer le jeu du Masque silencieux et parlant.

Mon expérience masquée avait débutée en 1945 dans la Compagnie des Comédiens de Grenoble dirigée par Jean DASTE, première expérience de décentralisation dramatique en France.

Nous avons monté une figuration mimée intitulée " L'Exode " qui retraçait le drame des paysans quittant leurs villages, fuyant sur les routes pour échapper à l'envahisseur.

Nous étions sortis de la guerre et ce thème était dans toutes les sensibilités. Ainsi nous l'avons joué dans des villages de montagne qui n'avaient jamais reçu de Théâtre et le public acceptait sans difficulté la convention du masque, le jeu silencieux et les métamorphoses par lesquelles nous passions. Nous étions tour à tour des maisons, des paysans, des animaux une foule.

Ce masque qui nous servait alors, on l'appelait " Masque noble " par la suite j'ai préféré l'appeler " Masque neutre ".

Il venait des expériences faites à l'Ecole du Vieux Colombier par Jacques COPEAU, dont Jean DASTE fut l'élève et le continuateur. Ce masque, sans expression particulière, un peu japonisant (COPEAU était fasciné par le Nô Japonais) nous unifiait

- 2-

... sous une même personne représentant ce que les hommes et les femmes ont de commun. Mais le masque était différent pour les hommes et pour les femmes.

Arrivé à Padoue, j'ai eu envie tout naturellement de continuer l'expérience du masque qui m'avait si profondément marqué et de faire faire à chaque comédien son masque neutre.

Giano Franco de BOSIO, Directeur de la Compagnie, connaissait un sculpteur qui avait déjà travaillé avec lui pour un spectacle sur la poésie nègre et qui lui avait confectionné des masques en bois sculpté représentant des grands visages noirs.

Ces masques n'étaient pas faits pour le jeu, mais servaient plutôt de décor aux comédiens qui les posaient près d'eux, plantés sur un baton, créant un espace significatif propre à la lecture poétique..

Et ce fut ma rencontre avec Amleto SARTORI.

Elle a eu lieu sur un échafaudage à 5 mètres de hauteur le long du mur latéral du célèbre café Pedrochi où Amleto était entrain de terminer une nouvelle fresque à la place d'une ancienne complètement abimée.

Il portait un chapeu confectionné d'un journal en forme de petit bateau et une blouse éclaboussée de plâtre.

Artiste artisan, sur le terrain du plein air de sa ville.

Je lui fis part du projet et c'est avec enthousiasme qu'il nous ouvrit son atelier de la Scuola Selvatico.

Toute la compagnie se mit au travail, chacun cherchant le masque neutre sous l'oeil curieux d'Amleto.

Il nous prépara de la terre, puis du plâtre enfin de la colle et du papier, suivant la technique que m'avait apprise Jean DASTE : faire une forme en terre et tirer un moule en plâtre badigeonner l'intérieur de glycérine pour éviter que le masque ne reste collé au moment de la sortie du moule.

On le fabriquait de dix couches de papier journal découpé en petits morceaux et collés les uns aux autres avec une colle amidon entre trois morceaux de tarlatane : au début, au milieu et à la fin.

Le tout séché puis retiré du moule et ensuite recouvert d'un....

- 3 -

... enduit fait de plâtre mort dans lequel on mélangeait un morceau de sucre, secret que DASTE tenait du temps du Vieux Colombier et dont il ne savait pas trop bien la fonction, pour éviter que l'enduit craque un fois sec disait-on.

Je respectais scrupuleusement ce rite. Ensuite avec du papier de verre fin on lissait la surface que l'on peignait d'une couleur marron et que l'on protégeait par un vernis mat ne reflétant pas la lumière des projecteurs.

Le plus difficile étant le modelage du masque neutre dans la terre. Le résultat ne fut pas très satisfaisant, les masques neutres n'avaient de neutre que le nom, des bosses en surplomb des angles durs empêchaient la sortie du moule et une fois sur notre face la sortie des émotions.

SARTORI regardait nos efforts avec beaucoup de respect chargé de compassion.

Puis, lorsque le jour vint où il fallut aller en scène pour représenter ma première pantomime masquée : " Port de Mer " inspirée du port de Chioggia, Amleto décida avec autorité et compétence que c'était lui qui les ferait, les autres étaient trop mauvais.

Personne ne se permit d'aller contre sa décision, je n'attendais que cela, nous étions soulagés d'un grand poids.

Ainsi commença l'aventure de SARTORI et les masques, par des masques neutres en papier collé, et pour moi une longue collaboration et une grande amitié.

En 1951, je quittais Padoue pour Milan appelé par Georgio STREHLER et Paolo GRASSI pour créer l'Ecole du Piccolo Teatro et régler le chœur d'Electre de Sophocle au Théâtre Olympico de Vicenza.

C'est dans un café proche de cette ville, par un beau soleil à l'ombre des pierres que je présentais SARTORI à STREHLER en lui parlant des masques qu'il faisait.

Le Piccolo Teatro avait déjà représenté " L'Arlequin serviteur de deux maîtres " de GOLDONI, avec le succès que l'on sait. Marcello MORETTI, Arlequin génial, qui marqua le rôle de sa personnalité inventive, ne portait pas de masque, mais

- 4 -

.... préférait se faire un maquillage noir qui en donnait l'illusion et qui ne le gênait pas dans ses évolutions. Les autres personnages types : Pantalon, Brighella, Le Docteur portaient des masques en carton de grande qualité.

SARTORI, toujours entreprenant, proposa à STREHLER d'essayer de lui confectionner des masques en cuir pour ce spectacle en retrouvant la tradition de ceux de la Commedia dell'Arte. Ce qui fut dit fut fait. Il n'avait jamais encore travaillé le cuir. Je me souviens de l'avoir accompagné au Musée de l'Opéra à Paris pour voir les anciens masques de ZANNI (ancêtre d'Arlequin). Il les regarda de très près pour comprendre leur fabrication. Peu de temps après, le premier masque en cuir d'Arlequin prenait forme.

J'ai essayé de le porter et de le faire vivre, mais en vain. Il ne fonctionnait pas. La vitrine de l'exposition n'avait pas servi à récolter la vie. J'ai ce masque chez moi, accroché au mur de mon bureau, pour un masque c'est toujours triste.

Un masque peut être bien fait techniquement, beau d'allure mais injouable. Il faut que sa forme trouve vie par la personne et le jeu du comédien.

Seul il ne doit pas tout dire. Il lui faut être mis en mouvement.

SARTORI invita MORETTI plusieurs fois à Padoue dans son atelier et peu à peu en jouant ensemble le masque d'Arlequin-MORETTI prit vie.

Ainsi, avant de confectionner un masque, Amleto étudiait la pièce, cherchait à comprendre le rôle, connaissait le comédien qui devait porter le masque, prenait la dimension du jeu et de la personne. Il trouva des cuirs ayant une certaine souplesse et résistance. Il traita cette matière pour que la forme ne se déforme pas au contact de la sueur de l'acteur. Il cherchait continuellement à améliorer.

Un jour il décida de faire pour moi un masque neutre en cuir. Il y prit beaucoup de temps, fit de nombreux essais, il mesura mon visage et je vins l'essayer dans son atelier. Il me collait tellement à la peau que je ne pouvais le jouer. Le cuir étant trop souple il a fallu en faire un autre dans un cuir plus solide.

.../..

- 5 -

J'ai appris ainsi qu'il fallait une distance entre le masque et le visage pour pouvoir en jouer.

Il chercha plus longtemps le masque neutre de la femme en passant successivement de la paysanne de Padoue à la jeune fille étonnée avant de le stabiliser dans la femme de toutes les femmes.

Son fils Donato SARTORI, sculpteur lui-même, et qui continue l'oeuvre de son père en poursuivant des recherches personnelles a eu la gentillesse de me donner la forme originale en bois du masque neutre, matrice des masques dont mon école se sert depuis ce temps. Ceux qui ont porté un masque peuvent seuls savoir l'émotion qu'il renferme et la profondeur avec laquelle il nous touche.

C'est comme avoir un secret dont il est difficile de rendre compte.

Amleto fit par la suite de nombreux masques expressifs en s'inspirant tout particulièrement des vieux professeurs de l'Université de Padoue et des hommes politiques du moment. Il trouvait dans ces visages à plusieurs niveaux un amalgame de passions qui le mettait en état de joyeuse provocation créatrice.

En 1956, je rentre à Paris pour fonder mon Ecole de Théâtre en emportant avec moi toute la série de base des masques de la Commedia dell'Arte, cadeau d'Amleto pour mon départ d'Italie. Ces masques devaient servir par la suite de modèles à beaucoup de nouveaux créateurs de masques en France et à l'étranger et inspirer à mes élèves de nombreux spectacles.

Ils aident à faire comprendre cette Commedia dell'Arte plus proche de RUZZANTE que de GOLDONI, plus proche du peuple de Padoue et de ses marchés que de la reconstitution pseudo-historique du musée à l'Italienne.

Comédie où l'homme en survie crie ses peurs, ses misères, ses faims et ses amours et s'arrange - " si arrangia " - dans une hiérarchie sociale où la révolte n'a plus cours, avec un sens tragique du dérisoire découvrant les faiblesses humaines.

La Commedia dell'Arte quitte là l'Italie pour la Comédie Humaine et prend son véritable sens.

.../...

- 6 -

Après ma période Italienne mes expériences avec le masque se sont poursuivies dans des régions nouvelles où l'espace était mis directement en jeu. Elles m'ont amené à utiliser des masques larvaires, visages très simples présentant un caractère précis de formes tranchante, piquante, tassante..... ayant la fonction d'un outil et qui font souvent penser à des formes animales.

Puis ce furent les architectures portables (commencées avec les Architectes de l'Ecole Nationale des Beaux Arts en 1969) grandes structures en bois, en métal ou en matière plastique portées à bout de bras et manoeuvrées dans l'espace comme un véhicule dynamique qui aurait son propre moteur. Ces objets bougent dans un jeu abstrait sans références à une figuration humaine. Ils sont construits à partir de sensations physiques recueillies par le corps mimeur dans le rejeu des passions (peur, jalousie, colère)

PROPOS SUR LE JEU DU MASQUE

Le masque agrandit le jeu du Comédien et essentialise le caractère du personnage et de la situation. Il précise les gestes du corps et le ton de la voix. Emportant le texte au dessus du quotidien, il filtre l'essentiel et laisse tomber l'anecdote, il rend lisible.

Un bon masque est un masque qui change d'expression lorsqu'il bouge. S'il reste le même lorsque l'acteur change d'attitude c'est un masque mort.

Il ne doit pas porter une expression passagère accentuée, on ne peut imaginer un masque qui rirait toujours, il ne pourrait rester en scène longtemps, il deviendrait un cas : celui qui rit toujours.

Pour connaître la valeur d'un masque il ne suffit pas de faire une analyse de ses signes par un discours signifiant, mais d'en connaître le comportement pour le jeu des mouvements qu'il propose. Un masque qui ne serait que symbolique ne serait pas un masque de jeu, il ne serait que le masque figé d'une idée fixe.

../...

3. Textos de Jacques Lecoq

- 7 -

... Le masque neutre c'est le masque de base qui est au centre de tous les autres masques. Il porte un calme référentiel qui servira à saisir toutes les différentes passions et états dramatiques. Il ne porte pas de conflit préalable, il est disponible à tout évènement. Il agit comme une personne en équilibre.

On ne peut dissocier le masque de celui qui le porte et de l'espace qui l'entoure.

Les masques peuvent être de forme et d'esprit très différents mais tous les bons et beaux masques de théâtre ont en commun la qualité de retransmettre une profondeur humaine.

A ce niveau se ressemblent un masque de Nô et un masque de Commedia dell'Arte, un masque d'Afrique et un masque d'Indonésie

Le jeu du masque n'est pas une science exacte mais c'est un art exact.

Le discours profond à son sujet ne peut être que poétique (là où les mots déraisonnent). La part du non-dit est la plus grande comme dans tous les arts.

Sans employer le terme de magique qui donne un écho mystérieux à son sujet, je parlerai plutôt d'un déplacement de la géométrie au service de l'émotion.

Jacques LECOQ

Mars 1983

Texto inédito, entregado por la E.J.L.

L E S B O U F F O N S

Les bouffons doivent trouver la qualité de leur rire, ils s'amuse et se divertissent à rejouer les humains. Ils sont un peu comme nous, imbéciles et intelligents.

La grande meute des bouffons est comprise entre les grands prêtres et les innocents, entre ceux qui ont la parole et ceux qui n'ont pas la tête, il y a ceux du rire sardonique caché, de ce sourire du diable qui en sait long, à la langue de serpent. Il y a le rire du ventre, des cuisines du corps, le rire qui bouffe. Un vent de folie souffle sur les bouffons, de cette folie nécessaire à démasquer les effigies figées de tous les pouvoirs.

Ils vivent en société, en bandes, et s'expriment par des joyeusetés parodiant la vie et les idées des humains dénonçant par leur folie la folie des hommes, ils sont hiérarchisés dans une société parfaite sans conflit entre eux sans révolte.

Ils renversent les valeurs, le roi le plus débile de tous les plus intelligents acceptent le pouvoir des imbéciles et passent par toutes les compromissions et tous les abaissements. Ils commencent par des défilés, des processions, ils invoquent la terre et crachent sur le ciel, ils dansent le mystère des forces obscures, ils ritualisent le rapport avec le cosmos, ils sont ailleurs et cet ailleurs est indispensable pour la liberté de leur jeu.

Sans psychologie, c'est à dire sans conflit, ils jouent le jeu de humains en précisant des moments qui les mettent en joie, en les renouvelant rythmiquement, sans respecter la logique des événements, leur traduction des vivants fait aussi partie de la folie.

Il faut comprendre ce mot folie, sans lui faire porter l'aspect caractériel, congénital et pathologique de la cour des miracles.

3. Textos de Jacques Lecoq

Sans le rire poussé au rictus paralysant, sans le forçage volontariste d'un personnage limite.

Leurs bandes sont hétéroclites et forment des races différentes appartenant à plusieurs familles, ainsi chacun peut avoir sa fonction et sa place préférentielle dans la bande sans faire double emploi.

Les bouffons ont un autre corps, un corps différent de nous qui en font des êtres venus d'ailleurs, de cet ailleurs où nous ne pouvons pénétrer, c'est leur secret, on ne peut les comprendre tout à fait, ils appartiennent au mystère, ils l'emportent avec eux. C'est là leur force dramatique et leur force poétique, c'est par eux que les poètes seront entendus, car ils portent la part de leur non-dit.

Le corps se déforme en fonction de l'espace qui les entoure plus que par leur espace psychologique intérieur comme le serait celui des clowns.

Le ventre grossit, les fesses aussi, la poitrine enfle, la tête se prolonge, les bras s'allongent, les genoux sortent, ils roulent ou ils sautent, ils glissent ou volent, la coquetterie s'en empare avec le superflu multiplié des mondanités, le fantastique les emporte dans des formes animales composées et diverses, de tout cela, les prophètes, les devins surgissent: branchement cosmique de la folie, circule la liberté de l'innocence porteuse sans le savoir de sa vérité, de la vérité.

Seul le fou peut dire la vérité sans que celle-ci soit blessante pour celui qui l'entend, car il ne peut pas répondre au fou il n'est pas sur le même plan, le dialogue du toi et moi n'est pas possible, mais le fou est entendu parce qu'il est fou et n'offre pas la faculté de lui répondre.

Le fou est sans réponse comme la vérité.

Le diable est dans l'ombre du fou, sa beauté manie les fils des bouffons, son rire résonne dans l'espace des mystères où logent les dieux endormis; réveillez vous les dieux! le diable se souvient de vous! Mais vous où êtes vous ?

Ponencia de Jacques Lecoq con motivo del *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*, Barcelona, 21 de mayo de 1985.

A propos de théâtre et de mouvement

JACQUES LEGOQ

França

Mim, creador de l'escola del Piccolo Teatro de Milà. El 1956 fundà la seva escola internacional de mim i de teatre. Actualment dirigeix el Laboratoire d'Étude du Mouvement et Architecture Dramatique a la Universitat de Paris, 6

1. PLACE DU GESTE ET DE L'IMAGE DANS LA REPRÉSENTATION DRAMATIQUE

De nombreuses jeunes compagnies nées de l'improvisation et d'une technique corporelle s'appuient sur le geste et l'image pour créer leurs propres spectacles.

Ces groupes, souvent formés d'éléments de plusieurs pays, voyagent dans le monde entier à la recherche d'un public qui les reconnaisse.

Une trame est ainsi créée, de pays en pays, par des spectacles pouvant être compris sans la connaissance d'une langue particulière mais avec celle de la plus universelle: «le Geste».

Il est très important aujourd'hui, où les moyens de communication ont diminué les distances entre les pays, qu'il y ait des compagnies internationales de théâtre de ce genre. Lorsque plusieurs comédiens de cultures différentes se réunissent pour travailler ensemble, ils font l'effort de trouver ce qui les concerne tous en plongeant dans le fond poétique commun élémentaire, base même d'un théâtre populaire.

Dans ces spectacles le jeu physique est dominant, ce qui correspond à la nature même de jeunes comédiens en âge de bouger. Plus tard, lorsqu'ils seront plus âgés, ils pourront donner à leurs paroles le poids des gestes immobiles.

Les styles des spectacles sont très variés suivant les acteurs-auteurs qui les créent, ils reflètent directement l'angoisse et le désir de leur époque en même temps que le plaisir du divertissement.

Ces jeunes comédiens mimeurs vont rencontrer la tentation des textes qu'ils ne pourront que difficilement assumer si parmi eux aucun auteur ne se révèle pour prendre en charge l'écriture.

Ils seront tentés par les grands textes et je pense qu'ils seront les plus capables dans le futur d'offrir la vie à ces textes classiques, qui se sont usés dans des relectures intellectuelles et signifiantes, en retrouvant leur folie (folie entendue dans le sens passionnel).

Le jeu des images sollicite les objets.

Les éléments scéniques rentrent en jeu et participent en tant qu'acteurs à la représentation.

Ne nous laissons pas abuser par ces décors superbes que beaucoup de metteurs en scène affectionnent aujourd'hui et qui n'apportent à la pièce qu'un effet esthétique souvent facile.

L'évolution des moyens audio-visuels a développé et développe chez le public une lecture du mouvement plus rapide qu'il y a vingt ans, d'où deux observations:

1) Une rapidité accrue du déroulement du spectacle dans un temps court ne laissant passer du mouvement que des attitudes essentielles qui suggèrent l'ensemble et mettent en évidence le thème.

2) Une lenteur accrue développant un temps lancinant sur une longue durée où le déplacement joue en rapport d'immobilités prolongées, dont des spectacles de très longue durée.

Deux positions contraires, parallèles à celles de la musique que les jeunes aiment entendre: de la frénésie aux états seconds.

L'événement premier reste cette vitesse accrue des images en mouvement (la lenteur étant sa réaction).

Regardez à quelle vitesse les modes théâtrales se succèdent: on reprend en peu de temps tous les théâtres passés pour reconnaître ce qu'il faudrait faire aujourd'hui; on va chercher du secours avec les formes des théâtres orientaux, celles de la *Commedia dell'Arte*, etc...

Le Mime s'est trouvé au cœur de l'événement du théâtre du geste.

Je voudrais essayer de clarifier ce terme qui reste équivoque et porteur, dans le même temps, de l'interdit de la parole et du silence de son avènement.

Lorsque l'on pose cette question autour de soi:

«Le Mime, qu'est ce que c'est?»

Les personnes répondent:

«C'est un acteur qui ne parle pas».

Le Mime! Un mot malheureux, rejeté par le théâtre comme une maladie et qui essaie, de l'autre côté, de contenir un théâtre en puissance qui grandit et qu'il ne peut contenir... (casse-tête des Festivals).

Le silence et le geste marquent un théâtre du début et celui de la fin.

L'élan du Mime et sa sclérose cohabitent dans cette période de mutation que le théâtre nous restitue comme un miroir.

Du cri d'Artaud au Nô japonais, si loin l'un de l'autre et si voisins aujourd'hui.

Le commencement et la fin se confondent dans les moments de rupture.

L'élan se code, le cri cherche le signe, la parole en parle, le silence attend.

Heureusement le Mime commence à changer et à sortir de son ghetto silencieux où des formalismes le maintenaient prisonnier pour retrouver le théâtre et la danse en leur redonnant leurs gestes.

J'ai combattu dans ce sens depuis la création de mon École en 1956.

Peut-on encore appeler le Mime «MIME»? Peu importe, l'important, c'est ce phénomène remarquable: le mimisme humain qui fait en sorte que l'être humain connaisse le monde en le rejouant dans son corps; l'enfant imite pour apprendre comme l'acteur mime pour jouer.

Tout acteur est un mimeur et c'est dans son corps que s'organise le jeu

constant des impressions et des expressions, mais il existe une différence entre la pantomime et le mime, entre la parole remplacée par le geste et le geste s'exprimant sans la parole dans un territoire où elle n'a pas sa place.

Ce sont deux silences de qualité différente.

2. LE CORPS DE LA PAROLE

Il n'y a pas de compétition entre le geste et la parole sauf si on les met sur le même plan et que l'un veut remplacer l'autre pour tout dire faisant apparaître des gestes remplaçant la parole ou des paroles expliquant ce que l'action aurait pu montrer.

C'est ce qui est arrivé pour les gestes avec la pantomime romaine et avec la pantomime blanche du XIX^e siècle et c'est ce qui arrive aussi pour la parole avec le Café Théâtre dans des discours de fin de parcours.

Nous ne savons plus le corps des mots, ceux-ci se sont usés.

Par exemple, quand je dis le mot «élève» je vois le bon et le mauvais élève, mais jamais le mouvement et l'action «d'élever».

Les mots se sont usés en se définissant par d'autres mots sans jamais que leur racine motrice soit remise en mouvement, en jeu; la parole a perdu ses verbes laissant libre cours aux mots du discours.

L'oubli des verbes, c'est l'oubli de l'action, de l'acting de l'acteur.

Je fais une différence entre la parole et le discours, entre la poésie et l'explication de texte.

3. DE L'ÉLAN À LA SCLÉROSE DU JEU

Difficulté de codifier dans l'époque d'aujourd'hui en pleine mutation.

Faillite du Mime sclérosé dans un système ou un typisme, voire un purisme.

La recherche des codes d'un mime classique comme pour la danse classique a relégué le geste dans une gymnastique déformante et esthétique.

Rêveries des théâtres terminés dans la beauté de leurs styles aboutis (l'Orient).

C'est le temps de reconnaître les élans et de les laisser accomplir leurs mouvements dans la profondeur de leur silence.

C'est aussi le temps des mélanges (favorisant toujours l'apparition des urgences et des directions nécessaires).

Mélange du geste, de la parole, de la musique, des objets, avant que chaque forme ne soit un art accompli en soi au moment de leur état de disponibilité réciproque.

Combien de choses fait-on porter au corps considéré comme l'instrument docile d'une tête autonome!

On revêt le corps d'idées sans que celui-ci soit concerné en l'employant comme un porte-manteau signalisateur.

Je n'aime pas beaucoup parler du corps comme un instrument dont on serait l'instrumentiste.

Le corps, c'est nous.

J'aime mieux le voir comme la partie visible de moi-même.

Le jeu des passions et des idées se formule par le simple fait que nous sommes debout, situés dans l'espace, en recherche constante d'équilibre,

tirés vers le bas par la gravité et poussés vers le haut par l'orgueil de la vie humaine.

Si cette dynamique pousse trop loin la contradiction, elle nous sépare en deux prenant comme nom le Ciel et l'Enfer.

Du Zénith au Nadir, l'homme crie sa présence dans le désir de les réunir.

J'aimerais que cette place de l'homme soit présente dans le théâtre comme elle l'est dans les Bouffons et la Tragédie pour que l'espace du mystère, si présent dans la science aujourd'hui, soit reconnu.

Je parlerai maintenant des diverses expériences que j'ai pu faire et que je fais à mon école, en particulier celles des Clowns, des Bouffons, du Mélodrame et de la *Commedia dell'Arte*.

Ces différentes recherches m'ont permis de redécouvrir des théâtres du passé dans une optique humaine rejoignant des préoccupations d'aujourd'hui. Ces découvertes ou redécouvertes ont été pionnières dans le sens qu'elles n'ont pas pris modèle sur des théâtres existants, mais sur des positions dramatiques en face de la vie, inconsciemment souhaitées dans le rapport de l'école et de ses élèves.

La réponse des élèves à ces provocations m'a guidé et aidé au développement pédagogique de ces territoires dramatiques.

Il est très important d'être à l'écoute des élèves qui reflètent les désirs du temps et, comme une école n'a pas à confirmer les théâtres existants, dans un sens elle peut aussi prévoir ceux qui viendront. C'est là le côté «explorateur» de la pédagogie.

Les Clowns

C'est en 1962 que les clowns sont apparus à mon école et ils ont pris leur expansion en 1968. A cette époque, je cherchais ce qu'étaient devenus les comédiens de la *Commedia dell'Arte* et la relation qu'ils avaient avec les clowns de la tradition clownesque du cirque, et si ceux-ci existaient encore, non plus comme une nostalgie à l'ancienne mais comme une nécessité pour aujourd'hui.

La première réflexion fut: «Un clown, qu'est-ce qu'il fait?» Il fait rire. Je voulais savoir pourquoi et comment.

J'ai réuni ma classe en cercle et j'ai demandé à chacun des élèves d'entrer dans cet espace rond, en leur donnant comme thème: «Faites-nous rire».

Chacun se déguisait pour être drôle, faisait des singeries, et personne ne riait, c'était le désastre. Alors l'acteur qui voulait être drôle allait s'asseoir après son exploit raté, et c'est là seulement que le public riait en le regardant; il était devenu clown en endossant sa défaite, dans l'argot du théâtre en prenant le «bide».

Le public que nous étions, riait de son «bide», de son ratage.

A partir de cette découverte, j'élaborais une «recherche de son propre clown» où chacun arrivait à montrer son propre dérisoire dans le sous-entendu psychologique: se montrer tel qu'on est, être libre d'accepter son propre ridicule et de s'en servir pour le spectacle.

Ce moment, plus tard coïncidera avec les événements de 1968 qui mirent en valeur le corps démythifié de son image du bel homme pour une

autre plus humaine. Toute une génération de mal-taillés osa se montrer dénudée sur scène. Ce fut la «révolte des scolioses» dont le leit-motiv était «Pourquoi pas moi?».

Le clown a été très important comme phénomène et l'on vit venir au clown toute une jeunesse (surtout aux États-Unis) avide de s'exprimer, de se montrer, trouvant dans le costume et le nez rouge sa marque de reconnaissance et une occasion d'être applaudie. Beaucoup de malaimés et de mal-vus se présentèrent dans la rue pour être, pour la première fois, regardés.

Mais, malheureusement, le clown jouant sur le «bide» ne pouvait durer sur la scène du spectacle, le ratage sans savoir réussir quelque chose ne pouvait combler le public. Il ne suffisait pas de porter l'uniforme clownesque et de jongler avec trois balles, il fallait l'exploit qui surprend, qui fascine, qui étonne. Il fallait réussir ce que l'on ratait pour devenir professionnel en la matière.

Les Bouffons

L'expérience des Bouffons commença en 1972. J'étais curieux de savoir pourquoi des personnes se moquaient d'autres personnes, car j'avais constaté que des gens exprimant leurs convictions ou leurs idées, avec sérieux, étaient souvent écoutés avec un certain sourire, une certaine ironie.

Une personne croit à quelque chose, les autres rient, doutent, sont méfiants, sceptiques. J'observais que cette frontière de l'ironie se déplaçait suivant les pays et les temps, comme une barre que l'on mettrait plus ou moins haut.

En Italie par exemple, on se moque plus tôt qu'en France, au Japon plus tard et quelquefois jamais.

Cette échelle de la moquerie m'a fasciné, alors on a cherché à pousser les intentions:

1) Se moquer de tout jusqu'au bout, des croyances et des pouvoirs, de Dieu et du Roi.

2) Croire en tout, aux grands sentiments, à la morale.

Deux territoires sont apparus: Les Bouffons et le Mélodrame.

Les Bouffons ne pouvaient pas être comme nous dans leur apparence. Nous ressemblant ils apparaissaient méchants en se moquant de nous et nous recevions leur ironie comme une agression. Alors il a fallu changer les corps et sont apparus des Bouffons venus d'ailleurs.

Ils apportaient, en plus, une dimension tragique propre au mystère. Souvent joyeux ils se groupaient en bande et se moquaient de nous avec un pouvoir de dire et d'être écoutés que leur aspect insolite autorisait. Leur folie leur permettait de faire entendre cette part de vérité qu'elle détenait.

Le Mélodrame

De l'autre côté le Mélodrame accueillait l'engagement passionnel jusqu'au sacrifice. On commençait à faire pleurer le public avec les grands sentiments. A l'école, chaque pays se retrouvait dans le fait passionnel commun de la jalousie, de l'orgueil, de la haine, de l'amour, de la trahison, pour mettre en relief l'innocence et la beauté morale.

La Commedia dell'Arte

Un autre territoire avait été exploré, et cela depuis la création de l'école en 1956, celui de la *Commedia dell'Arte* qui peu à peu s'éloignait de l'imagerie typique inhérente au genre, découvrant la comédie humaine sous le jeu dit «à l'italienne».

Tous les hommes de théâtre ont été fascinés par cette période de la *Commedia dell'Arte* qui a duré deux siècles et demi environ.

Chacun a pu la réinventer, l'imaginer, d'autant plus que l'on ne sait pas trop bien comment était le jeu de l'acteur-roi absent qui se cache sous les lazzi des canevas qui nous restent dans les bibliothèques. La *Commedia dell'Arte* a servi à nourrir un imaginaire. C'est ainsi que je crois l'avoir rencontrée, dans les marchés de Padoue, avec les mains calleuses des marchands de bestiaux, plantée dans la terre rurale, née de la misère et de la peur de l'homme qui «si arrangia» pour survivre et dont le spectacle nous fait rire.

Le jeu est porté à limite de son expression quintessenciant le texte jusqu'à l'acrobatie des gestes et des mots. Une soif de vie anime les personnages de ce théâtre, où tout est bon pour la satisfaire dans le respect de la hiérarchie extérieure, où chacun connaît sa place et à l'intérieur de laquelle on combine, on se débrouille.

Mais cette *Commedia dell'Arte* m'intéresse lorsqu'elle n'est pas qu'italienne, mais rejoint la comédie humaine. C'est cela, ce que les comédiens italiens apportèrent avec eux dans leur voyage à travers l'Europe, ce quelque chose d'humain essentiel à tous et dans lequel chacun peut se reconnaître.

Je m'arrête, l'heure arrivant, et je vous remercie de m'avoir écouté.

RESUM

CATALÀ

Sobre el teatro i el moviment

Actualment el gest i la imatge ocupen un lloc important en la representació dramàtica. Moltes companyies joves s'hi basen per crear els seus espectacles. El llenguatge del gest és el més universal i, en un futur, s'utilitzarà en els textos clàssics.

El joc de les imatges necessita dels objectes. L'evolució dels mitjans audiovisuals permet una lectura més ràpida del moviment.

El mim com a centre del teatre del gest. El silenci i el gest marquen el teatre del començament i de la fi. Sortosament, el mim comença a canviar i a sortir del seu ghetto silenciós per retrobar el teatre i la dansa en el gest.

Tot actor és un imitador, i en el seu cos hi ha el joc constant d'impressions i expressions. Cal, no obstant això, diferenciar entre pantomima —paraula reemplaçada del gest— i mim —gest expressat sense paraules.

No hi ha una competència entre gest i paraules. Les paraules no tenen cos. El cos som nosaltres.

Estem vivint una època de canvi i de barrejes de formes que afavoreix l'aparició de noves direccions.

Explicació de diferents experiències fetes a la seva escola que li han permès descobrir teatres del passat des de l'òptica humana de les preocupacions actuals:

- Els pallassos: per ser professional cal tenir èxit en el propi fracàs.
- Els bufons són uns personatges vinguts de lluny amb una dimensió tràgica i que es burlen de tot.
- El melodrama és el compromís passional que arriba fins al sacrifici.
- La *Commedia dell'Arte* com a fet no solament italià, sinó com a comèdia humana.

RESUMEN

CASTELLANO

Sobre teatro y movimiento

Hoy en día el gesto y la imagen ocupan un lugar importante en la representación dramática. Muchas compañías jóvenes se basan en ello para crear sus espectáculos. El lenguaje del gesto es el más universal de los lenguajes y en un futuro se utilizará en los textos clásicos.

El juego de las imágenes necesita de los objetos. La evolución de los medios audiovisuales permite una lectura más rápida del movimiento. El mimo como centro del teatro del gesto. El silencio y el gesto señalan el teatro del inicio y del final. Afortunadamente, el mimo empieza a cambiar y sale de su silencioso ghetto para volver a encontrar el teatro y la danza en el gesto.

Todo actor es un imitador y en su cuerpo tiene lugar un juego constante de impresiones y expresiones. No obstante, es preciso distinguir entre pantomima —palabra remplazada por el gesto— y mimo —gesto expresado sin palabras. No existe competencia alguna entre gesto y palabras. Las palabras carecen de cuerpo. Nosotros somos el cuerpo.

Actualmente vivimos en una época de cambios y mezclas de formas, lo cual favorece la aparición de nuevas direcciones. Explica diversas experiencias realizadas en su escuela que le han permitido descubrir teatros del pasado desde la óptica humana de las preocupaciones actuales:

- Los payasos: para ser profesional es preciso tener éxito en el mismo fracaso.
- Los bufones son unos personajes venidos de lejos con una dimensión trágica y que se burlan de todo.
- El melodrama es el compromiso pasional que llega hasta el sacrificio.
- La *Commedia dell'Arte* no únicamente como forma italiana, sino como comedia humana.

3. Textos de Jacques Lecoq

Programa de mano de la demostración-espectáculo *Tout bouge* en el teatro Romea de Barcelona, el 21 de mayo de 1985, con motivo del *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*.

JACQUES LECOQ PRESENTS «TOUT BOUGE»

(Lecture-Show)

At the Centre Dramatic of the Generalitat

As part of the Theatre Congress the French mime artist Jacques Lecoq, who numbers Albert Boadella (of els Joglars), Joan Font (of Comediants), the actors Albert Vidal and Anna Lizaran, amongst other outstanding figures from the Catalan theatre world trained at his Paris school, will present his lecture-show *Tout Bouge* (Everything's Moving).

For 1 1/2 hours Jacques Lecoq uses the body to demonstrate such concepts as, for example, that of silence, revealing the strength of the language of images.

Despite its didactic intention – Jacques Lecoq tells the story of the mime artist's relations with the theatre and reflects on what he calls *l'acteur mimeur* (the actor-mimer) – *Tout Bouge* goes beyond the formal structure of the lecture to bring us a show. The play of lights, the movement of masks, recreate the world of everyday life, of animal nature, through to the apotheosis of the tragedy.



CENTRE DRAMÀTIC

DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

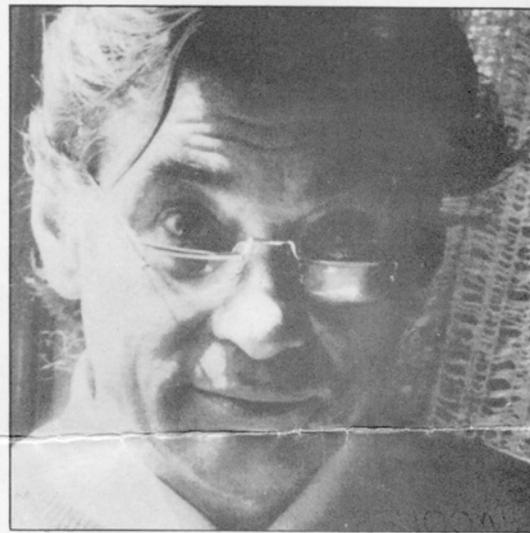
Director: Hermann Bonnin

C/. de l'Hospital, 51 - 08001 Barcelona
Tel. 301 55 04 - 301 56 08



CENTRE DRAMÀTIC

DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA.



Jacques Lecoq

presenta

«Tout Bouge»

(conferència - spectacle)

Ofert per la:



Diputació de Barcelona

Servei de Joventut

En el marc del:



Teatre
Romea



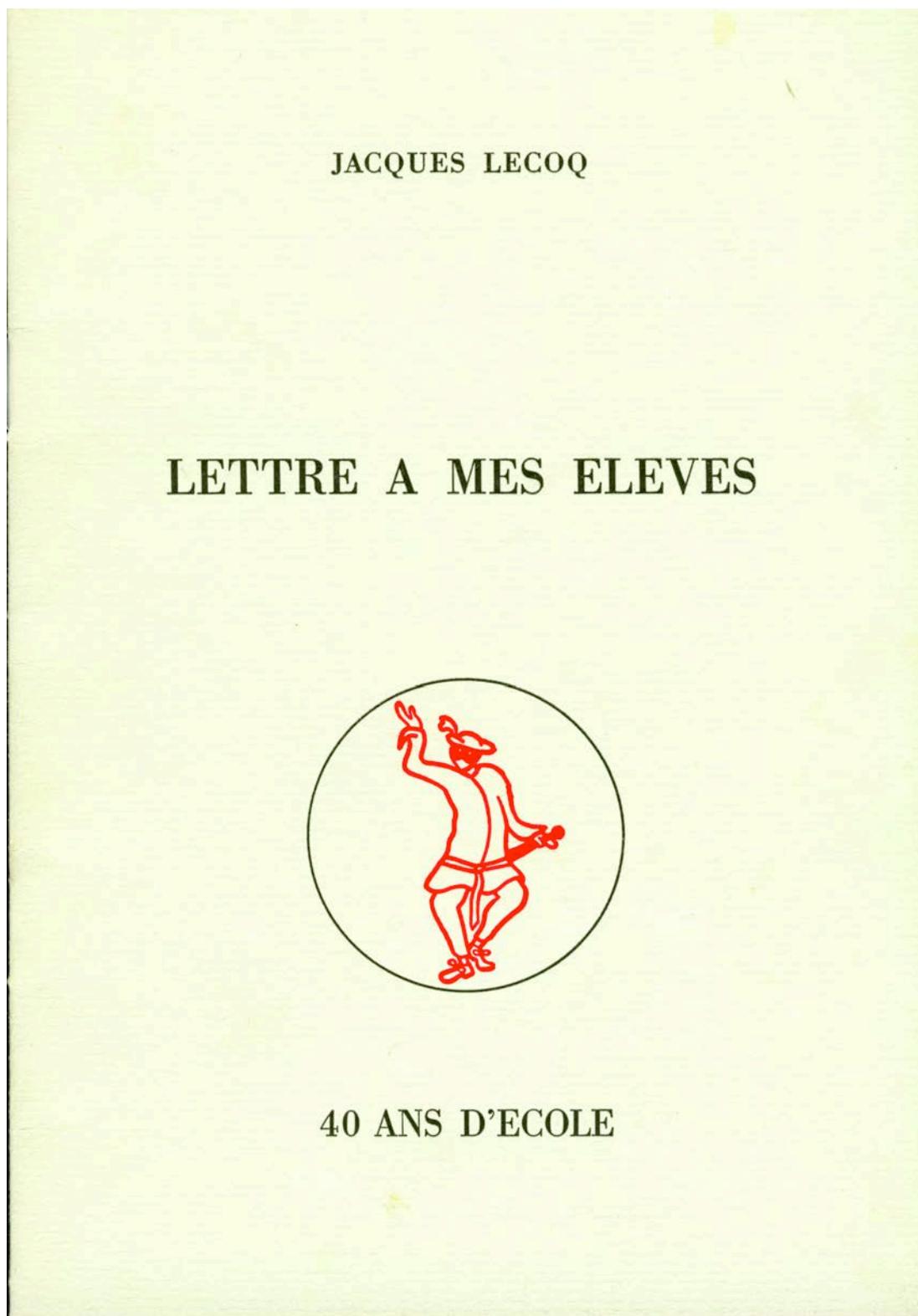
A la derecha:

Jacques Lecoq durante la representación de *Tout bouge* en el Teatro Romea.
(Fotos, Ros Ribas)

3. Textos de Jacques Lecoq



“Lettre à mes élèves: 40 ans d'école: 1956-1996”. Texto inédito impreso distribuido en el ámbito de la escuela con motivo de la celebración del 40 aniversario de la E.J.L. París, diciembre de 1996.



LETTRE A MES ELEVES

1956 - 1996

Des personnes qui me connaissent et que je n'ai pas vues depuis longtemps me demandent souvent : « Alors que faites-vous maintenant ? » Je réponds « mais l'école ! » Je vois dans le regard de mes interlocuteurs une certaine déception et un manque d'enthousiasme en face de ma réponse. « Vous enseignez toujours ? » « Oui, tous les jours, tant qu'il y a des élèves. »

Alors, rentrant chez moi, je me pose la question : pourquoi j'enseigne depuis si longtemps sans avoir l'impression de faire la même chose, chaque saison avec le même plaisir qu'au début de l'école. C'est là, avec mes élèves, que je réalise le mieux la quête qui me pousse à la connaissance du Mouvement. La création dramatique et l'exploration de ses différents territoires m'ont permis de prolonger l'observation des phénomènes de la vie, l'imaginaire a pris le relais du réel. Ainsi, saison après saison, j'ai fait un voyage en « solitaire » au contact d'élèves à chaque fois différents qui m'apportaient l'écho de leur temps et éclairaient de leur âge mon chemin.

J'ai toujours pensé que les élèves n'avaient pas besoin de professeur pour être de leur temps et que nous, les professeurs, devons leur apporter les permanences. J'ai commencé à enseigner avec des élèves de mon âge,

Ecole Jacques Lecoq

57, rue du Faubourg Saint-Denis
75010 PARIS

depuis quarante ans ils n'en ont pas changé. J'ai appris en enseignant ce que je ne savais pas encore ; peu à peu, au cours de mon expérience, se sont déposés dans la mémoire de mon corps des gestes et des attitudes qui se sont essentiels et ont mis en évidence les lois du Mouvement qui régissent l'organisation de la vie et des arts et... l'enseignement de l'école.

J'ai construit mon enseignement comme on construit une cathédrale, pierre par pierre, avec des espaces différents en relation entre eux, selon un cheminement pédagogique qui s'enrichit chaque saison où le voyageur est conduit à découvrir par le corps mimeur le jeu du théâtre.

Vous qui avez été mes élèves, que faites-vous maintenant ? Où êtes-vous ? Vous qui êtes restés à l'école deux ans, un an, le temps d'un stage et pour certains trois ans, qui y êtes venus porteurs d'un rêve que l'école a aidé à se construire, comment la vie l'a-t-elle reçu ? qu'en a-t-elle fait ?

Souvenez-vous du premier jour...

Beaucoup sont venus de très loin pour faire l'école, de toutes les parties du monde, de l'Asie à l'Amérique, de l'Afrique à l'Australie. Ils vont découvrir la France et Paris et auront comme camarades de travail des Anglais, des Espagnols, des Scandinaves, etc., et des Français.

Tous sont censés connaître la langue française, mais en fait beaucoup ne la comprennent pas et la découvriront dans les cours.

Il faudra trouver où se loger, de nombreux sacs de camping resteront quelques jours dans le foyer de l'école.

Il faudra aussi passer à l'administration pour régler les cours avant de commencer (« ce n'est pas encore arrivé à la banque ! » « je n'ai que des pesetas ») ; enfin, plein de problèmes à résoudre.

Puis, à 9 heures c'est la rencontre des élèves avec les professeurs. Ils attendent dans le foyer de l'école, assis sagement sur des bancs dans un grand silence, personne ne se connaît encore. Nous, les professeurs, sommes réunis dans les bureaux au premier étage, attendant le signal de la réception. Nous éviterons de descendre en groupe pour ne pas faire trop solennel, en tous cas il y a le trac de part et d'autre.

Je présente les professeurs, je développe les plans pédagogiques et le programme des cours. On formera trois groupes et dans chaque groupe les élèves se présenteront entre eux. Le jour même ils seront en cours et le thème de leur premier « auto-cours » leur sera donné, là où se réalisent les premières expériences de création. Il faudra quinze jours pour que l'école prenne son rythme de travail, le voyage peut commencer.

Comme vous le savez, c'est une équipe pédagogique qui assure les cours ; les décisions sont prises en commun : le directeur d'essai, sélection pour la deuxième année... On se réunit souvent pour parler de vous.

Je vous remettrai un « diplôme » de fin d'études. (Que deviendra-t-il ? encadré, caché, perdu ?). Pour moi, vous le remettre est un acte important ; plus tard, sous le papier le corps se souviendra.

Le dernier jour de l'école il faut partir, quitter la maison, quitter aussi les amitiés et les amours. D'autres

aventures les attendent loin de ce lieu protégé où ils auront à se battre pour défendre des découvertes qu'ils auront faites à l'école, mais aussi pour réaliser pratiquement le métier qu'ils ont rêvé et pouvoir en vivre.

Nous terminons par une fête, on parle beaucoup, s'échange des projets, des adresses. Elle sera prolongée par d'autres fêtes, ailleurs, très tard dans la nuit, avec des rires et des larmes.

Il est difficile de partir, quelques-uns s'échappent de la réunion bruyante et vont seuls dans le silence de la grande salle ressentir une dernière fois leur espace de jeu ; l'un marche lentement en faisant le tour de la salle, un autre s'allonge sur le dos en plein milieu, les yeux fermés. Des images, des sensations s'accumulent dans ce temps présent qu'ils emporteront ailleurs.

Que diront-ils quand ils rentreront chez eux dans leur famille, dans leur pays ? Quelles demandes leur seront faites ? Alors, qu'est-ce que tu as fait chez Lecoq ? Ils auront du mal à répondre à ceux qui n'en ont pas fait l'expérience ; il leur sera difficile d'expliquer pourquoi ils ont mimé de l'huile, un tigre, le jaune, pourquoi ils sont entrés dans le corps des mots et ont porté un masque neutre sur le visage, alors qu'ils étaient partis pour faire du théâtre.

Je voudrais être caché dans un coin pour les entendre parler de l'école.

Mais ils leur diront aussi qu'ils ont développé dans leur corps une multitude de « circuits physiques ». Ils en garderont le souvenir quand ils joueront sur scène,

là où il faut être juste. Ils leur diront aussi qu'ils ont découvert des grands territoires de théâtre qui avaient pour nom : mélodrame, commedia dell'arte, tragédie, clowns et bouffons ; qu'ils ont eu accès aux permanences qu'ils contiennent dans le théâtre de la nature humaine : les grands sentiments, les passions, les états d'urgence qui engagent le jeu de la parodie et du mystère, du comique au drame, du grotesque au fantastique. C'est un temps des mélanges qui leur est proposé pour une création qui leur ressemble.

Les élèves laissent l'école là où ils l'ont connue et en arrêtent l'image. Ils vont évoluer dans leur travail et souvent ne réalisent pas que de notre côté, nous avançons dans nos recherches et que d'autres territoires dramatiques vont se découvrir.

Que faites-vous maintenant ?

C'est après cinq ans que vous réaliserez ce que vous avez fait à l'école.

Il ne s'agit pas de refaire à l'identique ce que vous avez appris, cela serait une transmission médiocre de l'enseignement qui deviendrait vite une manière. L'école est d'abord une expérience humaine et artistique porteuse d'une poésie non encore écrite.

Où êtes-vous ?

Je reçois après beaucoup d'années des lettres qui me mettent au courant de leurs activités : « Ça y est, j'ai trouvé mon clown », « je me suis marié », « j'ai une compagnie », « je suis entré à la Comédie Française », « j'ai créé une école ! »

Les élèves de par le monde forment une grande famille dans laquelle ils se reconnaissent entre eux par un langage commun. Des groupes se forment, se déforment, se reforment dans une grande diversité de styles de spectacle où le corps est présent, du geste à l'immobilité, du silence à la parole.

Chaque fin de saison quand les élèves sont partis, nous restons seuls, les professeurs, la direction, l'administration et l'intendance, autour des dernières bouteilles de champagne. Nous voudrions partir avec eux, participer à l'aventure de leurs spectacles. Après leur départ nous ressentons comme un vide, mais aussi un certain soulagement après avoir beaucoup donné. Heureusement une vague d'élèves nouveaux viendra rétablir l'équilibre rompu.

Il va falloir ranger la maison, l'embellir pour la prochaine saison, un grand travail souvent ignoré commencé par tous ceux qui ont en charge la vie pratique de l'école.

Vague après vague, saison après saison, l'école et son enseignement avancent, à chaque fois renouvelés.

Aujourd'hui, le 4 décembre 1996, c'est la quarantième vague.

Jacques Lecoq

Paris, le 4 décembre 1996

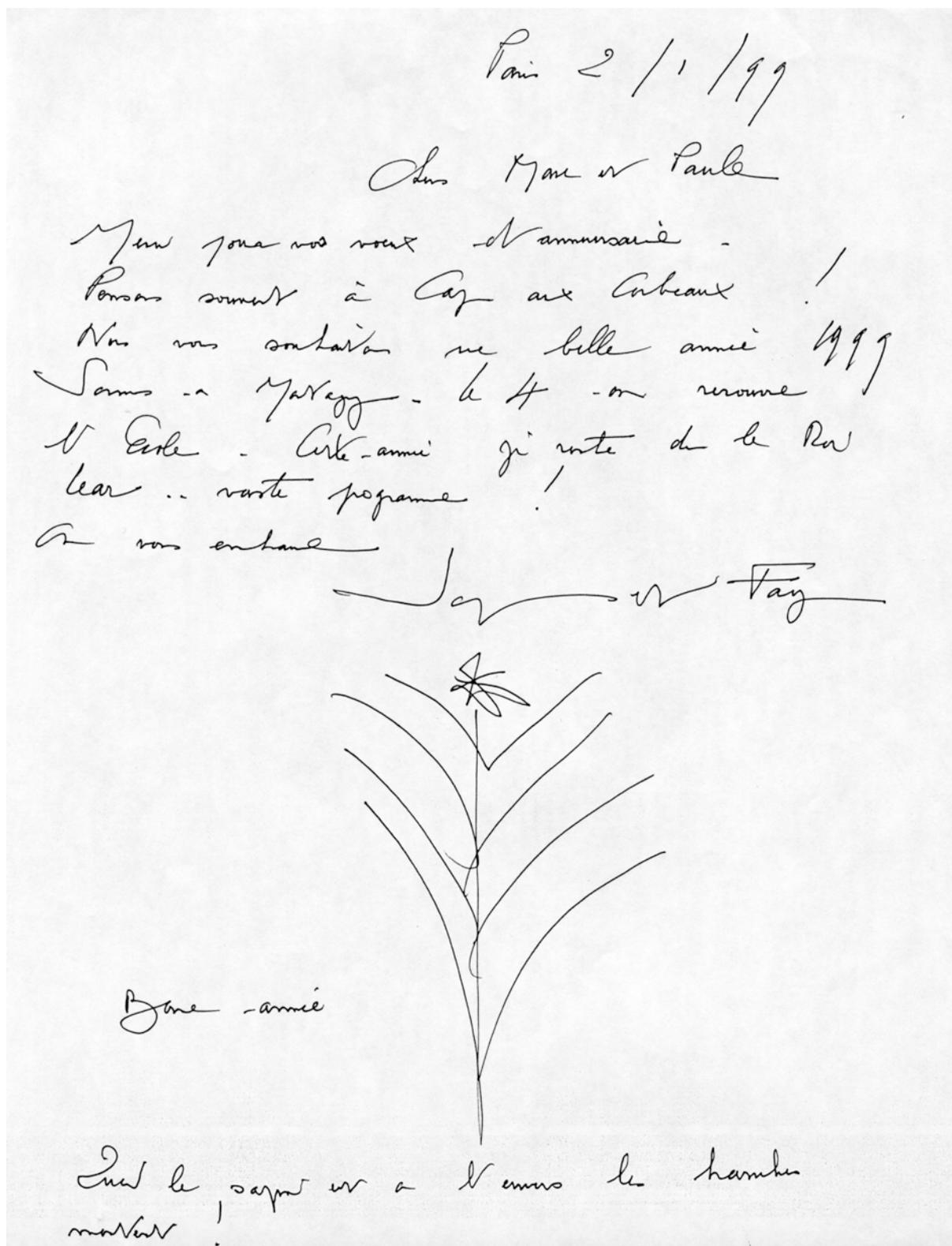
*La brume
laisse à l'imagination
le soin de terminer
l'image*

3. Textos de Jacques Lecoq

Dibujo de Jacques Lecoq de diferentes personajes y actitudes a partir de las diferentes posiciones de la columna vertebral.



Carta manuscrita de Jacques Lecoq a Marc Doré fechada el 2 de enero de 1999.



Transcripción y traducción de la carta de Jacques Lecoq a Marc Doré.

Paris 2/1/99

Chers Marc et Paule

Merci pour vos voeux d'anniversaire.
Pensons souvent à Cap aux Corbeaux!
Nous vous souhaitons une belle année 1999.
Sommes à Montagny. Le 4 on reouvre l'École. Cette année je sorte de le
Roi Lear... vaste programme.
On vous embrasse
Jacques et Fay

Bonne-année

Quand le sapin est à l'invers, les branches montent!

París 2/1/99

Queridos Marc y Paule

Gracias por vuestras felicitaciones.
¡Pensamos a menudo en Cap aux Corbeaux!
Os deseamos un bello año 1999.
Estamos en Montagny. El 4 volvemos a abrir. Este año propongo el Rey
Lear... vasto programa.
Un abrazo
Jacques y Fay

Feliz año

¡Cuando el abeto está al revés, las ramas suben!

4. Entrevistas a Jacques Lecoq

“Encuentro con Jacques Lecoq”

Entrevista realizada a Jacques Lecoq por Federico Vallillo el mes de diciembre de 1988 en la Escuela de París. El texto, inédito, pertenece a la tesis de Federico Vallillo que consta en la bibliografía, págs. 132-137, traducción Carmina Salvatierra.

Federico Vallillo: A menudo usted habla del valor del silencio en la vida y en el teatro. Esta idea del silencio está también proyectada hacia lo externo para proteger con el silencio el trabajo de la Escuela, lejos de los grandes debates sobre el teatro, es decir lejos del teatro que se hace, que se “debe hacer”?

Jacques Lecoq: En cada campo está la influencia de la moda que cambia siempre más rápidamente. Es pues necesario que la moda sepa comprender también la calidad de lo que presenta, calidad que se encuentra seguramente en muchos trabajos teatrales originales pero ya no en sus copias. Las modas son siempre menos portadoras de esta calidad. Es mejor, por lo tanto, no estar en el escaparate. La vitrina obliga a bellas confecciones del producto, sea el caso que sea, en el nuestro la representación. Para mi es como las imágenes de las olas y del mar. Permanecer inmerso permite resistir a las olas del tiempo, y luego cada tiempo necesitas emerger con la cabeza para mirar fuera.

F.V.: ¿Por qué alrededor de 1966 usted se ha dedicado enteramente a la enseñanza dejando de hacer espectáculos, cosa que raramente acaece a un hombre de teatro?

J.L.: Es un poco la historia de mi vida, que es la historia de una vocación a la enseñanza. Desde siempre el estudio de las cosas observables se ha traducido en enseñanza y después en un método pedagógico. Es una cuestión de seguridad a través la selección. Soy también profesor en la Escuela de arquitectura, desde 1969, donde mi pedagogía ha podido dirigirse también a las obras plásticas y arquitectónicas. El conocimiento es mi interés-guia, el conocimiento del mundo a través del Movimiento.

F.V.: Más allá de la técnica, que es necesaria, ¿qué otra cosa importante se le exige a los alumnos como contribución al aprendizaje (sensibilidad, imaginación, etc...) ?

J.L.: Una cosa importante que en la Escuela se puede y se debe hacer es arriesgar. En la vida la mayoría de las veces se tiene miedo o no es posible arriesgarse plenamente. El riesgo permite desarrollar la enseñanza. El riesgo produce nuevas fronteras de conocimiento sea para el alumno, que haciéndolo se descubre a sí mismo, que para el profesor.

F.V.: Después de la EYL los alumnos que se hacen actores profesionales han desarrollado estilos de representación muy diversos, pero todos mantienen un acercamiento similar en la confrontación del trabajo y del público. ¿Tal vez la Escuela más que formar actores forma un estilo de ser actor? Si es que sí, ¿cuál?

J.L.: Si, se puede hablar de estilo pero no como forma, más bien como un modo de relacionarse con la realidad. La Escuela acoge alumnos de nacionalidades diversas, más de tres mil hasta hoy, que vienen a encontrar una respuesta a sus exigencias de tipo artístico. Lo que la Escuela propone es afrontar los problemas con un espíritu de descubrimiento confiando en la propia personalidad y en el propio talento creativo. Es así como es posible viajar a través de diversos territorios dramáticos, como la Tragedia griega o el Clown, que los mismos alumnos vivifican con su aportación. Lo que es más necesario al inicio es “l'esprit des choses” que se traducirá después en un estilo.

F.V.: Todos los alumnos consideran la Escuela como una experiencia de vida que a menudo les marca. Su propósito pedagógico para un teatro que “hable y se mueva de manera justa” ¿recibe tal vez relaciones humanas con los alumnos y de los alumnos entre ellos? ¿Qué cosa es importante a nivel de estas relaciones?

J.L.: Estoy muy atento evito todo papel de padre o de psicoanalista. La Escuela pone extrema atención y rechaza a las personas “enfermas” que buscan otra cosa que lo que afrontamos. Enseñamos a saber reconocer en la vida la dinámica de todos los movimientos observables: el movimiento con “M” mayúscula, los gestos, las ideas, los países, fijado en el arte, los locos, la naturaleza y así sucesivamente. Buscamos comprender como se mueve aquello que nos rodea, con el mismo espíritu del niño que descubre el mundo para dominarlo y reproducirlo, sin prevención, sin prejuicios. Esto es, nosotros buscamos ser una referencia para todo esto. Quiero estar con mis alumnos no “cara a cara” sino “lado a lado” para mirar juntos y ver más lejos. Rechazo un papel de padre en la relación con los alumnos, pero en realidad yo y el equipo los seguimos más de cuanto ellos pueden percibir.

F.V.: Su papel es central en la enseñanza de la Escuela. ¿Cuál es el papel confiado a los otros profesores y con que criterio son escogidos?

4. Entrevistas a Jacques Lecoq

J.L.: Todos los profesores, salvo Vitez, han seguido la enseñanza de la Escuela. Han estado marcados por la preparación pedagógica y la han desarrollado en sus disciplinas. Los alumnos hacen su contribución y otro tanto sucede con los profesores. Es una trama estrecha de búsqueda en la que hay una gran libertad de propuestas en el sentido de la profundidad.

“El teatro de la naturaleza humana”

Conversación con Jacques Lecoq recogida por Carmina Salvatierra el 26 de julio de 1991 en la Escuela de París durante el curso “Le Théâtre de la Nature Humaine. Pédagogie d’un enseignement”. Publicado en el artículo “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de Teatre*, AIET, núms. 18, 19 y 20, diciembre de 1999, Universitat de Barcelona, págs. 377-379.

Carmina Salvatierra: ¿Por qué *el teatro de la naturaleza humana*?

Jacques Lecoq: La exploración de los territorios dramáticos que han existido en el pasado, el *clown*, los bufones,... eran clichés que me molestaban. Estaba interesado por lo que pasaba debajo de todo esto. La *commedia dell'arte* se ha transformado en la comedia humana, la tragedia mantiene su nombre, los clowns es lo cómico, el melodrama el drama... Hay una capa común, es la naturaleza humana, el conjunto que guía a todos estos otros conjuntos. Existe un juego basado en la naturaleza humana hecho de sensaciones, de pasiones, de dramas o cómico. (...) Al humanizar todos estos grandes temas, que acabamos de citar, podemos reencontrar una verdad más grande de las cosas. Nos podemos replantear todo lo que sabemos sobre los clichés en el terreno de la naturaleza humana.

C.S: ¿Cómo se produce este retorno a la naturaleza humana?

J.L.: Siempre me ha interesado y estoy guiado en mi investigación por el movimiento, el movimiento de fondo, el gran movimiento. Hemos explorado y observado la naturaleza, los animales, los árboles... cómo se mueven. Después me he interesado cada vez más en cómo se mueve el ser humano, pero interiormente; sabemos que se pone en movimiento por las pasiones, por los sentimientos, por los estados de urgencia. Y es esto lo que me interesaba, saber cómo funcionaba interiormente el hombre de todos los hombres, no el hombre de una opinión, sino en su propia naturaleza e interesarme en los comportamientos de la gente, como la *commedia dell'arte* se ha interesado, como Molière, como todo gran teatro llega a interesarse en los comportamientos: esta es la parte más subterránea del juego del teatro.

C.S.: ¿Cuáles son los objetivos que motiva todo esto?

J.L.: Los objetivos son la creación dramática, una nueva creación dramática que está por hacer. Como formadores intentamos que salgan autores, grupos de creación... En la escuela se aprenden las leyes fundamentales del teatro, que para mi son las leyes de la dinámica del movimiento.

C.S.: ¿La internacionalidad en su escuela qué es lo que ha provocado?

J.L.: Cuando más países trabajen juntos, mejor podremos encontrar los puntos elementales y esenciales que hacen que se parezcan. Vamos más al fondo con gente de diferente nacionalidad que si sólo trabajáramos con españoles, franceses..., si, ya que así las culturas se mezclan y percibimos que en el fondo hay temas eternos, que son permanencias, y es aquí donde la naturaleza humana me interesa, en su permanencias, no en su momento.

Bien, en el marco actual hay mucho teatro de conversación, teatro inteligente, que es interesante, pero que a veces se queda, deriva en una cerebralización enorme y entonces se pierde la vida misma, cuando es entorno a la vida que lo hacemos todo... Esta es una escuela del juego. Se ha de decir también, que no es una escuela donde se hace una investigación dramatúrgica sobre un autor. ¡No, intentamos encontrar por el juego el mundo dramático! Evidentemente será después de esto que se abrirá a los autores que pertenecen al mundo que exploramos... Porque los textos existen en la escuela, esto no se puede olvidar.

C.S.: ¿Cuál ha sido la evolución de la escuela en sus treinta y cinco años?

J.L.: Podemos precisar que la enseñanza está basada en tres cosas: el movimiento, el cuerpo y el mimismo humano. Esta enseñanza se divide en dos vías: una vía analítica y técnica con el análisis del movimiento, de la naturaleza y el estilo, y la improvisación. Dos pistas que actúan juntas y que el método, porque es un método, es evolutivo. Partimos siempre de un principio para irlo complicando, para que sea más completo, más grande, más interesante. Es el gran tema de la escuela, el viaje, un viaje a través de mundos diferentes.

“Las lecciones de movimiento”

Conversación de Jacques Lecoq con Christophe Merlant publicada en la revista *Cassandra*, sección “Champs d’expérience”, núm. 23 –mayo y núm. 24 -julio-agosto- de 1998. [“Las lecciones de movimiento”. Trad. cast. de Carmina Salvatierra. *Assaig de Teatre*, Revista de l’Associació d’investigació i experimentació teatral (AIET), núms. 18, 19 y 20, diciembre de 1999, Universitat de Barcelona, págs. 381-386.]

La enseñanza de Jacques Lecoq es una de las fuentes que alimenta y renueva desde hace 40 años varias grandes corrientes de la creación teatral internacional. Y sin embargo el hombre habla y escribe poco. La dificultad de verbalizar una pedagogía para la formación del comediante y de la creación que se ancla en el Movimiento y el Gesto, pero que, al mismo tiempo, teme fijar la búsqueda en la escritura. Paradoja de una enseñanza orgánica y en perpetua experimentación. Cuando Lecoq da una lección siempre anota lo que se confirma o lo que se descubre, permanentemente curioso y alumno de la escuela que él ha fundado. Lo que sigue es un extracto de las conversaciones que sostuvimos con Jacques Lecoq donde explora el sentido y los impulsos de su enseñanza.

Christophe Merlant: Usted tiene una fórmula en relación a la enseñanza del teatro: “Una lección es enseñar lo que aún no conocemos”...

Jacques Lecoq: “Entrar en lección” es muy importante... Es entrar en algo que aún ignoramos, en la emoción de una relación con los demás que permite comprender mucho mejor que si lo hiciéramos solos. Al principio sabemos por supuesto lo que queremos decir a la gente pero no será lo que se dirá finalmente. La trascendencia de la relación con los alumnos hace descubrir cosas importantes. Hay una “elevación” de una parte y de otra.

La enseñanza del teatro no se puede reducir a la comunicación de un saber en los términos de un emisor-receptor, de dar y recibir... Una verdadera comunicación no pasa por la horizontal, pasa por “otra parte”. Es muy importante escoger y proyectar este punto pues no es sólo el profesor el que actúa sino el conjunto del grupo. Para conseguir esta tensión, esta orientación,

4. Entrevistas a Jacques Lecoq

es necesario que el profesor suscite un estado de “curiosidad” que permita descubrir algo que ni el alumno ni el profesor conocen aún y los eleve al uno y al otro. En este momento empieza la gran transmisión “oral” y la Lección propiamente dicha.

C.M.: ¿Usted opone una transmisión horizontal, la de la comunicación corriente, a la transmisión vertical, la de la Lección?

J.L.: Por supuesto... Hablamos demasiado amenudo de la “transmisión” de conocimientos. Hay conocimientos acabados, como un curso de mecánica por ejemplo pues podemos transmitirlo idéntico. Comunicamos un saber que poseemos al que no lo posee. En una lección es otra cosa la que se descubre. Me gustan los científicos cuando están en la frontera de su ignorancia y en un estado de descubrimiento. Cuando saben es menos interesante. Al colocarse en esta línea, en la que todavía ignoran, son capaces de poesía, de creación en el sentido profundo. Se dirigen hacia ese “otro lugar” que se da en la lección.

Me acuerdo de un amigo investigador en el Instituto Pasteur, que me explicaba que en los congresos con sus amigos del Nobel, se levantaban a las seis de la mañana para tocar juntos el violoncelo antes de las sesiones! (risas) Es muy revelador. Llevaban en sí esta dimensión “poética” que tenemos a medida que avanzamos hacia lo que ignoramos. Entrar así en congreso o en lección es ir hacia un saber más grande y misterioso.

Una lección no es la transmisión de unos “trucos”, maneras o técnicas. Enseño lo que podríamos llamar unas “referencias” que más tarde permitirán a los alumnos encontrar sus propias vías en un momento de su existencia como artista creador. Esta enseñanza pone en entredicho los formalismos, las formas fijas, los manierismos. Es un paso obligado si queremos hacer sentir el “sentido” de las cosas, aquello a lo que se refieren.

Si consideramos el juego de la *commedia dell'arte*, de los bufones o de la tragedia, no se trata de permanecer en una imaginería fijada y en unas formas externas. El objetivo es el de orientarse y de ponerse en “tensión” hacia unas “referencias” invisibles que darán vida al juego visible. Existe bajo todas las épocas unas permanencias que resisten al tiempo y las modas del momento. No me son indiferentes, pero lo que me interesa es lo que las permite nombrar y se escapa del tiempo. Un árbol que es un Árbol, la Vertical, la Horizontal, un Hombre ante el mar, son las cosas que me interesan y son de todos los tiempos.

Si tomamos el Movimiento como ejemplo vemos que existe un punto fijo, que lo define. Esto puede ser un estado más allá de las emociones, en la calma que

se manifiesta cuando llevamos una máscara neutra, una economía de las acciones del cuerpo humano. Son cosas que no cambian. Como el Galope que se encuentra en el galope de un caballo griego y el de un caballo de hoy. Está claro que el Gesto absoluto, único, no lo descubrimos nunca y sin duda no existe... Pero actúa sobre nosotros como una “tentación”, la de las cosas que querríamos que existieran siempre. Es una búsqueda que alimenta la creación.

Estos puntos fijos se mueven por sí mismos en el interior del tiempo y del espacio de la evolución de los seres vivos. Es lo que llamo “el humor de las profundidades” : ¡El punto fijo se mueve! Pero si queremos orientarnos y nombrar el movimiento, hay que mantenerlo fijo. Es un punto de apoyo para saber algo del movimiento y no perderse. Que algunos sitúen el origen de estos puntos fijos en Dios o en el suelo sobre el que andan, su búsqueda es la misma, procede de un mismo deseo.

Es hacia esta exigencia de descubrimiento común de “las grandes permanencias” donde la enseñanza de la Escuela se dirige. Es un recorrido necesario que permitirá a los alumnos que se les revelen sus verdaderas diferencias. Es “probándose” en reencontrar en ellos mismos este ser común como lo alumnos van a diferenciarse y encontrar lo que les concierne. No se llega a la Escuela diciendo “ me busco a mi Mismo”. Hay que encontrar este denominador común de los seres y de las cosas y enseguida vemos aparecer las diferencias.

Una vez los alumnos están en el camino de las “permanencias”, podemos explorar juntos el campo de los grandes territorios del teatro y de la vida como son el melodrama, la *commedia dell’arte*, la tragedia o los *clowns*... Se trata de iluminar y dar puntos de vista diferentes sobre las cosas que hay que reencontrar en la dinámica de hoy pero que resuenan en el pasado y que ya han sido nombrados. Esta exploración es importante, permite a los alumnos extender y agrandar su horizonte antes de lanzarse en la dirección por la que sentirán la necesidad y la urgencia. Hay que crear en la vida de la gente estados de urgencia pero no sin antes haber hecho con ellos un viaje de reconocimiento. No estoy ahí para colocar a los alumnos en un pasillo... Es la invitación al viaje un poco horizontal como el de un explorador lanzado a descubrir territorios.

Al mismo tiempo se emprenden otras dos búsquedas que se encuentran en la Vertical. Se trata de profundizar la realidad de estas extensiones y encontrar las estructuras. Nos preguntamos cómo funcionan la tragedia o el melodrama, cuáles son los motores de su juego. Bajo las imágenes están todos los motores y bajo los motores, este gran motor que es el Movimiento con sus leyes de

4. Entrevistas a Jacques Lecoq

equilibrio, de desequilibrio, de tensiones, de llamada, de compensación, de acción, de reacción que da el ritmo a la vida de las cosas.

Para expresar esta búsqueda hacia el fondo -pues no hay que olvidar que estamos en el terreno de la creación artística- intentamos elevar la vida a diferentes niveles de juego. Nos damos unas reglas para inscribirla en aquello que es más grande en el espacio, en el tiempo, y vamos a inventar un lenguaje para encontrar esta expresión. En efecto, suponiendo que pudiéramos, ¿para qué íbamos a reproducir la vida de forma idéntica? En la creación se trata de reproducir la vida como quisiéramos que fuese, de una incandescencia que alimenta en una ascensión en vertical el fuego del imaginario personal. Estos dos viajes en la Vertical, el que se lanza hacia el diseño del juego y el que se sumerge en las profundidades del movimiento se reverberan entre sí. Las profundidades y a las cumbres se juntan... Conservo siempre la imagen del Cervino cuya cima se refleja en el lago que está abajo. A medida que vas al fondo, vas a la cima e inversamente.

Es el viaje panorámico y horizontal del Explorador que recorre todos los caminos posibles, y al mismo tiempo lleva a término este ascenso y descenso en la Vertical.

Cuando hemos reconocido todo esto, cuando las búsquedas se han hecho, según las exigencias y las curiosidades de las personas, viene el momento en el que cada uno “se sitúa”. A menos que nos hayamos desplazado fuertemente no podremos situarnos bien... El alumno se situará sobre unos puntos de vista descubiertos en el curso de su camino que son también “ángulos de mira” ante la misma cosa. Si veo un paisaje, lo veo desde el lugar donde estoy y soy el único en el instante en verlo bajo este ángulo particular. Cada uno se sitúa en la tierra en un lugar privilegiado y único. No se puede estar en el sitio de nadie, pero solo viajando se encuentra el suyo propio.

Es interesante ver las cosas al medio día, verlas por la tarde o por la mañana. Ya no se trata de los ángulos de mira, son iluminaciones diferentes de una misma cosa que no podemos percibir sino nos colocamos en “otro lugar”. Antes de querer recrear las cosas según mi imagen, es necesario haberlas recorrido. En el fondo, el artista imita a Dios : quiere rehacer el mundo a su imagen y semejanza. Pero para que esto conmueva y sea comprendido por los otros tiene que referirse a otra cosa que a sí mismo. Si lo real no está en la abstracción el sentido desaparece.

C.M.: ¿Usted dice que es necesario un punto fijo para crearlo pero que al mismo tiempo este punto no está nunca absolutamente fijo?

J.L.: Si. No podemos identificar un movimiento sin punto fijo. Si muevo un brazo es en relación a un punto fijo que es el cuerpo, y si ando es a partir de un punto fijo que es la tierra... Es necesaria la idea de algo que no se mueve para poder mostrar que otra cosa se mueve. No es verdad en lo absoluto. Las estrellas están fijadas en la noche para guiar nuestros pasos y sin embargo en el cielo se mueven... ¡Felizmente, está la estrella polar! (risas)

Para comprender el juego de los movimientos en relación al punto fijo, podemos referirnos al ejercicio del *equilibrio de la escena*, inventado en la Escuela para inscribir en el espacio las relaciones entre el coro y el héroe. El comediante se sitúa en el centro de la escena rectangular para mantenerla en equilibrio, imaginando que esta escena se sostiene sobre un eje. Podríamos suponer que con trazar las dos diagonales es suficiente y que el centro de equilibrio es el punto preciso, por lo tanto fijo, de la intersección. Constatamos que no: el punto fijo es un pequeño territorio vivo y móvil en el que el actor puede desplazarse sin crear un desequilibrio, más o menos grande según su presencia.

C.M.: ¿Por qué otros comediantes entran y reequilibran la escena?

Al principio el comediante está solo y mantiene la escena en un equilibrio móvil, pero no en una fijeza inmóvil. Si se separa de este pequeño territorio, la escena bascula, pero lo que constatamos es que no se trata de un punto geométrico, fijo y abstracto.

C.M.: ¿Depende esto de la forma de la escena?

J.L.: ¡No... sucede porque soy yo quien está sobre la escena y porque no soy una torre! Mi cara es más importante que mi espalda... Y así es como humanizo este punto geométrico. Ya no estoy en la forma y lo mensurable sino en lo viviente y el movimiento. Cuando el alumno encuentra su pequeño territorio móvil hacia el centro, que es una especie de referencia al equilibrio, puede salirse, desequilibrar la escena, pero es necesario que otro comediante entre para reequilibrarla.

C.M.: ¿Si este punto fijo de equilibrio no es un lugar geométrico sino que depende del comediante que se sitúa sobre la escena, observamos variaciones de un comediante a otro?

J.L.: Absolutamente. Hay una relación entre la máscara neutra -estado de calma y de equilibrio de las pasiones-, el equilibrio de la escena, el punto fijo y la economía de movimientos es decir el gesto más económico para una acción determinada. No hay gesto absolutamente fijo.

4. Entrevistas a Jacques Lecoq

Para ilustrar esta noción de punto fijo, de permanencia no fija, podemos tomar el ejemplo del “andar” y de las maneras de andar de cada uno. El andar es el movimiento más justo de locomoción. Podemos analizar el andar. Pero nadie ha andado, anda ni andará así... Este andar “anatómico”, que se describe en los manuales, no existe ya que siempre es un ser humano concreto quien lo realiza diferenciándolo y le carga o le aligera de su historia. Las maneras de andar, existen; pero no puedo conocer la manera de andar de alguien sin pasar por el análisis de este “punto fijo” del andar.

Hemos visto en 1914 lo que sucedió con los cuerpos humanos. Se tuvieron que hacer prótesis, encontrar piernas de madera articulables para las piernas amputadas de los mutilados. El análisis del “andar anatómico” se hizo muy bien en aquel momento para que los inválidos pudieran volver a andar “normalmente”. Pero lo que ni las mejores prótesis les podían devolver, era su manera de andar. Se habían fabricado según una “idea del andar”, un “punto fijo”... ¡En el fondo se hacía andar a las personas con una idea pura en el lugar de la pierna! ¡La idea en su pureza es un error que sirve para denunciar lo concreto como error frente a la norma, pero este error es necesario... y esto es lo humano! (risas) La manera de andar es el error necesario del andar, necesario para dar una cara a la idea de lo justo... de esta tentación de la pureza que no es la vida pero que es necesaria para la vida.

C.M.: ¿Dar una “lección” es tender hacia algo que no podemos mostrar o enseñar, como cuando analizamos las maneras de andar en función de un andar que nunca podremos producir?

J.L.: Si. El ser humano tiene este sentido. Cuando hacemos una demostración a los alumnos sobre el andar y les preguntamos, después de observarla: “¿Cómo encuentran la manera de andar de este o aquel?” Dicen, esta va un poco inclinada, este balancea demasiado los brazos, aquel levanta demasiado las piernas. Constatan unas diferencias o unas desviaciones. ¿Pero en relación a qué? ¡En relación a un andar que no existe o por lo menos que no han visto nunca...! No es un conocimiento transmisible sino una clase de consciencia que tenemos en el cuerpo, inscrita en uno mismo, de lo que sería el “andar justo”... Lo que es interesante de esta constatación es que estamos en un estado de ignorancia sabia... ¿Quién es aquel que no va inclinado, no balancea demasiado los brazos, no levanta demasiado las rodillas? No existe pero sentimos que no es justo... sin conocer lo Justo.

C.M.: ¿Lo humano sería un error necesario, como sería necesaria la visión de una diferencia para dar un sentido a una norma invisible?

J.L.: Es esto lo que provoca la invención de los dioses, ¿no? Nos quedamos al nivel de las preguntas y de los puntos suspensivos a modo de respuesta... Pero cuando empezamos a avanzar en el análisis de los movimientos, son estas preguntas las que se ponen en juego. Y es por esto que la anatomía médica, es un cuerpo humano que no existe, una especie de “gran esquema”, una idea necesaria para comprender las diferencias y captar los matices. ¡Es como si en nuestro interior retuviéramos un “sentido del equilibrio” que no podemos nombrar, pero que retenemos seguramente, sin el cual todo el mundo se hundiría en la tierra y nadie sabría andar! Lo sabemos, pero quién lo sabe en nosotros? Es el cuerpo quien lo sabe. Nos tendríamos que poner a escuchar esta palabra silenciosa del cuerpo y antes de hablar decirle : “Te escucho, ¿qué es lo que piensas?”.

4. Entrevistas a Jacques Lecoq

Comunicación original de Christophe Merlant a Carmina Salvatierra sobre las circunstancias en que se realizaron las conversaciones con Jacques Lecoq para el artículo "Las lecciones de movimiento".

De: Christophe Merlant <cmerlant@fc-net.fr>
Para: Carmen Salvatierra <carmina.salvatierra@teleline.es>, Christophe Merlant <cmerlant@fc-net.fr>
Fecha: sáb., 25 sept 1999 10:55
Asunto: from Cme TXT

Carmina,
voici circonstances et petites réflexions pour situer.

-

Février 97. Jacques Lecoq passe quelques jours à Besançon et nous commençons devant un magnétophone une série de conversations. "Le corps poétique" était en cours de rédaction avec Jean-Gabriel Carasso. Il en sentait l'achèvement et voulait "dans l'élan", selon son expression, produire un autre ouvrage, "plus proche de la philosophie et de la poésie". Ouvrage qu'il entrevoyait comme moins didactique et où il voulait transmettre autrement le sens et les moteurs de son enseignement et de ses découvertes.

Projet qui ne sera pas mené à son terme, mais dont il reste des conversations remises en forme avec lui et dont quelques extraits ont été publiés par le journal Cassandre. Lors d'une de nos rencontres il m'avait fait remarquer avec un amusement étonné "que c'était le rayon des poètes qui grandissait le plus vite" dans sa bibliothèque. Nous mettant au bureau pour la première conversation dans un rire et comme par défi il commence : " Bon ! si je comprends bien, on va accoucher du testament...! Pose la première question..."

Son rapport à l'écriture était étrange. Il se méfiait des phrases, s'irritait de certaines expressions, cherchait la formule juste. "Untel,- s'emportait-il, n'avait rien compris, parce qu'il avait écrit "chausser" un masque ! Et c'est important, parce qu'un masque ça se "porte" et ça vous porte ! Ce n'est pas une chaussure ! Il ferait mieux de parler de chaussures que de théâtre..."

J'aimais par dessus tout les emportements de Lecoq, - dont il s'amusait d'ailleurs, parce qu'ils révélaient toujours un extrême souci de précision. Dire au plus près, au plus juste, au plus court, à l'essentiel. Lui citant un jour Guillevic il me dit " Ah, voilà ! ça c'est écrit... tu vois Guillevic, lui, il va à l'os ! " Lecoq avait le goût et sens de la formule concise. " Je me réveille parfois pour noter une fulgurance..." Sa crainte du bavardage ou de l'obscurité quand il écrivait, (" tiens lis-moi ça... Est-ce que ça se tient ou est-ce de la littérature ?") faisaient qu'il se sentait à l'aise dans le dialogue où se vérifie dans l'instant ce qui passe ou ne passe pas, dans un face à face et une présence réels. L'écrit, n'avait me semble-t-il, pour lui d'autre valeur que d'être un "dépôt, une sédimentation" ou une "provocation", l'essentiel de ce qu'il découvrait et transmettait ne pouvant se jouer que dans une présence. M'interrogeant sur ce rapport étrange qu'il avait à l'écrit je lui avais suggéré : "... dans le fond tu es plus du côté de Socrate que de Platon, besoin de l'élève et crainte du lecteur cette promesse de trahison..." Il s'était retrouvé, et amusé de la remarque. Ceci n'étant rapporté que pour dire comment lire Lecoq : avant tout comme un homme de parole.

Renseignements que tu me demandes :

Christophe Merlant. J'enseigne la philosophie et le théâtre, intervenant parfois en formation d'enseignants, ou en université. J'ai suivi l'enseignement de Lecoq pendant un an. Des liens d'amitié se sont noués. Je suis aussi dramaturge et adaptateur et collabore souvent avec la troupe du Théâtre de la Jacquerie à Paris-Villejuif, que dirige Alain

Mollot. Le noyau dur des comédiens de cette troupe est constitué d'anciens élèves de Lecoq.

5. Artículos de prensa sobre Jacques Lecoq

“Jacques Lecoq: ‘Lo que yo tengo no es teatro, sino pedagogía’” de Rosana Torres. *El País*, sección de Espectáculos, 18 de febrero de 1986, pág. 28.

Jacques Lecoq: “Lo que yo tengo no es teatro, sino pedagogía”

El mimo francés enseña a actuar por medio del movimiento

ROSANA TORRES, Madrid

El dramaturgo francés Jacques Lecoq viene por primera vez a Madrid. Hoy, en una función única, ofrece su lección-espectáculo *Toute bouche*, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dentro de los Encuentros Hispano-franceses de Teatro, que comienzan esta tarde. Lecoq es un mimo reconocido como uno de los mejores formadores de actores del mundo y confiesa: “Lo que yo tengo no es teatro, sino pedagogía”.

Lecoq llegó al teatro, como actor, en 1945, momento en el que descubrió el juego de la máscara y puso en práctica un método de formación de actores. Antes fue profesor de educación física y deportes y rehabilitó a personas afectadas por parálisis. Años después, en 1956, fundó su Escuela Internacional de Mimo y de Teatro, cuya dirección alternó con sus clases de arquitectura. Lecoq considera la mímica como “la escuela del actor” y al actor como “un autor que debe encontrar su propio estilo”.

Su escuela privada se diferencia fundamentalmente de otras de similares características en que Lecoq nunca ha separado el mimo del teatro. Parte siempre para sus enseñanzas de la indagación en el movimiento. Un movimiento que para él no es sólo algo físico, ya que también se sumerge en el movimiento de las ideas.

En la escuela Jacques Lecoq se ha creado el Laboratorio de Estudio del Movimiento (LEM), consagrado especialmente a la búsqueda dinámica del espacio y del ritmo a través de la plástica.

La búsqueda de Lecoq siempre gira en torno al reencuentro del movimiento dentro de sus propias leyes. Él lo expresa casi de forma poética: “El hombre, a partir de sus impresiones inmediatas, necesita fijar el movimiento en una serie de actitudes, para aprehenderlo mejor. Elige estas actitudes en los momentos más elocuentes, pero, insatisfecho, o tal vez deseándolo, va buscando otras formas más secretas. De este modo,

poco a poco, penetra el movimiento en busca de la permanencia”.

Para Lecoq, hoy se está produciendo un fenómeno, cuyos inicios él sitúa en 1968, por el que el mimo está haciendo explotar un reencuentro con el teatro. “Es la aparición de un teatro donde la imagen y el gesto toman un papel fundamental, más importante que el que se da a partir del teatro de texto. Es un teatro de ver, basado sobre las imágenes, y eso es importante. Esta búsqueda, que a mí me llegó en 1972, es una mezcla de diferentes artes donde el mimo ha hecho su explosión. Hay grupos que son mimos, cantan, bailan, hay un intercambio de lenguajes y de artes. Es un deseo de la juventud, con la que hay que estar en contacto para poder evolucionar, y hallar elementos de libertad”.

Gesto sin discurso

Lecoq continúa su reflexión sobre un género del espectáculo al que ha dedicado toda una vida. “El mimo”, dice, “se había separado de lo que era la esencia del teatro, convirtiéndose en un apartado del mismo. Su trabajo ha sido reencontrar el teatro, y el punto de partida para ello ha sido el silencio y el gesto. Con éstos se llega a la palabra, y con ello se evita el discurso que, de alguna forma, es la esclerosis misma del teatro”.

Cuando a Jacques Lecoq se le habla de sus espectáculos, en la respuesta siempre aclara: “Yo no tengo espectáculo; subo a escena para ser un pedagogo”. Y es en la



Jacques Lecoq.

escena donde surge esa amarga dulzura del humor de Lecoq, con el que juega a la hora de definirlo: “El humor es no creer que todo lo que nos dicen es verdad; pero cuando lo digo es cierto, porque yo lo pienso”.

El teatro-pedagogía de Lecoq no es para un determinado género teatral, sino para todos los estilos. “En mi escuela conviven 30 nacionalidades distintas y cada una tiene su propio teatro. Mi trabajo es reencontrar las raíces de donde parten estos estilos teatrales y sacarlos a la luz, hacerlos revivir. Yo estoy muy cercano a gente como Dario Fo o Arianne Mnouskine, respecto de quienes puedo mantener ideas muy diferentes, pero en el fondo estamos unidos. En un montaje tengo a un iraní, un iraquí, un libanés y un palestino, y actúan juntos. Se trabaja con cosas simples que mueven la vida, las pasiones, el vuelo de los pájaros, todo lo que pasa. Es un redescubrimiento de las cosas más sencillas, y son estas cosas las que se desea que queden cuando se hacen los espectáculos”.

“Unearthly movement at large” de Irving Wardle.

Crítica al espectáculo-conferencia *Tout bouge*, *The Times*, 1 de abril de 1988.

Unearthly movement at large

THEATRE

Jacques Lecoq
Queen Elizabeth Hall

What Nadia Boulanger was to modern music, Jacques Lecoq is to the modern stage: an immensely influential teacher, seldom seen in public, but known to the world through generations of dazzling pupils.

He is often described as a pantomime specialist, but that term is far too narrow, and too Gallic, to convey his comprehensive and international mastery of the art of movement.

Pantomime, he says, is the theatre's “lost child”, which loses its name whenever the stage undergoes a revival in physical

everything. A lifetime's observation of body language is packed into 90 minutes, starting with the way we walk and ending with comic and tragic masks. Lecoq, a thick-set figure in a business suit, strides on as a lecturer and then leaps right out of his skin in a delightfully funny scene showing Colombine giving Pierrot the brush-off.

That is the last we see of *pantomime blanche*. Illustrating the body's three motor centres, he presents a spectrum of walking styles, from the cowboy to the mannequin, from Texas to Japan. There are internationally contrasted expressions of farewell (Italians embracing the visitor, the French shooting him away); and the timing of speech to handshakes.

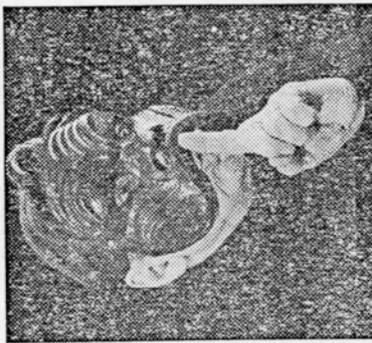
The same gesture from the hips means the opposite when deliv-

ered from head level; and a slow verbal response to a slap means that the hurt is moral, not physical. Different ranges of movement are derived from the four elements (one of the rare instances where he departs from the French academic rule of three); and there is a marvellous railway station bestiary, with milling crowds of waiting horses, searching mice and snobbish giraffes.

With the masks (which, he points out, transfer attention from the eyes to the head) he goes instantly into character: generating a sense of the unearthly as he links the posture of the discuss thrower to the archetypes of tragedy, and shows each mask containing its own counter-mask. A great artist.

Irving Wardle

PATRICK LECOQ



Arlequin advises: Jacques Lecoq skills. Last night's programme (alas, the only one), launching the ten-week International Workshop Festival, is his acknowledgment that Britain is experiencing such a revival.

The title, *Tout Bouge*, tells you

Crítica al espectáculo-conferencia *Tout bouge* de Kenneth Rea.
The Guardian, 4 de abril de 1988.

The Guardian

QEH

Kenneth Rea

Tout Bouge

MORE than 30 years' research is crystallised into Jacques Lecoq's captivating demonstration of the way we move, which opens the London International Workshop Festival. His insights into our innate physicality are a revelation. And they are presented with such clarity and showmanship that one can instantly see why he has become the world's most influential teacher of theatrical movement and gesture.

Lecoq's point is that not only does everybody move, but through studying the rules that govern our physical language, actors can learn to speak eloquently with their bodies as well as their voices. The ideological implications of that in the English theatre, where the text is like the Holy Grail, are immense.

Poking fun at the walks of different cultures and social classes, Lecoq has only to cross the stage to provoke the laughter of recognition. While one man may seem to be pushed along, another is pulled. Yet another struts like a horse. Demonstrating a throat-slashing gesture, Lecoq flings his hand down, commenting drily that in Venezuela they add a drop of blood to it.

Styles and genres are examined. He wears the exquisite commedia dell'arte masks of the Italian sculptor, Sartori. He shows how throwing a discus can teach us about the movement of tragedy. In every way Lecoq's performance is a tour de force, whether he is being a tree, or a red-nosed clown, or throwing a net of rapt silence over the capacity audience. By the end, you feel you could not possibly walk out of the theatre with quite the same innocence that you entered. As Lecoq says, "I want to leave you, not with certitudes, but with an open window, so that you will continue to invent".

• *The London International Workshop Festival* (01 387 9629) continues until June 3.

THE GUARDIAN
4 April 1988

“En el teatro no hay que mezclar las emociones personales”, afirma Jacques Lecoq” de Rosana Torres; seguido de “La palabra como semilla de la acción” de José Luis Gómez. *El País*, sección de Cultura, 1 de abril de 1997, pág. 32.

“En el teatro no hay que mezclar las emociones personales”, afirma Jacques Lecoq

El maestro de actores francés participa en un curso homenaje del Teatro de la Abadía

ROSANA TORRES, Madrid
No le gusta mezclar en escena asuntos que se aparten de su máxima: “El teatro es sólo juego y no sirve para nada más”. De ahí que el francés Jacques Lecoq, uno de los

pedagogos fundamentales del teatro, se declare “alérgico a los psicologismos del actor”. El maestro está en Madrid para asistir a un homenaje que, con motivo del 40º aniversario de su escuela, le ofrece el Tea-

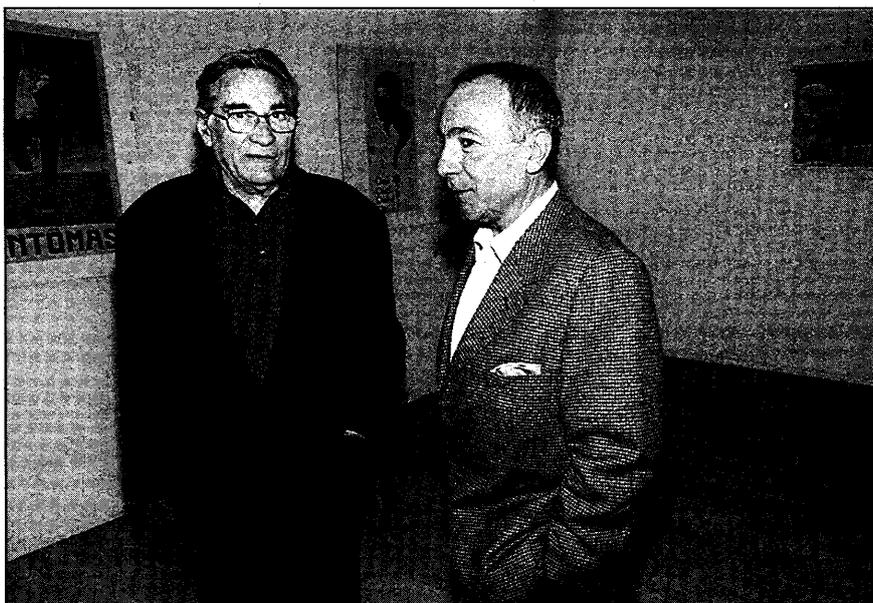
tro de la Abadía de José Luis Gómez, alumno de Lecoq, como también lo fueron Arianne Mnouchkine, Steven Berkoff, Jorge Lavelli, Dario Fo, Joan Font o el *oscariizado* Geoffrey Rush.

Jacques Lecoq ha sido también deportista y reeducador de paráliticos, actividades que considera en total relación con su profesión de pedagogo teatral: “Todo se basa en el cuerpo, hablamos de lo mismo, del juego”. Es una conclusión a la que llegó en 1945, cuando descubrió el juego de la máscara, puso en práctica un entrenamiento del actor en movimiento y trabajó en una nueva concepción de un mimo abierto al teatro: “Luché muchísimo en contra del mimo bloqueado, me ayudó adentrarme en la *Commedia dell’Arte*..., aquello fue la base de muchas cosas”.

Una base que parte de una máxima en la enseñanza de Lecoq: “No hay diferencia entre el gesto y la palabra”. Y añade: “En el principio de la vida sólo hay dos cosas, o estiramos o empujamos, es lo único que hacemos y ambas funciones son fundamentales, ponen de relieve que acción y verbo son la misma cosa”. Lo que sí distingue este hombre que, antes de fundar su propia escuela parisina en 1956 fundó la del Piccolo de Milán con Giorgio Strehler y Paolo Grassi, son la palabra y el discurso: “La palabra es entrar en acción, el discurso es otra expresión”.

Grito de ilusión

Detesta la tesis de que el cuerpo es el único instrumento del actor y no le interesan aquellas tendencias, como las de Stanislavski o Grotovski, que pasan porque el intérprete ponga sus propios sentimientos a la hora de trabajar: “El teatro es un juego y nunca mezclaría las emociones personales con las del teatro, los actores que lo hacen toman el 10% de su trabajo para ellos y no se lo dan al público”, dice. “soy alérgico a los psicologismos del actor que confunde el grito real con el gri-



Jacques Lecoq, a la izquierda, acompañado por su anfitrión y alumno José Luis Gómez, ayer, en Madrid. SANTOS CIRILO

to de una ilusión”. El hecho de que su escuela —por la que desfilan cada temporada actores de más de 30 países diferentes— haya sido el embrión de numerosas compañías teatrales, como El Théâtre du Soleil de Arianne Mnouchkine, los británicos Théâtre du Complicité, los suizos Mummenschanz, los británicos Foostbarn Theatre o los españoles Comediants, lo achaca a que sus alumnos tienen deseos de seguir juntos: “Casi todos son grupos que no dependen de la comprensión de la palabra, aunque la utilicen. Es un teatro de gesto donde el lenguaje es un juego”, señala refiriéndose a sus alumnos, a los que les ha propuesto una enseñanza que define como mimo-dinámica.

Lecoq destaca como aportación de los españoles en su escuela la generosidad y el no te-

mer lo prohibido. Recuerda que el primero en llegar fue Albert Vidal, luego otros muchos como Anna Lizarán, del Teatro Lliure; Joan Font, de Comediants; los componentes de El Tricicle y muchos otros. A todos, españoles o no, les pide una cosa: curiosidad. “Parece sencillo, pero no lo es”, dice Lecoq, que en los años sesenta descubrió el mundo de los payasos y los bufones. “No hay nada mejor que la burla hacia uno mismo”, declara. “Observándonos vemos que todos tenemos una parte irrisoria. Nos creemos siempre maravillosos, pero ahí está la realidad. En los setenta, e incluso después, existía la capacidad de burla; ahora no, porque la juventud quiere ser algo y no sabe qué, no sabe en qué creer y por tanto no puede burlarse”.

Lecoq, primero desde la Fa-

cultad de Arquitectura y posteriormente desde su Laboratorio de Estudio del Movimiento, imparte clases a arquitectos y otros profesionales sobre las relaciones entre el cuerpo, la arquitectura y el teatro: “Allí investigamos sobre la influencia del espacio sobre el cuerpo”, explica el pedagogo.

Las actividades que se ofrecerán hasta el próximo día 6 en el curso homenaje —charlas, proyecciones, coloquios en los que participarán alumnos como Gómez y Dario Fo— estarán abiertas a todos los interesados, a excepción de las clases que impartirá Lecoq a actores previamente seleccionados. Entre las sesiones destaca la lección pública *El cuerpo de las cosas*, que Lecoq impartirá el próximo sábado. El Teatro Pradillo también se ha sumado al homenaje.

La palabra como semilla de acción

JOSÉ LUIS GÓMEZ

En Jacques Lecoq la palabra es semilla de acción. Su análisis y articulación del movimiento nos llega desde una comprensión perfecta y biodinámica del funcionamiento del cuerpo humano; algo en lo que él ya se situaba como deportista, antes de adentrarse en estos territorios.

Para este gran maestro la evolución del actor, que luego puede elegir otros lenguajes escénicos, parte de un conocimiento perfecto del cuerpo humano. Conocimiento que, necesariamente, vendrá seguido de un desarrollo hacia la expresividad. En Lecoq se da un planteamiento muy racional de todo aquello que, en principio, se mueve en la evidencia. Lo que él plantea tiene que ver con la calidad humana de cada uno, un universo del que cada cual parte para hacer el teatro que desee.

Los profesionales que hemos tenido el

privilegio de pasar por la escuela de este profundo conocedor del lenguaje del cuerpo hemos recibido algo mucho más fundamental de lo que parece a primera vista.

Allí uno toma conciencia del juego, de la dinámica, de la importancia del cuerpo, de que el texto nace en un organismo físico, y para transmitir se enseña que hay que hacerlo con economía, limpieza, presencia, precisión...

Es curioso observar cómo frente a las tendencias teatrales diversas que ha habido este siglo, Lecoq es muy modesto y no se adscribe a ninguna. Tan sólo se limita a dar un instrumento que luego el director, o el actor, desarrolla como quiere. Ahí están ejemplos claros en monstruos de la escena que han pasado por sus manos, como Luc Bondy, Berkof o tantos otros. Su escuela, al acudir a ella alumnos de todo el mundo, está obligada a pasar por el juego, más que por la adherencia a un texto lite-

rario determinado, aunque eso no excluye que luego uno se pueda inclinar sobre su propia literatura.

Hace 30 años que sali de la escuela de Lecoq y cuando todas las tardes subo al escenario llevo a él algo que aprendí allí. Hablo de mirar a través de la frente, no de los ojos, me refiero al hecho de tomar conciencia del movimiento justo, de la economía en el escenario..., de sacar todo ese instrumental que se me dio. A través de los años he tenido la certidumbre de que el texto se genera en el cuerpo para que no sea discurso, está ligado a la acción, al compromiso con la palabra, algo que también hicieron los rusos.

Me siento deudor de Lecoq, de todos los maestros, incluidos aquellos que ya se han ido y de los que tanto se aprende en sus libros, y es una grata obligación transmitir sus enseñanzas. Transmitirlas y cam-

“Jacques Lecoq, collectionneur de gestes” de Jean-Louis Perrier.
Le Monde, sección “Horizons”, 12 de abril de 1998, pág. 9.

HORIZONS
PORTRAIT

UN entrelacs de cours du XIX^e siècle aux confins du Sentier à Paris. Derrière une porte battante, laquée bleue, des bruits de lutte, des cris et des rires, des cavalcades, un silence. Dans l'ancien Central de boxe où combattit Marcel Cerdan, de petits groupes de comédiens affrontent pieds nus le plancher ciré. Sous l'éclairage zénithal, les gestes ont la souplesse et la pugnacité de leurs vingt-cinq ans. Les accents de trente nations filtrent sous leur français. Les corps dansants, prêts au voyage impromptu, s'ébattent sous l'égide d'un Arlequin rouge dessiné par leur professeur. La signature est celle de Jacques Lecoq et de son école internationale de théâtre. Une référence dans le monde entier, que la France méconnaît alors que peu d'hommes ont eu une influence aussi décisive sur le théâtre contemporain.

« Jacques Lecoq est plus qu'un professeur, c'est un maître, et, chose rarissime, un immense pédagogue, c'est-à-dire celui qui ouvre un chemin en ayant renoncé lui-même à l'emprunter, dit Ariane Mnouchkine, qui suivit son enseignement en 1965. Il est là pour rappeler les lois universelles du théâtre. Si vous ne les appliquez pas, vous ferez de la littérature en costume. » Une autre de ses anciennes élèves (1980-1982), la chorégraphe Joëlle Bouvier, précise : « Son enseignement est fondamental dans une construction. A chacun, il fait découvrir un potentiel infini. Il met le corps en état de représentation. Il ne cherche pas à l'embellir, mais s'en sert comme complément de réalité. Il ne forme pas de disciples (il n'est pas du genre gourou), mais donne envie de créer. Avec lui, on apprend à raconter l'animal sans l'imiter, la chaleur d'un jour d'été, la consistance d'un acier. »

Sur le plateau, Jacques Lecoq met la main à la pâte, mais laisse la pâte trouver sa propre forme. Manière d'illustrer en actes une de ses phrases favorites : « Un pédagogue ne dit jamais : "Faites comme moi", il dit : "Faites comme vous". » Engagement profond émanant d'un homme qui est à l'opposé de la formule, mais aime à condenser sa réflexion pensée dans un demi-siècle d'observations, en l'accompagnant d'un de ces gestes in-



Jacques Lecoq

«... réflexion puisée dans un demi-siècle d'observations, en l'accompagnant d'un de ces gestes incroyablement vifs dont il a le secret et qui résument tout. « Il y a des gestes qui font faire le plein des mots. Je cherche le geste dynamique, le geste d'en dessous, le plus vivant. Je suis un collectionneur de gestes. A un moment donné, j'en avais tellement que je n'arrivais plus à les classer : il y en avait toujours un qui s'échappait. Ce qu'on appelle l'erreur nécessaire. »

AUTRE voix : celle du metteur en scène Luc Bondy, qui résume révéusement Jacques Lecoq par un : « C'est un être... » Il fut son élève entre 1967 et 1969, à l'époque d'Antoine Vitez (le seul qui ait enseigné chez Lecoq sans avoir suivi ses cours). « Jacques Lecoq a à voir avec la vérité. Il sait des choses sur l'espace, sur l'équilibre de l'espace. Il est tellement sérieux pour ce métier ! Avec lui, j'ai beaucoup appris, même si je ne sais pas quoi. L'expression physique, son importance sur scène ; il m'a aidé à la découvrir. Il a confiance dans la différence. Et j'étais si content lorsque je parlais aux cours ! J'en ai encore la nostalgie. Il est l'un des rares à être resté imperméable à mai 68. Il n'y a pas eu de débat politique à l'école. Le plus politique, c'était encore de faire ce qu'on faisait. Il montrait sa force. C'est un modeste. »

C'est d'ailleurs en toute modestie qu'il a fait venir le monde à lui. Comme le Sud-Africain William Kertridge, élève en 1981-1982 : « J'utilise tout le temps ce qu'il m'a enseigné de la construction d'un spectacle, de l'énergie de l'acteur sur scène. » En quarante-deux ans d'exercice, l'école a vu passer cinq mille étudiants de soixante-dix nationalités : vagues d'Américains ou d'Anglais qui grattaient la guitare et fissaient la plonge pour payer leurs cours, tandis que les Scandinaves bénéficiaient de bourses généreuses, Italiens, Espagnols et, ces dernières années, Coréens. Leur chemin ne menait pas forcément à la scène : Jacques Lecoq n'a jamais séparé le théâtre de la vie, cherchant avant tout à former des gens « qui soient bien dans les deux ». Il en est qui seront dan-

seurs, architectes, artistes de cirque, psychanalyste, pasteur, écrivains (comme Yasmina Reza), et bien sûr comédiens (comme l'Australien Geoffrey Rush, Oscar du premier rôle en 1997 pour *Shine*).

Des troupes sont plus collectivement liées à son enseignement, comme le Théâtre de Complicité (Angleterre), le Mummenschanz (Suisse) ou le Footsbarn Travelling Theater, dont les roulettes voient cohabiter deux générations formées à l'école. La première, fondatrice, revendique fermement, avec Paddy Hayter, le maître comme inspirateur. « Quand il écrit dans son livre (*Le Corps poétique*, Cahiers théâtre/éducation Anrat, Actes Sud Papiers 174 p., 90 F.), "Le but du voyage, c'est le voyage", ça dit tout. Jacques Lecoq, c'est l'humain. Sa base, c'est l'improvisation. Si l'acteur est juste, c'est bon. Il vous donne un thème le matin : "Jette le livre et garde un mot". L'après-midi, c'est réalisé. Dans l'urgence, on trouve l'essentiel. »

C'est en 1938, âgé de dix-sept ans, que Jacques Lecoq aborde aux portes de l'essentiel. Il enseigne l'éducation physique à Belleville. Il va entrer au théâtre par le sport. Parce qu'il « aime bouger », et tout autant faire bouger. Déjà, il s'avoue « fasciné par le mouve-

ment ». L'époque, se félicite-t-il, a plus « le goût du style » que de la performance. Grand nageur, lui-même n'a jamais été champion et « c'est un signe ». Il engage ses premiers dialogues avec le corps dans la gymnastique. Le débat n'est pas seulement physique. Il plonge dans la littérature, veut tout savoir des origines. Il cherche et trouve les écrits du napoléonien Amoros, inventeur des cordes et barres ; du Suédois Ling, grand rectificateur de corps ; du Prussien Gudsmuth, théoricien de leur militarisation. La kinésithérapie, la médecine, l'aident à ouvrir son chemin.

Ouvrir : ce verbe est l'un de ceux qu'il conjugue (et demande de conjuguer) le plus volontiers. Après la guerre, s'impose à lui la méthode Hébert, une méthode « naturelle » fondée sur les gestes du quotidien (la marche, la nage), mise au point pour les marins à Lorient. Dans le même temps, il découvre l'improvisation et la danse à Travail et Culture, où se côtoient Yves Robert et les Frères Jacques. « On mimait, on chantait, on dansait, on ne se préoccupait pas de valeur artistique, nous n'avions que le désir de communiquer et de vivre. » Auparavant, il y a eu cette pièce : *Le 800 mètres*, d'André Obey, avec Barrault et Cuny, où les acteurs couraient au ralenti.

C'est alors que Jacques Lecoq

fait une rencontre décisive : celle de Jean Dasté. « Il avait une vision. Il cherchait quelqu'un, dans l'idée de Copeau, qui se mette à l'école du geste. » Le jeune homme glisse du sport à l'expression corporelle. En enseignant le mouvement, il remarque que le corps se comporte autrement sur scène. Il invente des gestes qui « dépassent ceux du sport » pour habiter ce nouvel espace. Lorsque Jean Dasté lui met son premier masque sur le visage, l'effet est celui d'un « double bang ». Ce masque noble, dit « du calme », descendu tout droit de chez Copeau, deviendra une des bases de son enseignement. Masqués, Dasté et sa troupe rejouent l'exode dans les villes et les villages du Dauphiné à la Libération. Curiosité, allant, allégresse. « On a saisi cette liberté de reconstruire le monde. Si j'ai fait une trace, c'est grâce à cette époque. J'ai été propulsé là-dedans et accepté par les autres. »

EN 1949, il est appelé à Padoue. « Les Italiens m'ont ramené au réel (du poignet, il fait le geste rapide de payer). Et sous le réel, sous la vie quotidienne, il y avait toute la commedia dell'arte. » Durant trois ans, il met en scène, et travaille la pantomime. Il cherche le geste juste, tiré de l'observation des choses et qui

Jacques Lecoq, collectionneur de gestes

Son école de théâtre est une référence dans le monde entier, mais reste méconnue en France. Cinq mille étudiants de soixante-dix nationalités ont suivi son enseignement depuis 1956, avant, parfois, d'ouvrir leur propre cours

les transpose, ce geste qui permet aussi « d'entrer dans les textes ». Sa traque du mouvement se poursuit chez les peintres italiens – « L'art a été pour moi le prolongement du réel ». Les constructions du Tintoret l'inspirent. Il « essaie naïvement de retrouver leur spirale ». Dans les cafés, dans les rues, il reconnaît l'univers de Ruzzante. Et Padoue lui offre une autre rencontre décisive : celle d'Amleto Sartori, sculpteur de son métier.

Cela fait des années que Jacques juste ». Ceux qu'il modèle de ses mains ne le satisfont pas. Lorsqu'il pénètre dans l'atelier d'Amleto Sartori, il sait aussitôt que celui-ci saura. En se jouant, le sculpteur commence à façonner des masques neutres, en carton puis en cuir. Il redécouvre les techniques anciennes. Les premiers masques, trop ajustés au visage, ne permettent pas de jouer. Il faut laisser respirer le visage. Le masque neutre d'Amleto Sartori est un large ovale décoré par des

stabilisait l'ordre des choses d'une manière fasciste alors qu'il était anarchiste ! C'est pourtant le même qui disait si justement : « Un homme nu sur une scène nue, qui ne parle pas et refait le monde ». Je suis pour un mime ouvert, pour un mime d'action. » En 1956, sa grammaire est mûre. Il décide de rentrer à Paris fonder son école. Surprise : le jour de l'ouverture, un élève se présente. « Ce sont les élèves qui ont fait l'école », prétend-il aujourd'hui. Nombreux seront ceux ensuite en Italie, en Grande-Bretagne, en Espagne, au Danemark, au Chili, ou qui s'intégreront dans les conservatoires. Sans doute Jacques Lecoq a-t-il formé autant de pédagogues du théâtre que de metteurs en scène. « J'ai toujours refusé d'ouvrir des succursales. Le lien qui nous unit est d'une autre importance. L'enseignement est indirect. L'école ne forme pas un produit fini, mais quelque chose qui doit se développer dans le temps, et c'est parfois cinq ans plus tard que

ne permettent pas de jouer. Il faut laisser respirer le visage. Le masque neutre d'Amleto Sartori est un large ovale dévoré par des orbites immenses en forme de gouttes étirées sur les côtés, avec de hauts sourcils en arc de cercle, un nez droit, large, une bouche épaisse d'avant le sourire, un menton volontaire : « C'est le point fixe de l'enseignement de l'école, quelque chose que les élèves vont conserver toute leur vie, une expérience intransmissible si on ne l'a pas portée. »

Jacques Lecoq brandit le cuir fauve, patiné, à hauteur de son propre visage, le fait tourner entre ses doigts, le regarde et regarde avec lui : « C'est un masque du calme. Il n'a pas de contre-indication. Il va bien. Il est en équilibre. Quand il bouge, il bouge juste. Il n'a pas de problèmes avec son passé. Il est présent, prêt à accueillir le monde extérieur, un arbre, un animal. Il a la sensation d'être enraciné. Au fond, il doit y avoir l'humour, c'est un jeu. Il donne l'impression d'élargir les gestes. On retrouve ce même masque en Afrique. C'est la feuille blanche sur laquelle on va écrire le premier trait pour faire disparaître les tics. Il lave et permet de recommencer à zéro la connaissance du monde par l'observation qu'on en fait. Bien sûr, il est illusoire de penser parvenir à être neutre. La différence, c'est la personne, pas celle acquise par une fausse technique, mais la vraie personne. Et c'est au pédagogue de la voir. »

Un certain Giorgio Strehler, qui vient d'ouvrir son Piccolo Teatro à Milan, fait le voyage de Padoue pour rencontrer Amleto Sartori et en repart avec Jacques Lecoq, chargé de créer l'école du Piccolo. Le jeune homme y règle les mouvements de chœur, qui deviendra une de ses spécialités – « un chœur, c'est comme si une foule mettait le masque ». Il y découvre la notion décisive d'équilibre de plateau – « la recherche de son centre humain ». Il dirige les mouvements du premier Arlequin, Morretti (le « père » de Soleri, qui vient de triompher au Théâtre de l'Odéon à Paris), et aborde la question délicate du mime. « Je suis mime et contre-mime. Je suis contre la technique Decroux, sclérosée. Il

direct. L'école ne forme pas un produit fini, mais quelque chose qui doit se développer dans le temps, et c'est parfois cinq ans plus tard que les élèves pourront profiter de ce qu'ils ont appris. »

« Jacques Lecoq est plus qu'un professeur, c'est un maître, et, chose rarissime, un immense pédagogue, c'est-à-dire celui qui ouvre un chemin en ayant renoncé lui-même à l'emprunter »

Ariane Mnouchkine

Au terme des deux années d'enseignement, après avoir parcouru successivement les éléments, les matières, les animaux, les objets et les masques, les passions et les situations, les musiques et les styles, les élèves doivent franchir l'ultime cap – et le plus délicat – qui se situe à l'exact revers du masque neutre : celui du clown. Armés de ce seul nez rouge (« le plus petit masque du monde »), ils sont envoyés à la rencontre risquée d'eux-mêmes, à la recherche de leur propre clown : « Le clown, c'est un face-à-face. » Depuis que Jacques Lecoq a réhabilité ce clown profond, il paraît s'être multiplié dans la vie quotidienne. Et son « père » peut laisser paraître quelque fierté : « Quand je vois le nez rouge sur des gens, je me dis que je suis un peu là. Désormais, grâce à l'école, n'importe qui peut être clown. »

Jean-Louis Perrier

Photographie : Paulo Nozolino pour Le Monde

“Muere en París el maestro de actores Jacques Lecoq” de Octavi Martí.
El País, 21 de enero de 1999, pág. 37.

Muere en París el maestro de actores Jacques Lecoq

El director fundó, junto a Giorgio Strehler
y Paolo Grassi, el Piccolo Teatro de Milán

OCTAVI MARTÍ. París

Jacques Lecoq tenía poco más de 20 años cuando debutó como actor. Su formación era de deportista y durante los últimos años de la ocupación alemana se había ganado la vida dando clases como profesor de gimnasia. La enseñanza y la atención al cuerpo serán los dos ejes de la carrera de este cerebro en la sombra de muchas carreras espectaculares, como las del director Antoine Vitez, la de una Ariane Mnouchkine que decía haber aprendido de él toda su técnica, o la del dramaturgo cubano Eduardo Manet, así como la de los grupos Mummenschanz o Footsbarn.

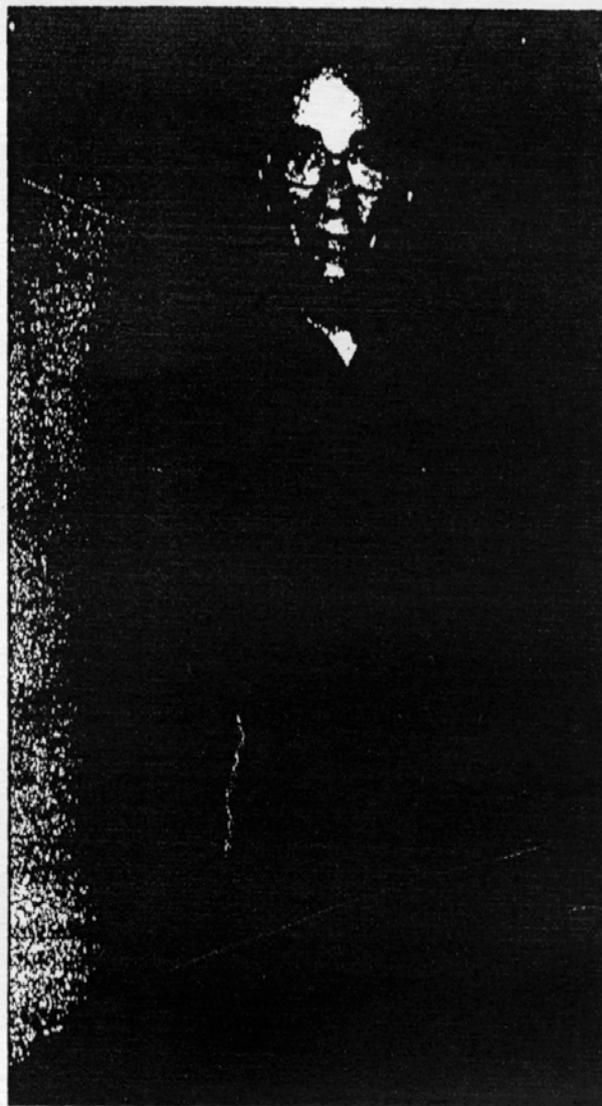
Otro hecho que marcó la trayectoria de Lecoq fue su viaje a Italia. Allí, en 1948, descubre la *Commedia dell'arte* y su juego con las máscaras. Junto con Giorgio Strehler y Paolo Grassi, funda la escuela del Piccolo Teatro de Milán y dirige óperas o teatro colaborando con dramaturgos como Dario Fo e Ionesco o con compositores como Luciano Berio.

Al regresar a Francia crea su propia escuela, en París, para acoger cada año a 130 alumnos en el 57 de la Rue du Faubourg Saint Denis, aunque también dirige, junto con Sacha Pittoef, una puesta en escena de *Le roi cerf* que causa un gran impacto.

Lecoq, que había cumplido

ya los 77 años, seguía al pie del cañón hasta hace muy poco tiempo, cuando el cáncer le obligó a renunciar a la actividad física. Hace 10 meses publicó *Le corps poétique*, un libro en el que exponía su teoría del teatro corporal, una forma de expresión que él distinguía del mimo porque no renunciaba a la palabra. La tradición popular italiana, unida a su interés por lo realizado por los artistas de circo, muy especialmente los payasos, había alimentado su reflexión.

Lecoq pasaba por ser, después de Copeau, uno de los grandes renovadores de la escena francesa aunque su voluntad pedagógica le llevó a ser un personaje mucho más conocido



SANTOS CIPELO

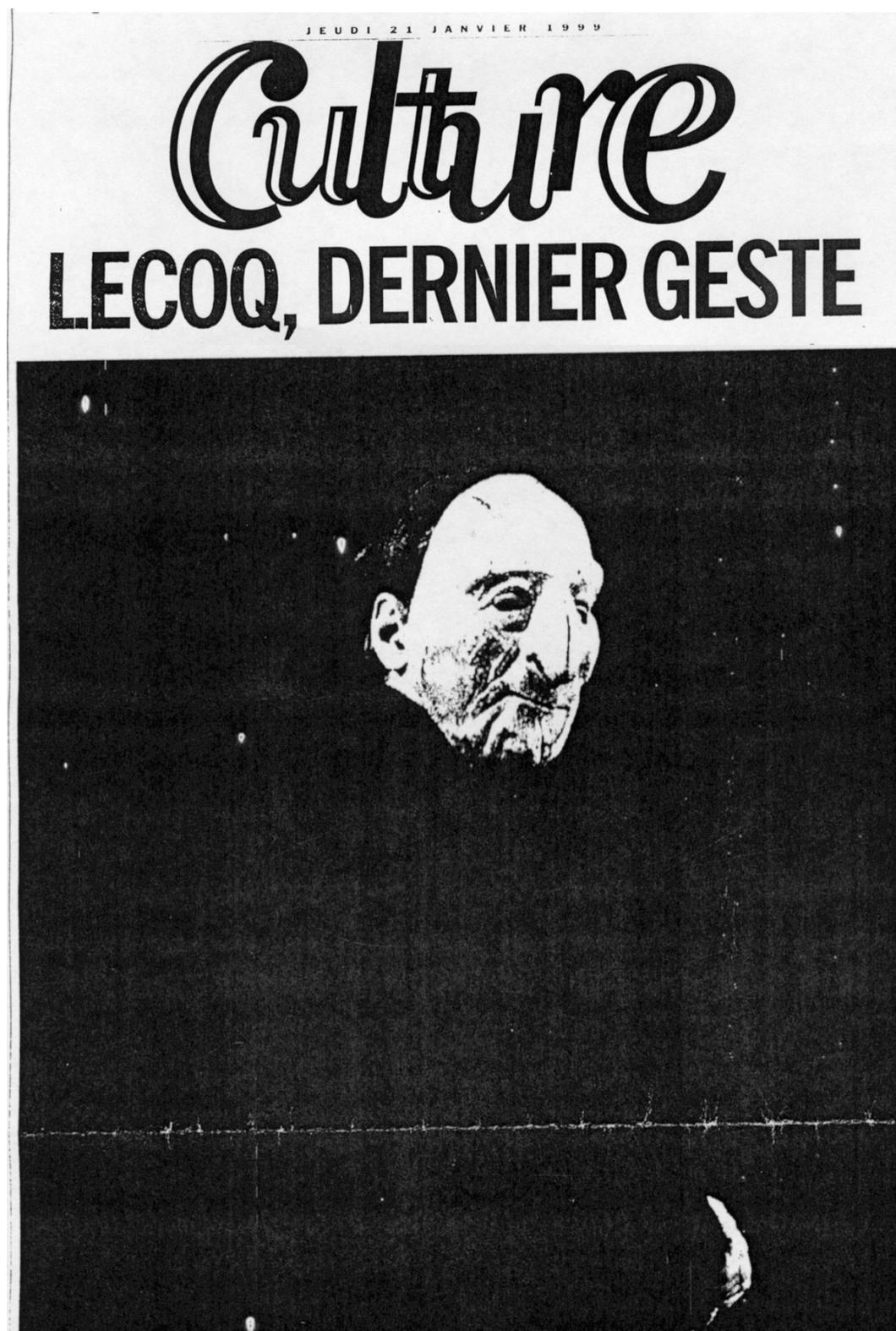
Jacques Lecoq, en una de sus visitas a Madrid.

de los profesionales que del gran público. La idea básica del “conocerse a sí mismo” la aplicaba al cuerpo, a todos sus resortes, a todas las posibilidades del mismo, y pedía al actor que fuese consciente de todas las po-

sibilidades expresivas de su principal instrumento de comunicación con el público. Su hijo ha asegurado que la escuela seguirá abierta y funcionando, evolucionando a partir de las teorías de su creador.

“Lecoq, dernier geste” de René Solis.

Libération, sección de Cultura, 21 de enero de 1999.



5. Artículos de prensa sobre Jacques Lecoq

Jacques Lecoq sous
le masque du
Jésuite (photo
non datée).
Il mélangé le mime,
le masque
neutre, la
commedia
dell'arte,
l'improvisation,
le clown...!

EXCLUSIVITE, IC LIBERATION.COM, 2011

L I B E R A T I O N 2 9

Libération

Le grand pédagogue de l'expression corporelle est mort mardi.

Quelques jours après Jerzy Grotowski, c'est un autre maître du théâtre international qui est mort, mardi, à Paris, à l'âge de 77 ans. Moins radical et novateur que Grotowski, Jacques Lecoq était connu dans le monde entier grâce à son école internationale de mime et de théâtre fondée en 1956 à Paris.

Carrefour. Pédagogue dans l'âme, il y aura formé des milliers d'étudiants à son «théâtre corporel», à la croisée de plusieurs traditions et techniques: le mime, le masque neutre, la *commedia dell'arte*, l'improvisation, l'expression corporelle, le clown... Un enseignement plus ouvert que normatif si l'on en juge par la diversité des profils artistiques de ceux qui sont passés par son école: les metteurs en scène Ariane Mnouchkine, Luc Bondy ou Christophe Marthaler, l'humoriste Philippe Avron, le dramaturge Eduardo Manet, les comédiens itinérants du Footsbarn, la chorégraphe Joëlle Bouvier, le marionnettiste sud-

africain William Kentridge, l'acteur australien Geoffrey Rush (oscarisé en 1997), l'écrivain Yasmina Reza...

C'est par la gymnastique que Jacques Lecoq est venu au théâtre. Elève à l'école d'éducation physique de Bagatelle pendant la guerre, il y rencontre

Jean-Louis Barrault et les fondateurs de l'Education par le jeu dramatique, une école où l'on retrouve notamment Roger Blin et Marie-Hélène Dasté. En 1945, il rejoint à Grenoble Jean Dasté qui lui fait découvrir le masque et le Nô, et séjourne en 1947 en Allemagne comme animateur dramatique: «Je pro-

*«Un maître et
chose
mieux.
un immense
pédagogue,
c'est à dire
celui qui ouvre
un chemin en
ayant renoncé
lui même à
l'emprunter.»*

*Ariane
Mnouchkine,
ancienne
élève de
Jacques Lecoq*

posais un mouvement-test de décontraction qui consistait à lever le bras puis à le relaxer... J'ai constaté qu'ils faisaient ce geste un peu différemment de nous. Je leur ai donc appris à le relâcher.»

(1)

Touche-à-tout. En 1848, il part pour Padoue où il rencontre le sculpteur Amleto Sartori, qui l'incite à fabriquer des ●●●

●●● masques en cuir pour la *commedia dell'arte*. Appelé au Piccolo Teatro de Milan par Giorgio Strehler et Paolo Grassi, il fonde l'école du Piccolo, s'intéresse aux chœurs tragiques, rencontre Dario Fo, fait des piges pour Cinecittà. De retour en France, il ouvre donc son école avec pour premiers accessoires une collection complète de masques rapportés d'Italie.

Curieux et touche-à-tout, Lecoq critique le mime tel qu'il est pratiqué et enseigné par le maître du genre Étienne Decroux: contre sa technique qu'il juge «sclérosée», il défend l'idée d'«un mime ouvert, un mime d'action». Des options qui l'éloigneront de son contemporain Marcel Marceau qui défend la pureté d'un langage propre au mime, sans mélange ni brouillage extérieur.

Méthode. Fasciné par le mouvement, Lecoq a besoin de se nourrir sans cesse de nouvelles expériences. Tout en restant dans l'ombre. Physique passe-partout, réservé, il ne s'exprime jamais aussi bien que derrière un masque, et encore mieux à travers les autres. Il est vraiment un homme d'école. Ariane Mnouchkine: «C'est plus qu'un professeur, c'est un maître, et, chose rarissime, un immense pédagogue, c'est-à-dire celui qui ouvre un chemin en ayant renoncé lui-même à l'emprunter.» (2)

Conçu sur deux années, l'enseignement de la «méthode Lecoq» met au centre le corps, sa connaissance et tous les langages auxquels il peut donner naissance. Elle part de l'improvisation silencieuse – «Je n'interdis rien, je leur demande simplement de se taire pour mieux

comprendre le dessous des mots» – et propose, comme premiers exercices, des thèmes tels que «la chambre d'enfance». Elle aborde ensuite le masque et les techniques de mouvement avant de s'intéresser aux «grands territoires dramatiques»: mélodrame, comédie, tragédie... Et comme toutes les méthodes, elle a été pillée, tronquée, copiée par des dizaines d'épigones à travers le monde, qui ont fondé des écoles se réclamant du maître.

Coplé. Un grand nombre des concepts de Lecoq plus ou moins bien digérés sont devenus des tartes à la crème des cours de théâtre: «les neuf attitudes», «l'économie des actions physiques», «l'erreur nécessaire», «la recherche de son propre clown», autant de notions sclérosantes ou éclairantes, selon qu'elles sont considérées comme des buts en soi ou comme un bagage utile.

Bien malgré lui, Lecoq a souvent servi de caution à des aventures artistiques indigentes, à grand renfort de gestes signifiants. Mais son école aura aussi été durant quarante ans un carrefour et un laboratoire uniques et le monde du théâtre lui doit donc beaucoup. Apprenant le décès de celui dont il fut proche dans les années 50, le mime Marceau parlait hier de «respect» et de «blessure profonde», et notait: «Après Strehler et Grotowski, c'est une génération qui s'en va.» Du nez rouge du clown, Jacques Lecoq donnait cette définition: «C'est le plus petit masque du monde» ●

RENÉ SOLIS

(1) Jacques Lecoq, *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud-Papiers, 176 pp., 90 F.

(2) in «Jacques Lecoq collectionneur de gestes», *Le Monde*, avril 1998.

“Jacques Lecoq, le corps et le masque” de Jean-Louis Perrier.
Le Monde, sección de Cultura, 22 de enero de 1999, pág. 26.



26 / LE MONDE / VENDREDI 22 JANVIER 1999

Jacques Lecoq, le corps et le masque

L'un des plus grands pédagogues de la scène est mort à Paris mardi 19 janvier.
Il était âgé de soixante-dix-sept ans

JACQUES LECOQ fut ce qu'on appelle un maître. Ils sont rares, ceux qui, comme lui, n'ont ouvert une voie inédite vers un sommet inconnu, n'ont étudié, analysé, accumulé, que pour transmettre. Sa maîtrise était celle des corps, des visages et des masques, de leurs rapports et de leurs engagements sous la lumière dure de la scène et sur cet espace si complexe du plateau de théâtre. Il avait suivi sa trajectoire solitaire avec une rectitude rare, une exigence et une indépendance d'esprit qui n'avaient pas été parfois sans lui poser des problèmes matériels (*Le Monde* du 13 avril 1998). D'une recherche concentrée sur l'étude du mouvement et de sa transmission, il avait tiré cette conviction qu'il n'était de grand théâtre que celui qui « engage le corps dans son ensemble : à la fois le bassin, le plexus et la tête ».

Jacques Lecoq avait fondé l'école qui porte son nom en 1956. Une évidence, appelée par le vide ressenti par celui qui avait dû batailler seul pour constituer son bagage chemin faisant. Né le 15 décembre 1921 à Paris, il avait commencé très jeune à enseigner l'éducation physique. Le sport (hors compétition) avait concentré et développé son intérêt pour les mécanismes du corps. Son intérêt pour le théâtre s'éveille après-guerre, avec Travail et Culture, où il côtoie Yves Robert et les Frères Jacques. Il rencontre alors Jean Dasté « qui cherchait quelqu'un, dans l'idée de Copeau, qui se mette à l'école du geste ». Jacques Lecoq endosse le rôle et accompagne la troupe jusqu'en 1949. Il est alors appelé en Italie, à Padoue, où il fera une deuxième rencontre décisive, celle du sculpteur Amleto Sartori avec lequel il dé-

couvre l'art du masque. Il travaille avec Giorgio Strehler, joue avec Dario Fo. La fusion du corps et du masque s'est opérée : Jacques Lecoq tient les deux bases de son enseignement, dont le fameux « masque neutre : le point fixe de l'école, quelque chose que les élèves vont conserver toute leur vie, une expérience intransmissible si on ne l'a pas portée. »

MÉCONNU EN FRANCE

En quarante-trois ans, le nom de Jacques Lecoq était devenu un mot de passe pour les cinq mille étudiants de soixante-dix nationalités (dont un fort pourcentage d'Anglo-Saxons) qui auront suivi ses cours. Nombreux étaient ceux qui avaient continué son aventure pédagogique et fondé à leur tour une école (Grande-Bretagne, Danemark, Italie, Espagne Chili...). Mais Jacques Lecoq avait une conception trop exigeante de l'homme, pour ne conduire ses élèves qu'aux portes des théâtres. Outre des comédiens (notamment Geoffrey Rush, Oscar à Hollywood) et des metteurs en scènes (comme Luc Bondy, William Kentridge, Jorge Lavelli, Ariane Mnouchkine, Christoph Marthaler), il a été à l'origine de troupes (comme le Footsbarn ou le Théâtre de Complicité), a formé des danseurs et des chorégraphes (Joëlle Bouvier), des architectes, des psychanalystes, de nombreux écrivains (comme Yasmina Reza) et même un pasteur.

Mais, curieusement, son nom demeurerait peu connu dans son propre pays. « Il y a un paradoxe Lecoq estime Robert Abirached, professeur à Paris-X-Nanterre. Alors que son enseignement est essentiel – sans doute ce qui s'est fait de plus impor-



PAULO NOZOLINO POUR « LE MONDE »

Jacques Lecoq : une recherche concentrée sur l'étude du mouvement.

tant sur l'acteur depuis Copeau –, on a continué de l'ignorer en France, où on ne se réfère trop souvent qu'aux enseignements de Stanislavski ou Meyerhold ».

Jacques Lecoq n'avait jamais été à la mode ; ne s'en était jamais soucié. Il ne s'était décidé que récemment à faire connaître son itinéraire au-delà du cercle de ses élèves et à retracer les principes de son enseignement. Après trois ans et demi de conversations, ses propos avaient été réunis par Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias sous le titre *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale* (Actes Sud-Papiers, 174 p., 90 F). Il devait participer au tournage de deux émis-

sions coproduites par l'Association nationale de recherche et d'action théâtrale (ANRAT) et Arte, émissions en cours de finition, dont il avait pu revoir le montage – elle devraient être présentées sous le titre : *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*.

LA PRÉCISION DU GESTE

En attendant, le meilleur hommage à lui rendre serait de diffuser l'une des simples captations de *Tout bouge*, son irrésistible *one man show* qui montre la concentration et la précision du geste, la pertinence et la drôlerie de son regard sur la vie.

Avec lui, devant lui, tout bougeait sans cesse, mais ne pouvait être compris que dans le moment où se dessinait l'ancrage du point fixe. Il avait visé toute sa vie ce point, l'avait approché suffisamment pour savoir comment en jouer pour que tout continue à bouger : « *Point d'appui et point d'arrivée, Dans ce qui n'a ni commencement ni fin. Le nommer, Le rendre vivant, Lui donner autorité, Pour mieux comprendre ce qui bouge, / Pour mieux comprendre le mouvement.* »

Jean-Louis Perrier

Réactions

● **Joëlle Bouvier** (Centre national de danse contemporaine, Angers) : « *C'est comme perdre un parent. J'ai passé deux ans avec lui alors que j'étais très jeune, à dix-neuf et vingt ans. Son enseignement, qui est surtout une philosophie, aurait pu s'adresser à tous, pas seulement aux acteurs. Jacques Lecoq nous invitait à un voyage, exigeant, sévère, dur, mais très lumineux, gai : le clown était le personnage qu'il respectait le plus. Celui qui sait faire rire.* »

● **Ariane Mnouchkine** (Théâtre du Soleil) : « *C'est une mémoire énorme qui s'en va. C'était un savant praticien, un chercheur de la transmission. Il n'avait pas d'équivalent dans son obstination à chercher et à chercher comment transmettre. Comme Paul Puaux,*

Jacques Lecoq était de ceux qui sont devant, qui protègent un peu. J'ai suivi ses cours peu de temps, mais ça a été aussi important que si j'avais passé dix ans avec lui. »

● **Jack Lang** (ancien ministre de la culture) : « *A quelques jours d'écart, Jerzy Grotowski et Jacques Lecoq ont disparu. Les deux hommes avaient en commun la passion de l'art du jeu et de la recherche de formes théâtrales. J'ai connu Jacques Lecoq dans les années 50 à travers l'Education par le jeu dramatique – un mouvement auquel Artaud avait été lié. C'était une sorte de laboratoire animé par des avant-gardistes qui s'intéressaient à l'improvisation, à une nouvelle approche du corps, au travail sur la voix, au rêve éveillé. Comme Grotowski, Lecoq était un maître. C'était un inspirateur.* »

5. Artículos de prensa sobre Jacques Lecoq

“Mask over matter” de Martin Esslin.
The Guardian, 23 de enero de 1999.



Jacques Lecoq

Mask over matter

JACQUES LECOQ, who has died aged 77, was one of the greatest mime artists — and perhaps more importantly — one of the finest teachers of acting in our time. Born in Paris, he began his career as an actor in France. Passionately interested in the *commedia dell'arte*, he went to Italy to do research on the use of masks by strolling players of the 16th century. There he met the great Italian director Giorgio Strehler, who was also an enthusiast of the *commedia* and founder of the *Piccolo Teatro* of Milan; and with him Lecoq created the *Piccolo* theatre acting school. In 1956 he started his own school of mime in Paris, which over the next four decades became the nursery of several generations of brilliant mime artists and actors.

Lecoq's theory of mime departed from the tradition of wholly silent, speechless mime, of which the chief exponent and guru was the great Etienne Decroux (who schooled Jean Louis-Barrault in the film *Les Enfants Du Paradis* and taught the famous white-face mime artist Marcel Marceau). Lecoq also rejected the idea of mime as a rigidly codified sign language, where every gesture had a defined meaning. He regarded mime as merely the body-language component of acting in general — though, indeed, the most essential ingredient — as language and dialogue could all too easily replace genuine expressiveness and emotion.

His approach was based on

clowning, the use of masks and improvisation. By putting a red nose on his face, the actor transformed himself into a clown, a basic being expressing the deepest, most infantile layers of his personality, and allowing him to explore those depths. Lecoq used two kinds of masks. By putting on a bland, totally expressionless mask, the actor was forced to use his whole body to express a given emotion. On the other hand, by donning a mask, the features of which were contorted in pain, downcast in grief, or exultant in joy, the actor had to adjust his body-language to that facial mood. And from that followed the technique of the "anti-mask", where the actor had to play against the expression of the mask. Brilliantly-devised improvisational games forced Lecoq's pupils to expand their imagination.

Another vital aspect in his approach to the art of acting was the great stress he placed on the use of space — the tension created by the proximity and distance between actors, and the lines of force engendered between them. This led to Lecoq being asked to lecture at faculties of architecture on aspects of theatrical space.

His own performances as a mime and actor were on the very highest plane of perfection; he was a man of infinite variety, humour, wit and intelligence. I remember attending a symposium on bodily expressiveness in 1969 at the *Odin Theatre* in Denmark, where Lecoq confronted Decroux, then already in his eighties, and the great *comme-*

dia-actor and playwright (and later Nobel laureate) Dario Fo. Lecoq surpassed both of them in the sheer exuberance and depth of his genius.

Lecoq's school in Paris attracted an elite of acting students from all parts of the world. His concentration on the aspects of acting that transcend language made his teaching truly international. In this country, the London-based *Theatre de Complicite* is probably the best-known exponent of his ideas. He is survived by his second wife Fay; by their two sons and a daughter; and by a son from his first marriage.

Martin Esslin

Simon McBurney writes: Jacques Lecoq was a man of vision. He had the ability to see well. This vision was both radical and practical. As a young physiotherapist after the second world war, he saw how a man with paralysis could organise his body in order to walk, and taught him to do so. To actors he showed how the great movements of nature correspond to the most intimate movements of human emotion. Like a gardener, he read not only the seasonal changes of his pupils, but seeded new ideas. During the 1968 student uprisings in Paris, the pupils asked to teach themselves. Thus began Lecoq's practice, *auto-cours*, which has remained central to his conception of the imaginative development and individual responsibility of the theatre artist.

Like an architect, his analysis of how the human body

functions in space was linked directly to how we might deconstruct drama itself. Like a poet, he made us listen to individual words, before we even formed them into sentences, let alone plays.

What he offered in his school was, in a word, preparation — of the body, of the voice, of the art of collaboration (which the theatre is the most extreme artistic representative of), and of the imagination. He was interested in creating a site to build on, not a finished edifice. Contrary to what people often think, he had no style to propose. He offered no solutions. He only posed questions.

Last year, when I saw him in his house in the Haute Savoie, under the shadow of Mont Blanc, to talk about a book we wished to make, he said with typical modesty: "I am nobody. I am only a neutral point through which you must pass in order to better articulate your own theatrical voice. I am only there to place obstacles in your path, so you can find your own way round them." Among the pupils from almost every part of the world who have found their own way round are Dario Fo in Milan, Ariane

Mnouchkine in Paris, Julie Taymor (who directed *The Lion King*) in New York, Yasmina Reza, who wrote *Art*, and Geoffrey Rush from Melbourne (who won an Oscar for *Shine*).

Jacques was a man of extraordinary perspectives. But for him, perspective had nothing to do with distance. For him, there were no vanishing points, only clarity, diversity and — supremely — co-existence. I can't thank you, but I see you surviving time, Jacques; longer than the ideas that others have about you.

Philippe Gaulier (translated by Heather Robb) adds: Did you ever meet a tall, strong, strapping teacher moving through the corridors of his school without greeting his students? What is he doing? Pursuing his idea. What idea? The one his students will need. Jacques Lecoq's father, or mother (I prefer to think it was the father) had bequeathed to his son a sensational conk of a nose, which got better and better over the years. It developed the red hues of claret, lots of dense, vigorous, athletic humps from all the ferreting around, with a blooming fullness, dilations

and overflowings from his constant efforts to update the scents of the day.

Jacques Lecoq was an exceptional, great master, who spent 40 years sniffing out the desires of his students. We needed him so much. Bravo Jacques, and thank you.

Kenneth Rea adds: In theatre, Lecoq was one of the great inspirations of our age. Not only did he show countless actors, directors and teachers how the body could be more articulate; his innovative teaching was the catalyst that helped the world of mime enrich the mainstream of theatre. His techniques and research are now an essential part of the movement training in almost every British drama school. Thousands of actors have been touched by him without realising it.

As a teacher he was unsurpassed. Magically, he could set up an exercise or improvisation in such a way that students invariably seemed to do their best work in his presence.

Jacques Lecoq, mime artist and teacher, born December 15, 1921; died January 19, 1999

“A prophet of gesture who got theatre moving” de Ron Jenkins.
The New York Times, suplemento “Arts and Leisure”,
18 de marzo de 2001, págs. 1 y 26.



nished wood floor with no trace of self-consciousness, naturally appropriating the space around them with the raw force of their movements.

Architecture and action are key concepts in the philosophy of Jacques Lecoq, whose poetic approach to movement has influenced trail-blazing theater artists from Julie Taymor, the Tony Award-winning director of "The Lion King," to Ariane Mnouch-

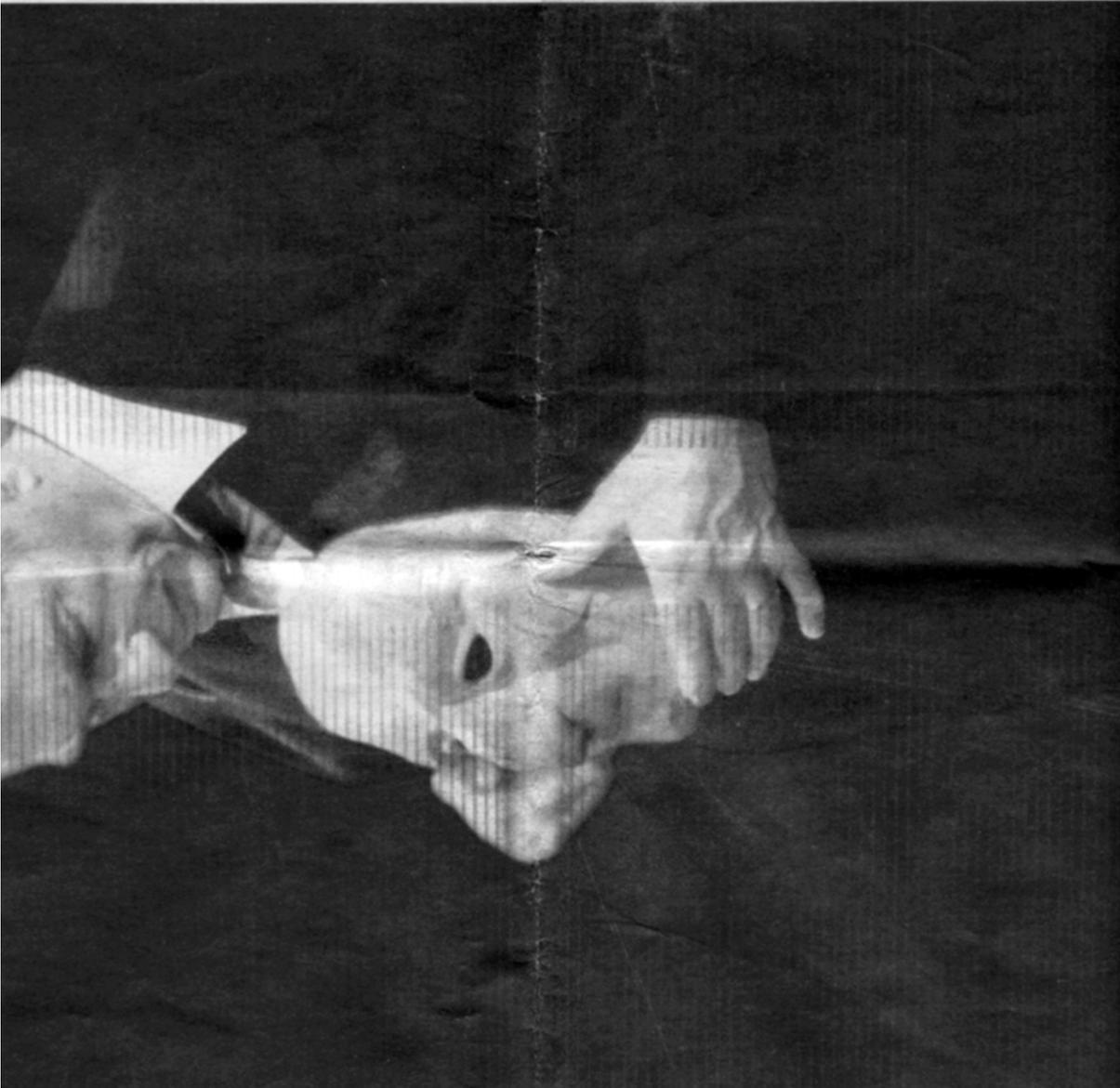
The students of Jacques Lecoq, carrying on his poetic philosophy of movement, are changing stagecraft everywhere.

kine, the French theater director, whose Asian-inspired productions have been acclaimed throughout the world.

Since its inception in 1956, Lecoq's school in Paris has been an incubator for theatrical innovation, but because of Lecoq's self-effacing insistence that his students develop their own individual style of performance rather than imitate their teacher, the legacy of his school is invisible to most observers. There is no clearly definable style that identifies the work of Lecoq's graduates, but they have gone on to found or perform in an impressive list of internationally known theatrical groups: Theatre de Complicite in London, the Canadian Cirque du Soleil, the Swiss-based Mummenschanz, the Footsbarn Traveling Theater of France, Theatre de la Jeune Lune in Minneapolis and the Big Apple Circus. Geoffrey Rush, an Oscar winner, studied the physical roots of character acting with Lecoq, as did the actor-playwrights Steven Berkoff and Yasmina Reza.

Lecoq died in 1999 at the age of 77, but his training techniques continue to challenge young theater artists from all over the world. They still attend his school to immerse themselves in a demanding curriculum of movement analysis, acrobatics, masked acting and pantomime that is now recognized by theater conservatories as a

Continued on Page 26



A Prophet of Gesture Who

Continued From Page 1

fundamental method of actor training.

"He has established clowning as one of the cardinal points in the compass of theatrical style," said Avner Eisenberg, a former student of Lecoq's who created the clown show "Avner the Eccentric," which played on Broadway in the 1980's and is now touring in France.

Last month, a Lecoq alumnus, Sergi Lopez, won the French equivalent of the best-actor Oscar (the César Award) for his performance in "Harry, Un Ami Qui Vous Veut du Bien" ("Harry, He's Here to Help").

Mr. Rush, who won his Academy Award in 1997 for "Shine," has been nominated as best actor again this year for his performance in "Quills." "Jacques Lecoq taught me how to fall over, get slapped and be a failure," Mr. Rush wrote in a speech for a memorial service for his teacher in Washington. "He expanded my ignorant and rigid sense of creativity to such a magnitude that his influence on my life still reverberates, spiraling upwards and outwards, 22 years later."

Although his work was sometimes viewed as a form of mime, Lecoq was reluctant to use the word. "Mime is not one single thing," he said in an interview with the author and theater-movement teacher Bari Rolfe. "I wanted to explore movement and an understanding of life recreated by the body in areas different from the theater. And I discovered that mime is more interesting when related to other things. Alone it ends in sclerotic formalism or mere virtuosity. I believe that mime begins to have a meaning only when it loses its name."

A powerfully built man with the broad, square shoulders of a boxer, Lecoq often used athletic metaphors as reference points for his theatrical explorations. It is fitting that the gymnasium that houses his school is a former boxing club once used by Marcel Carné as the set for his film "L'Air du Paris."

"I came to theater by way of sports," Lecoq wrote in his book, "The Moving Body." "At 17 I discovered the geometry of



First-year students at Jacques Lecoq's school in Paris impr

ES, SUNDAY, MARCH 18, 2001

Got the Theater Moving



Jean-Marc Armani/Rapho, for The New York Times

...ovising with larval masks used for training. The masks are based on carnival attire from Basel, Switzerland.

... I discovered the geometry of movement through exercising on the parallel and horizontal bars at a Paris gymnastics club. . . . I adored running, but it was the pure poetry of athletics that attracted me most: the contraction or elongation of the runners' shadows thrown by the sun slanting across the stadium when the rhythm of running sets in. This physical poetry had a powerful effect on me."

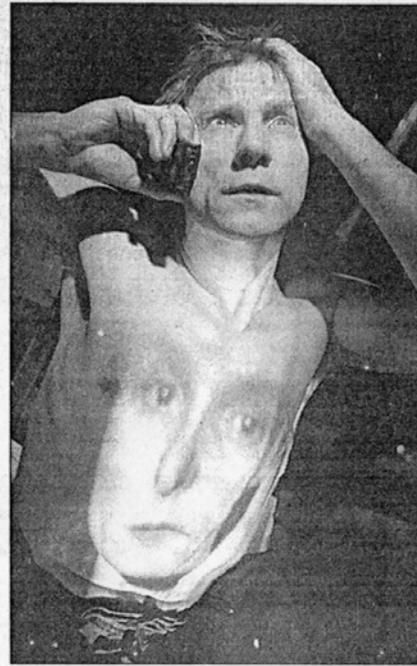
LECOQ encouraged his students to discover their own path into the poetry of movement. "He was a great pedagogue," said Rene Bazinet, a central figure in Cirque du Soleil's production of "Saltimbanco." "Without intellectualizing, Lecoq took you on an extraordinary journey through the body that freed you to play."

Simon McBurney, a founder of the British troupe Theatre de Complicite, is equally enthusiastic about Lecoq's teaching techniques. "The most important muscle he trained us to exercise," Mr. McBurney said, "was the muscle of the imagination."

Mr. McBurney is the director of "Mnemonic" a play by Theatre de Complicite that begins previews on Thursday and opens on March 28 at John Jay College Theater. Other experimental productions by the company seen in recent years in New York include "The Street of Crocodiles," inspired by the stories of the Polish writer Bruno Schulz; "The Chairs" by Ionesco; and "The Three Lives of Lucie Cabrol."

"Mnemonic" displays a fascination for human anatomy and motion that echoes the obsessions of Lecoq, as filtered through the sensibilities of Mr. McBurney (who also performs in the work) and his colleagues. The play juxtaposes a contemporary young woman's search for a father she never knew with the story of a prehistoric man whose frozen corpse is discovered in the Italian Alps. The bodies of the iceman and the father (who the daughter did not know had died) become the central images of the performance. The positions of their limbs and the conditions of their bones provide clues to the kinds of lives they lived and the nature of the societies that drove them to their deaths.

More specifically, it is the imaginative reconstruction of the two men's body movements that reveals their stories, and it is the interpretation of those movements by the play's characters that forms the spine of the action. In a box of her father's possessions, the woman finds an old shoe whose worn



Alastair Muir

another part of the stage.

Later, the father and the iceman are discovered to have a shared kinship that is rooted in another kind of movement. They were both fleeing from persecution. The mass migration of refugees throughout history is evoked by Complicite's acting ensemble through chants, dialogue and choreographed stage actions that suggest cinematic techniques of close-ups, dissolves and slow motion.

Lecoq used to perform a lecture-demonstration of his work that he called "Tout Bouge" ("Everything Moves"). It is a title that might have served equally well for the kinetic production devised by Theatre de Complicite. Mr. McBurney describes one of the play's themes as "the grace of acceptance in the face of constant change."

Confronting the fact of perpetual motion is one of the basic principles Lecoq conveyed to his students, and Mr. McBurney sees it as a political statement. "The acceptance of constant movement," he said, "flies in the face of all conservative dogmatism because it acknowledges that nothing is fixed, and it leads to the development of

5. Artículos de prensa sobre Jacques Lecoq

The woman finds an old shoe whose worn sole suggests he might have played the piano. The shoe is repeatedly tilted by a man the daughter meets on a train to simulate her father's foot pushing on piano pedals, while at the same time a group of scientists imagines the actions of the iceman, reconfiguring fragments of wood into a Neolithic arrow whose trajectory is traced across

Ron Jenkins, professor of theater at Wesleyan University, is the author of "Dario Fo and Franca Rame: Artful Laughter," to be published this fall by Aperture Press.

fixed, and it leads to the development of tolerance."

The political implications of physical movement were important to Lecoq, who began his career in France as a physical education instructor before World War II and later joined a theater group that expressed its opposition to the Nazi occupation through displays of dance, pantomime and gymnastics.

After the war, Lecoq taught physical therapy in Germany. "I like to think I helped a little in the de-Nazification of Germany," he wrote in "The Moving Body." "I tried out a

A New Generation

The work of several former students of Jacques Lecoq is currently on view in cities around the world. Here is a selection.

'MNEMONIC' Theatre de Complicite, the London-based company, performs in New York in a play it has created, conceived by Simon McBurney, who directs and stars. John Jay College Theater, 899 10th Avenue, between 58th and 59th Streets. Previews begin Thursday. Opens March 28. Closes May 24. Information about tickets: 239-6200.

'HAMLET' Shakespeare's play, directed by Paddy Hayter of the Footsbarn Traveling Theater, which is based in France. Theatre de la Jeune Lune, 105 North First Street in downtown Minneapolis. Currently in performance through April 8. Box

office: (612) 333-6200. Website: www.jeunelune.com.

'THE INSPECTOR' Adapted from Gogol's "Inspector General" and performed by the Footsbarn Traveling Theater, directed by Paddy Hayter, who also performs in the show. Through March 31 in the Jardins de Tuileries in Paris, and subsequently on tour in France. Tickets: Théâtre Athénée box office, 011-33-1-5305-1919. Website: www.footsbarn.com.

'TAMBOURS SUR LA DIGUE' ('DRUMS ON THE DIKE') About the flooding of a Chinese village to construct a dam, performed by actors playing puppets, Théâtre du Soleil, directed by Ariane Mnouchkine. Performances April 5-27 at Celestins: Théâtre de Lyon in Lyon, France. Box office: 011-33-4-7277-4000.

As part of the Festival de Théâtre des Amériques in Montreal, "Tambours sur la Digue" will be performed May 24-27 and May 30-June 3 at the Arena de la

Chine on the outskirts of the city. Box office (opens April 9): (514) 871-2224. The Website (from April 9) for the festival: www.fta.qc.ca.

'AVNER THE ECCENTRIC' Avner Eisenberg's clown show, currently touring in France, with appearances scheduled for June 7-25 in Santa Fe, N.M., and Aug. 13-24 in Paris, Me. Website: www.avnertheeccentric.com.

'THE LION KING' The musical adaptation of the 1994 Disney animated film, directed by Julie Taymor. In New York: New Amsterdam Theater, 214 West 42nd Street. Tickets: 307-4100. For information on productions in Los Angeles, Toronto, London, Tokyo and Fukuoka, Japan, see the Website: DisneyonBroadway.com.

For more information about Jacques Lecoq, his school and his students, see www.lecoq.com.



Jean-Marc Armani/Rapho, for The New York Times

Left, Simon McBurney in "Mnemonic." Above, from left, Joe Cunningham, Paddy Hayter and Julie Biereye in the Fooksbarn Traveling Theater's "Inspector."

relaxation exercise which consisted of lifting the arm and letting it drop. I found that their way of doing the gesture was stiffer and different from ours, so I taught them to loosen up!"

In 1948, when he was still in his 20's, Lecoq began a seven-year sojourn in Italy, where he studied *commedia dell'arte*. In France he had already been exposed to the masks of Japanese Noh theater, which he felt served to purify the body into a nearly neutral state of expression, but in Italy he was fascinated by the larger-than-life physicality of comic masked characters like Harlequin and Pantalone. Lecoq worked in Padua with the renowned artist Amleto Sartori, who made the leather masks for Giorgio Strehler's landmark 1949 *commedia* production of "Harlequin, Servant of Two Masters" at the Piccolo Teatro. Sartori's masks still serve as basic teaching tools in the Lecoq curriculum.

Eventually, Strehler invited Lecoq to teach movement at the Piccolo Teatro School in Milan, where he met Dario Fo and collaborated with him on two satirical revues. Fo, an actor and playwright who won the 1997 Nobel Prize for literature, remembers his collaboration with Lecoq as a seminal time in both their careers. Europe was in a state of postwar renewal: old ways of doing things had to be discarded in order to construct a new world with a new set of

three repetitions that is used in physical comedy all over the world. But then, of course, there are times when the rules must be broken, so you can't follow them without thinking.

"This is what Jacques emphasized, that actors should be aware of the gestures they used and the relationship of those gestures to the words they spoke, and not simply to rely on what felt natural. We enjoyed exchanging ideas so much that we started a theater company together."

After staging two shows with Mr. Fo, Lecoq returned to Paris, where he opened his theater school. Among his students in the 1960's was Ariane Mnouchkine, now the director of Théâtre du Soleil in Paris. Ms. Mnouchkine's physically charged production of "Les Atrides," her version of "The

'Lecoq took you on an extraordinary journey through the body that freed you to play,' one disciple recalls.

The blending of a corporal text with a verbal text was particularly compelling to Ms. Mnouchkine. "You have to have ears to speak a theater text," she muses in French in the film, "and it is the body that listens. It is the body that suffers. It is the body that submits before reacting. Theater is made of flesh, and that is something that Lecoq transmitted. There are universal laws of the theater and very few people talk about them. Lecoq is one of the people who reminds us of them. They existed before him. He did not invent them. But he understands how to demonstrate these laws, and if you ignore them you are not making theater, you are just putting literature in a costume."

One of the fundamental laws of theater that many of Lecoq's students still remember and use is based on the French verb "essentieliser," which means to capture the essence of a thing in the simplest possible expression.

"I still use that approach today," said the director Julie Taymor, who is also a designer and mask maker, "the idea of creating an ideograph, an essential abstraction with just a few brush strokes."

Ms. Taymor, who attended Lecoq's school when she was 16 and has continued to experiment with masks and *commedia dell'arte* techniques, said: "A lot of ideas that inspired my work with masks came from Lecoq. I was looking for a very disciplined form of physical expression and I still remember some of the moves he taught us."

Another principle that Lecoq conveyed to his students was the vision of theater as a collective creation. Many graduates of Lecoq's school have gone on to form theater groups that function with a remarkable level of creative participation from all ensemble members. Even when the director has a strong vision, as is the case with Ms. Mnouchkine and the Théâtre du Soleil, all the actors participate fully in the genesis of each play.

"Reducing the power of the director and handing it back to the actor is the basis of our work," said Paddy Hayter, a senior member of the Fooksbarn Traveling Theater, a collective founded in 1970 by three Lecoq graduates in England, which now tours the world from its base in central France.

Mr. Hayter recently traveled to Minneapolis to direct a production of "Hamlet"

5. Artículos de prensa sobre Jacques Lecoq

Some things had to be discarded in order to construct a new world with a new set of rules.

"Jacques taught the techniques of gesture not like a casual language but like a science," Mr. Fo recalled in a recent interview in Italian. "I had learned to use gestures by watching the storytellers in the village where I grew up on Lago Maggiore, so I had a natural sense of movement, but Jacques helped me understand the importance of rules in the language of gesture. Comic timing, for instance, relies on a set of mathematical principles that are almost geometric in their precision, like the classic rule of

Oresteia," played to sold-out Brooklyn Academy of Music audiences in 1992.

Her latest production, "Tambours sur la Digue" ("Drums on the Dike"), which will be performed beginning May 24 at Arena de la Chine, on the outskirts of Montreal, is dedicated to Lecoq. Written by Hélène Cixous — who writes many of the company's new works — as "an ancient piece for puppets played by actors," the work is infused with Ms. Mnouchkine's trademark style of Asian-inspired physical dynamism. One of the central characters, in this story of a Chinese village that is flooded to construct a dam, is played by Duccio Bellugi, an actor who also began his career as a student of Lecoq's and who has now been a member of Théâtre du Soleil for 14 years. Mr. Bellugi sees his work with Ms. Mnouchkine as a natural evolution of his studies with Lecoq, particularly in the use of masks.

"Here at Théâtre du Soleil," Mr. Bellugi said, "masks are used as tools for training. And as was true in Lecoq's school, the mask becomes a magnifying lens through which we can look to see whether the actor's body is telling the truth or lying."

Ms. Mnouchkine was initially attracted to Lecoq's school because of its focus on the elements of performance that went beyond the mere recitation of words. "With him we knew we weren't simply going to find a theater of black marks on white paper," she said in an interview with two film makers, Jean-Noël Roy and Jean-Gabriel Carasso, that was shot shortly before Lecoq's death. "We were going to find masks and the commedia dell'arte, in short, a theater like the one I had seen in the Far East. . . . In Lecoq's school I saw that theater was everything, I had dreamed it could be."

Mr. Hayter recently traveled to Minneapolis to direct a production of "Hamlet" for Theatre de la Jeune Lune, another company founded by Lecoq graduates. "My goal is to get the actors to create their own version of 'Hamlet,'" said Mr. Hayter, who included a Chorus in the production that increased the level of ensemble participation even further. "The Chorus doesn't speak," he said. "It transforms itself into different elements and pieces of furniture to give a fluidity to the transitions. Actors are born out of the Chorus and return back to it when their scenes end."

While the Jeune Lune's "Hamlet" continues to play in Minneapolis, Mr. Hayter is back in France performing in a touring version of Gogol's "Inspector General," which he staged for the Fooks Barn collective. Mr. Hayter, who portrays a 19th-century woman in the show, has directed it according to the principles he can still hear Lecoq urging him to follow: "Go all the way . . . but not too far. Play! Play!"

The production, which features giant puppets, a singing chorus, trampolines and a marching band, is currently playing in the Tuileries Gardens here under a champagne-tinted circus tent with bordeaux-colored trimmings.

The colors of Fooks Barn's tent are an apt homage to Mr. Hayter's teacher, said Fay Lecoq, a Scottish actress who was married to Lecoq from 1960 until his death and now serves as the director of his school. "My husband's theater lessons were like a good bordeaux wine," she said. "Sometimes it took a while for their implications to sink in, but after the students were out of school for a few years, the ideas aged sufficiently for them to appreciate the full flavor of what they had learned." □

6. Testimonios sobre la pedagogía de Jacques Lecoq

6. Testimonios sobre la pedagogía de Jacques Lecoq

Paris le 31 mars 1999.

"Faire l'école Lecoq" n'est pas une carte de visite "ni une assurance d'un travail", c'est avant tout la Rencontre:

Rencontre avec Jacques Lecoq bien sûr, mais aussi et surtout avec d'autres personnes, de tout âge, de nationalité différente, ensemble nous allons accomplir un voyage. Il n'y a rien à attendre de vraiment palpable, c'est le voyage lui-même qui est à faire...

Que voulons nous?

Les élèves sont des hommes et des femmes qui cherchent une autre façon d'appréhender le théâtre, une autre façon de vivre la vie. Venir à l'école, c'est trouver des outils et la force de faire ce qu'on sentait sans comprendre, avec la sensation de n'être pas toujours juste.

C'est ainsi que Jacques Lecoq par sa quête du juste nous entraîne dans un voyage qui durera deux ans. Il nous fera découvrir et perdre conscience des signes, des fraudes constantes, de l'incertitude que le corps connaît mais que nous ignorions par manque de sincérité.

Avec beaucoup d'humilité, on refait le chemin, il faut réapprendre à marcher, à entendre, à voir, à toucher, à sentir.

Ainsi, par le corps mimeur nous retrouvons les gestes, les mouvements fondamentaux, "l'acte premier de la création dramatique par l'acteur, par l'écrivain, et pour le jeu".

Le corps mimeur se balade et explore tous les mondes en mouvement: monde animal, végétal, minéral, sonore, pictural, architectural et enfin il atteint "les grands territoires dramatiques": Mélodrame, comédie de l'acte, bouffons, Clown et tragédie.

L'architecture du mouvement s'exprime ainsi en chacun de nous, dans le grand trouble de l'univers, dans la saignée des paysages avec la constante justesse de l'expression du geste à l'air.

Jacques Lecoq est un maître parce qu'il a su adapter une pédagogie du mouvement avec un monde en perpétuelle mutation, il a su repérer les moteurs qui nous animent depuis que l'homme s'bat pour sa survie.

Il a permis à chaque élève de découvrir ces moteurs fondamentaux sans lesquels notre corps ne serait qu'une simple caricature de l'univers oubliant qu'il est l'homme, catalyseur vivant et expressif, un miroir dynamique du monde, un univers à lui tout seul.

L'école est le voyage de la vie, entre chaos et architecture et si elle est avant tout une école de théâtre, elle est aussi et surtout celle de la révélation et de l'acceptation de soi.

Dans un monde où tout bouge, Jacques Lecoq est un point fixe qui a su faire comprendre à tous que le mouvement est le point fixe lui-même et que l'équilibre du mouvement, c'est le déséquilibre sans cesse rattrapé...

Quand le corps devient mouvement du monde, alors naît la vie et la vie n'est que poésie.

L'acteur, le peintre, le sculpteur, l'architecte, l'écrivain et même tout acte du quotidien trouvent le mouvement juste et authentique dans l'espace libéré.

un ancien élève



Traducción de la carta del antiguo alumno Serge Cellier

París 31 de marzo 1999

“Hacer la escuela Lecoq” no es una tarjeta de visita “ni un seguro para encontrar trabajo”, es ante todo el Encuentro:

Encuentro con Jacques Lecoq por supuesto, pero también y sobre todo con otras personas de todas las edades, nacionalidades diferentes que conjuntamente vamos a realizar un viaje. Nada verdaderamente palpable se puede esperar a no ser el viaje en sí mismo...

¿Qué es lo que queremos?

Los alumnos son hombres y mujeres que buscan otra manera de aprender el teatro, otra manera de vivir la vida. Venir a la escuela significa encontrar las herramientas y la fuerza de hacer lo que sentimos sin comprender demasiado, con la sensación de no acertar, de no ser siempre justos.

Así es cómo Jacques Lecoq en su búsqueda de lo justo, nos arrastra a un viaje que durará dos años. Nos hará descubrir y tomar consciencia de los signos, de las grades constantes del universo que el cuerpo conoce pero que ignoramos por falta de sinceridad.

Con mucha humildad rehacemos el camino, es necesario volver a aprender a andar, a escuchar, a ver, a tocar, a sentir.

Por el cuerpo que mima reencontraremos también los gestos, los movimientos fundamentales, “el acto primero de la creación dramática para el actor, para la escritura y para el juego”.

El cuerpo que mima se pasea y explora todos los mundos en movimiento: el mundo animal, vegetal, mineral, sonoro, pictórico, arquitectónico para al fin llegar a “los grandes territorios dramáticos” : melodrama, commedia dell'arte, bufones, clowns y tragedia.

La arquitectura del movimiento se imprime así en cada uno de nosotros, en la gran armonía del universo, en la saga de los paisajes con la constante exactitud de la expresión del gesto por hacer.

Jacques Lecoq es un maestro porque ha sabido adaptar una pedagogía del movimiento a un mundo en perpetua mutación. Ha sabido identificar los motores que nos animan desde que el hombre lucha por sobrevivir.

Ha permitido a cada alumno descubrir estos motores fundamentales sin los cuales nuestro cuerpo no sería sino una simple caricatura del universo al olvidar que es hombre, catalizador viviente y expresivo, un espejo dinámico del mundo, universo que a él solo le pertenece.

La escuela es el viaje de la vida, entre caos y arquitectura y, si es ante todo una escuela de teatro, es también y sobre todo la escuela de la revelación y la aceptación de uno mismo.

En un mundo donde todo se mueve, Jacques Lecoq es un punto fijo que nos ha hecho comprender a todos que el movimiento es en sí mismo el punto fijo y que el equilibrio del movimiento es el desequilibrio incesantemente recuperado...

Cuando el cuerpo se vuelve movimiento del mundo nace la vida y es entonces cuando la vida no es más que poesía.

El actor, el pintor, el escultor, el arquitecto, el escritor e incluso todo acto cotidiano trazan el movimiento justo y auténtico en el espacio liberado.

un antiguo alumno
Serge Cellier

Albert Vidal: “A propósito de Jacques Lecoq”

Albert Vidal fue el primer alumno del Estado español que cursó sus estudios en la Escuela Jacques Lecoq entre los años 1968 y 1971. Desde entonces, y siguiendo las enseñanzas de Lecoq, ha desarrollado su particular acercamiento al teatro como actor-creador en lo que ha denominado el *teatro telúrico*: una visión antropológica y trascendente del trabajo del cuerpo e imaginario del actor.

La siguiente conversación fue recogida el 16 de mayo de 1999 en Barcelona por Carmina Salvatierra. En ella Vidal habla de la influencia que Lecoq ha tenido en su trabajo: en su concepción del juego, de la máscara neutra, de la recreación de la naturaleza y el movimiento como fundamento de todo lo viviente, y el compromiso del artista con su tiempo. (Dado que este es un testimonio oral, algunas de las palabras mongolas no han podido ser escritas correctamente en su acepción original. Hemos respetado el ritmo del discurso.)

Albert Vidal: Entonces, ... te apuntaba que para mi Lecoq, y cuando digo para mi digo para mi, me doy cuenta de que es una visión subjetiva, no estoy haciendo un juicio de valor sino una apreciación subjetiva de alguien que lo ha seguido y, que pues, lo que ha resonado en mi de Lecoq, de las enseñanzas de Lecoq es que era un místico, y que más místico todavía porque no enarbolaba la bandera de ninguna religión y menos todavía su ego de ir de “guru”, pero que yo creo que era un gran jefe espiritual porque el conocimiento de la naturaleza humana que él tenía era... sencillamente cristalino, era un conocimiento lúcido; lúcido y que hablaba sobre todo de la realidad entre comillas. Para mi Lecoq estaba muy cercano a la realidad, y sobre todo me apasionó mucho siempre la dimensión del juego, ¿no?, que en él era muy querida, la dimensión del juego, y de que... yo es lo que, luego, le he llamado la *vía del feriante*, como una vía mística de entender como todo responde a unas claves de juego, y el que pierde el juego pierde el amor y el que pierde el amor pierde el conocimiento. Yo siempre digo que el loco es un genio sin amor. Y Lecoq no era un loco, era un genio y que tenía amor, porque tenía mucho amor y mucho humor, y tenía un gran conocimiento de la naturaleza humana sobre todo.

Entonces... bueno, yo hice mi trabajo con él en el 68 y en el 70, que hice el segundo año en el 70 porque lo interrumpí por el servicio militar en España, o sea que yo tenía 20 o 21 años. Fue en medio del mayo del 68, que estudiamos además en un pisito en la calle rue du Bac... compañeros de curso eran Philippe

Gaulier, Mummenschanz, y otros... luego una actriz que luego ha trabajado mucho con Peter Brook y en fin... , no me acuerdo de su nombre, era una mulata y... de aquella época recuerdo que Lecoq venía en bicicleta, porque pues era además en plena revolución estudiantil y entonces había calles cortadas y tal, y que éramos quince en clase o así, y yo era el primer español que estuve con él y para mi fue un gran descubrimiento... y bueno,...

Luego, al acabar la escuela de Lecoq en el 70, inmediatamente después, ya hice un par de espectáculos con una alumna, que murió ya, Celia Gore-Booth, hace unos diez años, y le pidieron a él sustituir a Marise Flach en la Escuela del Piccolo Teatro. Yo entonces era un poquito su “cigronet” preferido, era un poco su alumno así más cotilla, como quien dice. Y como él no podía ir al Piccolo Teatro, con 21 años me envió a dirigir la escuela de mimo, pantomima y *commedia dell’arte* del Piccolo Teatro en Italia que era una institución de alto rango. Yo tenía entonces 22 años. Hice un año con esta gente, o sea, que seguí. Lecoq ya me ofreció un trabajo al acabar el segundo año, el de ir a dirigir la escuela del Piccolo Teatro que entonces dirigía Giorgio Strehler, estaba Paolo Grassi, ambos ya murieron, y al cabo de un año -estaba entonces Luigi Ferrante de director de la escuela del Piccolo Teatro- yo no casé con el social-realismo que era la disciplina que seguían en el Piccolo Teatro, y en el fondo me di cuenta que filosóficamente era muy diferente de lo que eran las enseñanzas de Lecoq y ahí entonces entré a trabajar en la compañía Dario Fo como actor con Arturo Caldo, iba todo a caballo un poco de grandes acontecimientos y que al mismo Dario Fo lo había conocido visitando la escuela de Lecoq.

O sea, que yo seguí, seguí mucho por cables del mismo maestro ya que el me envió a una cosa que el no podía hacer, porque no podía dejar su escuela de París. Yo al cabo de un año le dije: “Mira, yo es que esto no tiene que ver nada con tus enseñanzas y prefiero seguir por otro camino”. Porque me lo dijo Luigi Ferrante: “Hombre, nosotros llevamos 20 años con el social-realismo y el tipo de teatro que hacemos aquí..., y tu vienes con otras ideas y nosotros no vamos a cambiar y tu tampoco” y dije: “Si, si, lo mejor es que me largue”. Y es lo que hice. Me fui y entré con Dario Fo. Entonces, estuve dos años en la compañía Dario Fo, luego volví a París y enseñé en la escuela de Lecoq como profesor de acrobacia dramática un año, y me quedé en París pues, trabajando en teatros: un trabajo con David ¿? que se hizo sobre la *commedia dell’arte* francesa y varias cosas... y luego ya me fui a la India y a la vuelta de la India fue cuando murió Franco.

Yo me volví a España y me instalé en la montaña y empecé a partir de ahí un trabajo de energía, de energía pura, que al cabo, esto empezó en el 76, y que ya en el 86 dio nacimiento a partir de ahí al *arte telúrico*. Pero *arte telúrico* que

incluso hoy en día con un arte que empezó en el 90 que es el canto telúrico que es con lo que estoy todavía. Llegué ahora hace seis o siete meses de Labac, entre China y Pakistán. Estuve haciendo unas experiencias con la secta Bon, que es anterior al budismo tántrico tibetano, cantando en monasterios para los monjes y con, bueno, un encuentro con el *metritrixín*, que es como el Dalai Lama de los bon, muy fuerte, y que bueno me dijo que el trabajo que estaba haciendo posiblemente tenía que ver con un *terton*, que en el lenguaje tibetano quiere decir ‘en los descubrimientos de tesoros ocultos’, y que podía ser un trabajo muy antiguo.

Pero claro, qué quiere decir. Que todo el trabajo de la escuela de Lecoq, de la máscara neutra, de los verbos de acción. Fíjate, si todavía el otro día estaba haciendo yo un canto allá arriba en la montaña con el organista que me viene a acompañar, y cogí de inspiración el ejercicio siete/diez, el, “Un, deux, trois, quatre, ... je prend, je lâche, ... j’y vais...”, y todavía seguía... Y el otro día, me inspiré en el gondolero de la percha, o sea, que yo hago cantos de energía y todavía me refiero a ejercicios que hice con Lecoq hace treinta años. Entonces, estos cantos de energía que yo los llamo cantos telúricos -llegará el momento que podrás escuchar algo de esto-, son realmente sorprendentes, y ... Pero claro, yo ahora no es que tenga que hablar de mi, tengo que hablar un poco en que manera Lecoq me influyó en una manera de ver el mundo y en una manera de entender el arte... y la posición en la sociedad.

Carmina Salvatierra: Tu has dicho que era un místico...

A. V.: Yo creo que sí, lo que pasa es que era un místico que no creía en los que decían que son místicos. Eso está bien que lo diga yo. Esto el otro día uno que me dijo, “Es que soy un genio”. “Bueno, deja que lo digan los demás, tu calladito”. Entonces, Lecoq, yo creo que en el fondo toda su visión del mundo llevaba hacia una *grande sagesse* que dicen en francés, porque explicaba de una manera muy tierna y con mucho conocimiento la naturaleza humana, y su escuela era una reflexión en el fondo sobre la naturaleza humana, que en cierta manera se pegaba de tortas con la sociedad del espectáculo porque Lecoq estuvo siempre polémicamente con la, entre comillas, sociedad del espectáculo. Porque para mí su clarividencia del mundo conducía en últimas instancias a una visión podríamos decir antropológica, en el sentido de antigua, de enraizada; a una visión, comentaba antes entre comillas, real, o sea, sobre la realidad, no desprovista de una carga de lo sagrado, de una carga, quisiera decir, de lo anterior a lo religioso...

El trabajo de máscaras, el trabajo de la máscara neutra que es un poco ..., es un trabajo ... Cómo a partir de la máscara neutra, que es el reforzamiento del axis mundi del cuerpo, del centro, el reforzamiento de este centro, como se va al

entendimiento de lo que son los parásitos del ego, de la personalidad, entre comillas. Como las catalizaciones de estos parásitos, de estas personalidades se ..., iba a decir se plastifican, se... se coagulan en la máscara. Cómo de la máscara haces en el fondo una reflexión sobre los conductos de energía que de tanto pasar los surcos se ha hecho ahí un canal de cemento. Y como hay personas que no son conscientes, o son esclavos de su propia máscara sin poder llegar a tener esta ductibilidad del juego de volver hacia un centro que les permita ver con distancia -distancia igual a elegancia, elegancia del espíritu-, el ver las malformaciones o no malformaciones, sencillamente las formaciones de la naturaleza humana.

Pero claro, la capacidad a través del conocimiento de la máscara neutra de referirte a este centro de lo humano es en sí una vía mística para mí. Es una vía mística que yo la he llamado la vía del Príncipe. No del Príncipe que posee tierras y condados, sino del Príncipe de sí mismo, del supremo distante de las pasiones y de... de todo lo que pueda parecer que define, define siempre entre comillas, porque con Lecoq todo lo que son grandes palabras hay que ponerlas entre comillas precisamente por esta gran calidad de humor que tenía de reconducirte a ese centro neutro que muchos no entienden como, por ejemplo, una de mis discusiones del director del Piccolo Teatro a donde me fui a trabajar. Luigi Ferrante me decía, “Es que yo no creo en la máscara neutra, la máscara neutra no existe”. Entonces claro, quizás ellos pensaban que el social-realismo, como hacían Brecht ¿no?, que ya era una... En realidad habían adoptado una máscara del conocimiento y tomaban a esa máscara por una realidad

En cambio la capacidad de Juego, es la capacidad de conocimiento del gran transformista, el que es capaz de identificarse -siguiendo el trabajo de identificaciones de Lecoq- con una manifestación de la realidad para luego desidentificarse, volver a ese centro de la máscara neutra y hacer otro viaje hacia otro conocimiento. La misma calidad de Lecoq, por ejemplo, de concebir el conocimiento como la capacidad de *rejouer* [*recrear*] dentro de uno mismo las pulsaciones vitales, electromagnéticas, los diseños energéticos del ADN que hacen vivir a una... a cualquier manifestación de lo existente en el trabajo de las identificaciones a los elementos... En realidad son ejercicios de origen chamánico, y que llevados a última instancia, en esto sí que hay que decir que quizás Lecoq apuntaba, apuntaba estas realidades, las dejaba ahí, pero que llevadas de una manera muy fuerte, pues, podían conducir al trance, a los estados de posesión. Y yo he abundado más en esta línea. Sobre todo después de los noventa hice un trabajo muy relacionado con los trances, las posesiones, el tantrismo, el conocimiento a través de la energía sexual sublimada, visualizada. Hicimos unas experiencias muy fuertes que condujeron a acabar trabajando en los monasterios budistas tántricos de ¿?, en los monasterios Bon, que tiene mucho que ver con el budismo tántrico. Aquí también hay una disgresión. A mí..., me atrevo a decir –porque no hay que mistificar a nadie–, yo digo que

Lecoq apuntaba unas cosas. Yo las he recogido, las he trabajado, y posiblemente lo que yo le cuente pues a alguien que tenga la edad que yo tenía cuando fui a ver a Lecoq, pues de aquí 15 o 20 años, dirá, “Bueno, Vidal se quedó ahí pero no entró en la cibernética, ni en la realidad virtual y no entró en que por internet ta-ta-ta...”. Yo que se, pues muy bien. Para esto está precisamente el legado porque un conocimiento nunca es fijo. Un conocimiento de la misma manera que Lecoq lo pudo transformar de la mano de Charles Dullin, Copeau, yo que se... De la misma manera yo he recogido unos aspectos de las enseñanzas de Lecoq. Me considero en este sentido que he recogido *le témoin*, el testimonio, como en esas carreras que dejan el palo y otro sigue corriendo, y que como su conocimiento era muy universal y muy expansivo pues hay otras gentes que han cogido otros aspectos de sus enseñanzas y que los han evolucionado. Yo he cogido un aspecto muy concreto, muy preciso y le he dado una evolución creativa, lo cual quiere decir en la tradición oriental aceptación del maestro y continuación del conocimiento en otro cuerpo que le da impulso vital y por lo tanto lo evoluciona y no lo repite como un loro, aceptando, incluso, que hubieron posiblemente algunos aspectos que necesitaban de que alguien los cogiera y se concentrara en ellos y los evolucionara como era, por ejemplo, qué relación tiene la energía sexual con todo el conocimiento del trabajo de máscara. Y aquí me he referido más al tantrismo y he llegado más a un poco lo que es el diseño energético de los mudras y el valor de trance de los mantras y las músicas que conducen al éxtasis. Pero bueno, te digo yo que siempre que hago estos cantos telúricos, ya los escucharemos, pues hay muchas referencias. Por ejemplo, te puedo decir hace ahora ocho meses estaba en un monasterio en Labac a las cuatro de la mañana con unos monjes budistas delante mío que habíamos quedao todos en una sala y yo les dije, “Señores, vamos a hacer, voy a estar reproduciendo en sonido la energía *du fleuve*, del río, del *Bracma-putra*, que es un río sagrado que tiene, que corre por aquellas tierras; y ellos, perfectamente, unos monjes de mi edad, de noventa kilos, calvos, gordos con la *dai dunchen*, que es una corneta larga, de dos metros de largo y jiiiiiiii [Vidal recrea el sonido del instrumento]... Y haciendo toda la energía del río mientras yo hacía unos movimientos energéticos diciendo que estaba traduciendo el alma del río, un trabajo de identificación, un ejercicio de Lecoq. Pero era un poquito un trabajo, decir bueno, pues de todas las células que cogió Lecoq yo voy a coger una y me voy a dedicar toda la vida a desarrollarla. Con lo cual el maestro se siente agradecido, porque él no puede, “quien mucho abarca poco aprieta”. Y si hay uno que dice, “Vale, tu déjame, yo me voy a coger esto y le voy a pegar caña durante treinta años”, que es lo que estao haciendo, y he llegao a unos resultaos, yo creo, que sorprendentes con lo que es el *arte telúrico* e incluso el concepto de la vía del Príncipe que en ningún momento veo yo que se contradiga, sino que evoluciona las enseñanzas del maestro.

Monika Pagneux

Trayectoria profesional

Monika Pagneux es actualmente una de las pedagogas más respetadas de teatro en Europa. Sus encuentros y experiencias en su larga carrera profesional han definido su acercamiento único al trabajo del actor que escapa a cualquier clasificación.

Su formación se inició en la danza contemporánea con Mary Wigman en Berlín continuando en la Escuela Jacques Lecoq en París. Más tarde, interesada por un estudio más profundo del cuerpo y su toma de consciencia, siguió las enseñanzas de Moshe Feldenkrais y Mathias Alexander.

Como profesional trabajó en la compañía de Mary Wigman, el Circo Knie y en el Théâtre de l'Ouest Parisien en la compañía de Jacques Lecoq.

De 1963 a 1981 fue profesora en La Escuela Jacques Lecoq convirtiéndose una de las principales colaboradoras del pedagogo francés.

En 1973 inició su colaboración, que ha mantenido hasta hoy, en el Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) que dirige Peter Brook en París. Su trabajo se centrará en la preparación de los actores para los distintos montajes del director inglés.

En 1980 abrió con Philippe Gaulier su propio estudio en París con cursos permanentes para la formación en el teatro para más tarde trasladarse a Londres. Desde 1987 trabaja de forma independiente solicitada en distintos países impartiendo su enseñanza y “master classes” en colaboración con diferentes instituciones, sindicatos de actores o en distintas compañías de teatro en Canadá, Japón, Inglaterra Alemania, Australia y ahora en Barcelona.

Pagneux no ha dejado de colaborar en la preparación de actores en distintas compañías como Théâtre de Complicité y en producciones para la ópera como *La Petite Renarde rusée* de Leos Janáček dirigida por Annabel Arden y que se representó en el Liceo de Barcelona en 2002.

La preparación del actor

El trabajo de Monika Pagneux está dirigido a mejorar y desarrollar la calidad de la presencia en actores y cantantes. Las cuestiones que plantea son básicas y esenciales: ¿Cómo mejorar la presencia? ¿Cómo estar más vivo? ¿Cómo alimentar permanentemente la acción? ¿Cuál es la musicalidad del actor? ¿Cómo ser más conscientes de todo esto?

Se considera que la preparación del actor es un “trabajo” que dura toda la vida. A menudo los actores y actrices necesitan en momentos determinados volver sobre los temas esenciales de su hacer: la disponibilidad, la apertura, la percepción, la atención, sentir, actuar, jugar, escuchar, explorar, estar presente... Son las bases inagotables con las que alimenta su arte en cualquier medio, la escena o ante la cámara y a las que Pagneux se ha dedicado intensamente durante muchos años.

La presencia de cada persona es muy importante en lo que aporta al resto del grupo.

Cada clase tiene una evolución así como el conjunto del curso. Se empieza por una preparación corporal para luego pasar, a través del juego, a la exploración de un tema concreto.

Un mismo ejercicio, para Pagneux, nunca es el mismo en su realización. Como el concertista de piano que repite una y otra vez las escalas, cada pulsación del dedo es diferente y a la vez forma parte de un todo. Cada nota tiene un color, una duración, una textura. Nunca puede ser una mecánica, ni sólo cuestión de técnica. De la misma manera, por ejemplo, que no se puede estar pensando en la lista de la compra mientras se interpreta a Bach o una canción popular si realmente se quiere comunicar algo que emocione; lo mismo ocurre con Chejov o un solo gesto. La mente y el cuerpo están unidos. O mejor dicho: el cuerpo, entendido como una unidad, es la expresión física y psíquica (del alma) del actor.

Los ejercicios que se practican requieren la total implicación por parte del actor o la actriz en lo que se hace. Son ejercicios destinados a abrir los circuitos físicos de energía del cuerpo a otras posibilidades que las habituales o cotidianas y que a la vez conectan con el imaginario; posibilidades que ya existen potencialmente pero que no están despiertas o se han olvidado. En este sentido no hay nada por descubrir, sino más bien por redescubrir.

Por tanto, su enseñanza va más allá de la transmisión de un saber o conocimientos específicos y concretos que podemos describir. Se trata en este sentido del conocimiento que resulta de “hacer una experiencia” que revela y despierta en el participante una mayor conciencia y percepción de sí mismo y los demás. La función que Monika Pagneux se reserva es la dirección de esta experiencia.

En el transcurso del trabajo se dan momentos o posibilidades de “desvelamiento” en los que a través del cuerpo, desde el ejercicio y el juego se llega a la vida. Cuando esto sucede el actor está presente con todo su cuerpo, vivo y disponible, llenando el espacio; de pronto todo es posible.

“Rencontre avec Monika Pagneux”

Conversación recogida en Champagnier, Francia, durante los días 17, 18, y 19 de noviembre de 2000 por Carmina Salvatierra.

Monika Pagneux : Une leçon. Qu’est-ce que c’est une leçon ? Dans une leçon tu vois la pédagogie de la personne, comment elle transmet, alors...

Quand je ferme la porte derrière moi et je rentre dans ma salle de travail il y a une transformation qui se fait en moi, une disponibilité, je laisse de côté le petit quotidien, je le laisse derrière, mais c’est parce que je fait exprès, c’est comme ça, parce que je sens très bien, il y a un autre..., c’est différent, c’est pas la rue, c’est pas une conversation comme on fait ici comme ça. On va dans un autre niveau où chacun a la possibilité de se dévoiler, chacun essaye d’être ce qu’il est, et souvent je commence avec le silence. Rappelle toi des exercices quand on se dit “bon jour”. Ça semble pour beaucoup des gens sont étonnés, ils se disent: “merde, mais, qu’est-ce qu’elle fait là ?”. Et pour moi c’est très important, c’est mon premier contact d’observation. Quelques fois je participe, quelques fois je participe pas, ça dépend comme je sens les gens. Il y a des gens que tu peux approcher, qui ont l’ouverture et il y a d’autres qui évitent. Et très vite dans deux trois minutes j’ai une image, je sens le pontentiel de la classe qui est là, les gens,... “c’est très inquiet, c’est ouvert, c’est très superficiel, c’est attentive à l’autre ou pas”, et tu vois et tu vois, toujours, après un certain moment. Moi, quand j’ai vue que tout le monde a échangé à peu près je me mets au bord, à la périphérie du cercle et j’attends. C’est le premier exercice d’écoute du silence.

Que quelque chose s'est passé différemment de ce va et vient, de s'embrasser, se dire bonjour, d'échanger, tout à coup le silence arrive et quelqu'un est debout, c'est une force. Et peu à peu tu vois, quand tu as la chance, il y a quelqu'un qui regarde, qui a perçu que quelque chose a changé et souvent je l'appelle est je lui dit de se mettre à côté de moi, ça fait deux forces qui sont là. Et peu à peu comme ça tu vois la sensibilité de gens... Et tout le monde est déjà en place...

Il y a des classes que ça va très vite au niveau de la perception, sensible et tu as d'autres que ça reste très fermés, extérieur. Et quand le cercle se crée c'est un autre niveau, de nouveau un autre silence. Et là tu sens dans ce silence là, tous les angoisses, toutes les questions: "Quoi va se passer?" "Qu'est-ce que je fais ici?" "Qu'est-ce que je vais faire? Oh, mon Dieu. Oh, mon Dieu!" Là dessus je reviens avec la première question: "Qu'est-ce que vous sentez dans votre corps?" Et selon chaque réponse je peux déjà échanger. Si quelqu'un me dit "Ah, je me sens très bien." Ce n'est pas possible dans une situation pareille. "C'est intéressant." Ça ne veut rien dire. Je dis: "Mais, votre corps, qu'est-ce qu'il vous dit votre corps?" "Je me sens très bien." Comme ça tu passes et tout à coup quelqu'un dit: "Je sens mon coeur qui bat." Mais, évidemment, c'est la perception la première qu'on a. Beaucoup de gens ne sentent pas... C'est le contact avec soi même. Je dis: "Le mien aussi, évidemment."

Tu es ce que la classe est, il n'y a pas d'autre chose. Tu as un petit peu plus d'expérience, c'est la seule chose que tu as. Tu dépends de ce que la classe fait. Si les élèves ou les étudiants qui sont là sont pas sensibles, tu peux inventer un merveilleux exercice il ne marchera jamais. Rappel Lecoq. Il dit: "Pas vous, mais viens toi." Je lui ai demandé un jour: "Pourquoi vous faites ça Jacques?". Il me dit: "Pour mon exercice j'ai besoin que le premier réussit parce que tout le reste, s'il réussit pas, va être en imitation de la chose qu'il n'a pas réussit." Et c'est vraie, le sens du mimetisme est très, très grand. Par exemple, tu fais des exercices de chœur, quelqu'un doit rentrer etc. La plus part des gens, presque tous les gens rentrent là ou le premier est rentré. Et là commence pour moi le travail, peu à peu, de les personnaliser, malgré s'ils sont en groupe, chacun est différent. Mais, parce qu'ils sont ensembles dans un certain espace ça fait un groupe, mais dans le groupe, ou dans le chœur il y a des individus qui vivent différemment. Et peu à peu, à la fin, tu peux arriver de dire: "Tiens! Et si on rentre par là?" On fait le contraire que l'autre a fait. Ça crée une autre dynamique et ça crée une autre attention. Ça devient plus dramatique.

Tous ces exercices au debout sont là pour moi pour connaître un petit peu mieux, et pour voir qu'est ce qui est nécessaire, qu'est-ce qu'il faut travailler de plus. Et quand tu travailles pour les comédiens dans le théâtre direct, dans une

répétition, il faut assister à la répétition et voir qu'est-ce que l'acteur a besoin. S'il y a beaucoup de haut et bas, s'il doit s'asseoir, s'il doit sauter. Si c'est demandé dans la mise en scène, dans ton travail corporel est de travailler ça, de l'aider. De comment il peut faire ça le plus léger, le plus aérien possible... C'est le but, de préparer les gens pour aller sur scène. C'est pas de faire pour que les gens soient des corps musclés. Dans les trois mois que j'ai fait, c'était pour former. J'ai eu souvent de gens qui n'ont jamais rien fait. Et c'est très difficile avec quelqu'un qui n'a aucune expérience avec quelqu'un qui a une grande expérience, ça freine. Alors pour moi c'est très important de choisir, de faire un bon casting.

Pour moi le travail de théâtre et le travail dans ma salle n'est pas différent. C'est toujours pour jouer. Ma spécialité est de voir comme le corps fonctionne, où sont les contractions, où sont les inhibitions. Parce que dans un corps contracté il ne laisse pas partir les sentiments, il est bloqué. Alors, tu vois quelqu'un qui est contracté et dessus il joue quelque chose, mais tu n'y crois pas. Donc, pour ça il faut cette grande sensibilité et fluidité du corps, cette justesse du geste. En avant c'est en avant, c'est pas trois quarts en avant, c'est la précision du geste dans l'espace. Tu l'apprends chez Lecoq. Et ça fait l'économie du geste. Si tu fais trentesis trucs, souvent on dit: "Ah, c'est la sauce, c'est pas claire!" Moi, j'aime bien cette expression: "Le corps s'inscrit comme une lettre lisible dans l'espace." L'image doit être lisible. Si les gens ne comprennent pas ça sert à rien. Là il y a aussi beaucoup de confusion. Et après, quand tu as fait ce travail de rencontre des gens et chacun s'est renifler?, comme font les animaux, comme font les petits enfants, ils viennent, ils te touchent et ils te regardent... c'est la première approche et après tu as vu un petit peu.

Tu te rappelles de l'exercice quand on court et on s'arrête et au milieu on dit son nom ? Quand tu cours tu peux pas contrôler ton corps. Alors, je vois très vite où sont les contractions: un bloque l'épaule, l'autre bloque l'anche, l'autre: "pourquoi les pas sont si lourds?",... lourds, légers, qu'est-ce que c'est ça? ... "cours comme un elephant". C'est pour moi de voir comment articuler à travers de ça tu vois pour les gens la relation avec les mots commence parce que tu dis ton nom et souvent les gens arrivent et disent "Monika". Il n'y a aucun point fixe, il y a aucune ponctuation et tu peux avec cet exercice aller à l'essentiel. Chaque chose a son espace, a son rythme et si tu mélanges tout c'est pas claire. Alors: cours - arrête - l'espace pour le mot - le nom et après l'espace que le nom a résonné et le point final. Cours, cours, cours, arrêt, "Monika"... fini, le timing. Et c'est déjà là où tu vois qui joue et qui ne joue pas. Tu comprends ce que je dit ?

Carmina Salvatierra : Mais, j'étais justement en train de penser cette unité entre le corps et la parole.

M. P.: Oui, oui. Bien, bien.. .C'est pour moi très important dans ce travail de base que tout apparait... Un enfant ne fait jamais un mouvement sans qu'il soit rythmé ou accompagné avec la voix et souvent la voix est chantante. Mon travail avec les enfants m'a appris beaucoup des choses, beaucoup des choses essentielles. Et de ça peu à peu j'ai développé mon approche, et après ce premier exercice, les gens eux aussi, ils apprennent beaucoup. Ils regardent les autres et suivent eux mêmes. Donc, c'est déjà comme un miroir que tu donnes où s'est déjà dévoilé et les choses se font dans la première leçon.

Si tu as un parcours à faire de trois heures, de trois semaines, de trois jours, c'est toujours... il y a une ouverture, un développement et une chute. Sinon il n'y a pas de vie, il n'y a pas de dynamique et souvent dans les leçons les gens travaillent, on met les exercices, surtout dans un approche corporel, ils mettent un exercice après l'autre, ils ne savent pas... comment lever, comment dynamiser le corps. Et c'est comme ça, peu à peu, que j'ai approché après comme j'ai vu comment les gens fonctionnent, je dit: " oui, ça...", je commence avec mes premiers exercices: on va au sol. Là au sol les balles et les tubes sont des grandes aides. Quand tu mets le dos sur le tube, quand tu es allongé sur le sol cette pression du tube dans la colonne entre le sol, le tube... et là, si tu enlèves le tube, chacun sent quelque chose qui s'est détendue, tout est différent. Donc, c'est un moyen très, très réel et vite pour sensibiliser cette partie. Et il n'y a personne qui dit "je ne sens rien". C'est terrible quand quelqu'un te dit "Je ne sens rien". Pour moi la première fois qu'on m'a répondu ça avec un exercice, "je ne sens rien", je me suis dit: "Mais, comment c'est possible?". Et peu à peu j'ai du accepter qu'il y a des gens où le corps dort, toute leur conscience est endormie, ils sont pas éveillés, alors il faut éveiller, stimuler, faire sentir, et dans ce sens là le tube est génial. Tu fais ça, ça dure trois minutes et tout le monde dit "Ah, oui, je sens bien cette partie relâchée, mon dos". Tout à coup ils parlent "J'ai un dos".

Et à partir de ça plus tard c'est venu toujours mon souci comment introduire le jeu, comment faire jouer. Déjà avec le nom, "je suis là, je me présente, je suis Arlequin, vous me regardez", c'est ça. "Je suis le capitaine", je me présente. C'est déjà là, comme moi. La plus part des gens ne voient pas mais dans mon approche, comme j'ai quand même étudié tout ça, il y a quelque chose qui est restée. Qu'est-ce que c'est la présence d'un acteur ? Souvent on dit l'acteur n'a pas d'oeil, l'acteur n'a pas de regard. Oui, souvent ils disent ça "Il n'a pas d'oeil". C'est vraie, un acteur a l'oeil. Tu vois tout de suite, et tu vois les autres

c'est mort là, il n'y a rien. C'est ta carte de visite, c'est l'âme, il sort par l'oeil. Ça c'est fascinant de voir comme ça arrive.

Alors, quand tu mets le masque neutre (mn), l'oeil est quand même là. C'est pour ça que je te dis: le masque neutre, tu sais, tu ne peux pas jouer psychologiquement comme avec le cinéma, "je regarde par là". Il faut tout mon corps qui regarde par là. Donc, c'est une prise de conscience du corps, le masque neutre, ça te révèle le corps. Quand les gens portent le masque, toi, étant que spectateur, tu dis: "Ah, mon Dieu, je vois tout !". Tu vois tous les petits défauts, tu vois chaque... c'est agrandie.

Bien, je peux dire aussi dans mon enseignement j'ai le regard du masque neutre. Je vois. Les autres ne voient pas. Ils me disent toujours "mais, comment tu vois ça ?". Je vois ça. C'est aussi clair comme... Tu peux travailler le corps aussi neutre qu'avec le masque neutre et ça c'est mon premier projet de pas avec les exercices de former ou les styliser mais de leur donner cette merveilleuse ouverture, possibilité du mn. Tu peux être vent, le feu, l'eau, chaque animal, une couleur, tout ça c'est possible, mais tout ça c'est exprimé par le corps.

Alors, si le corps n'est pas en harmonie, n'est pas fluide, n'est pas sensible, n'est pas subtil, n'est pas juste, l'image n'arrive pas. Alors, le travail c'est là où les études de Feldenkrais m'ont énormément aidé parce qu'il a ce travail du corps qui est en unité avec le cerveau et chaque membre. C'est une unité. La tête, la pensée dirige le corps et à travers le corps tu vois, tu visualises chaque partie et tu n'as pas ça dans une gymnastique où on va que par la forme extérieure. Tu vois dans le travail après c'est très important de sentir le parcours dans le corps. Ça commence où, ça me traverse où et ça fini où. Donc, tout ce travail là est le travail de la sensibilisation, de la prise de conscience avec des milliers d'exercices superintéressants. Et après ça aussi, j'ai sorti aussi Felden, du pur Felden, j'ai vu tout de suite dans Felden chaque mouvement est vivant parce qu'il est organique. Alors, si tu mets un point fixe, si tu mets un autre rythme, si tu changes la direction et tu es en face, tout à coup ça devienne quelque chose qui est en communication. C'est pas un exercice de gymnastique, c'est autre chose. Ni un exercice de la danse classique, ni un exercice de l'acrobatie, c'est un exercice qui t'amène à la vie.

Et j'ai eu une grande surprise: j'ai eu deux chinois, deux rencontres qui ont fait l'école du théâtre chinois, donc ils sont des gens qui savent bouger, ils ont cette merveilleuse énergie et j'ai travaillé avec eux la grande spirale, tu te rappelles, où chaque segment... tu montes du sol jusqu'en haut, est mis en juste relation et le gars a fait ça, il monte en spirale et de là est allé directement dans cet exercice chinois et pour moi c'était un grand compliment.

J'ai vu que mon travail est énergétique parce que souvent les garçons disent: "Erh... j'ai pas assez de force". Le principe dans ce travail aussi est le maximum de résultat pour un minimum d'effort. Parce que dans le jeu si tu declares l'effort... Mais, tu vois quelqu'un qui entre sur scène qui fait un effort tu vois pas la transformation de l'acteur. Ça bloque le corps. C'est pour ça que tout ce travail corporel qui est fait en avance, souplesse, souplesse et la souplesse donne la force. Tu regardes les animaux, ils font pas les exercices comme ça. Ils ont cette détente, cette souplesse, cette disponibilité. Tu vois ton chat, observele, il est là, il est relâché, tout d'un.. hop et... boum... il part. Ça c'est la vie, et un enfant a ça. Ils ont encore ça, une rapidité. Un petit qui apprend à marcher, qui sait déjà un petit peu marcher, il est d'une vitesse folle. Et quand il me montre, quand tu regardes, tu dois être très vigilant sinon il est déjà parti. Donc, il y a quelque chose comme ça aussi que je cherche dans le corps et souvent dans les exercices tu retrouves ce que tu as déjà fait toute ta vie. Tu n'inventes pas quelque chose de nouveau mais tu t'éveilles, tu remémorises les choses que tu as déjà fait. C'est ça le travail de Felden aussi. Après Felden tu peux le transformer, tu peux le mettre en jeu, c'est ça que je cherche avec beaucoup des exercices de Felden: de sortir du pur corporel et de les mettre au service de la vie, d'une action, etc.

Une fille et deux garçons et... on a travaillé la montée et la descente de la grande spirale avec arrêt, point fixe, accélération, décélération, hésitation, revenir, regard, etc. Et c'est fabuleux, chacun avec son rythme ça c'est devenue une scène de jalousie. La fille monte avec une beauté, avec une conscience d'elle même et les deux gars étaient mais comme des bêtes, en se tournant, toujours dans la spirale. Ça aussi est un approche de mon travail. On travaille pas n'importe quoi. C'est un thème donné. Tu fais un tableau dans un cadre. Tu joues sur une scène. Tu ne peux pas aller n'importe où. Tu peux créer l'illusion que tu es dans un autre space mais il y a des choses, il y a des limites. Alors, c'est très intéressant parce que c'est dans la limite que tout à coup l'imagination commence à travailler et tu trouves des nouveaux aspects, tu trouves le détail et comment c'est important ce travail dans le jeu.

Un jour j'ai parlé avec Giorgio et il m'a dit: "Monika, le détail, c'est ça le jeu", et c'est vraie. Tu es dans ce merveilleux exercice de la spirale quand tu montes au debut, il y a tout des petites choses qui va... (Monika fait un geste) ça te derrange, hop ! Il y a une petite mouche qui passe et une autre chose qui arrive. C'est pas seulement lever la tête, tourner le corps, tourner au tour et monter. Ça c'est le premier squelette. Si on parle de la musique c'est la gamme; si on fait: do - re - mi - fa - sol - la - si - do... Chaque note passe par le corps et après tu fais une mélodie avec. Si tu fais (Elle chante avec un rythme) do - mi - re - re - re - do - sol - si tu peux aller vite, tu peux revenir par là. Donc, tu commences à

jouer et c'est souvent le jeu, c'est une question de rythme. J'ai fait des expériences sur ça. Être le plus neutre possible: accélérer, décélérer, point fixe,... dans une forme donnée, dans des roulades, dans la spirale on parle de ça. Et tout de suite ça te donne une attention, tout à coup tu regardes et l'exercice se transforme, il est au service de la rencontre avec l'autre.

Bien, tu as fait le sol, préparer, tu sais très bien ce qu'il faut travailler, ça c'est le métier, de construire le corps. Tu vas à la position assise, de la position assise à genoux, de la position à genoux tu vas debout et debout après tu vas dans l'espace sur la diagonal. Donc, c'est pas n'importe quoi, il faut lever le corps. Et après, souvent sur la diagonal à deux, à trois, ça commence, la voix vient, la musique vient, on chante, etc... Déjà pour les gens quand ils sont sur la diagonale ils sont vus par les autres, c'est déjà une situation sur scène et publique. Si longtemps tu es au sol, c'est ça aussi qui est bien dans le travail de Felden, au début c'est très neutre, tu travailles toi, tu n'est pas regardé par les autres, et ça te donne une grande liberté, tu es absolument disponible à ce que tu fais. Déjà assis si tu croisses un regard c'est déjà différent, et le plus tu montes à ta hauteur, le plus ça devient un plaisir ou un déplaisir. La diagonal..., souvent les gens n'aiment pas parce que il faut aller et tu es regardé. Déjà une situation de scène. Il faut savoir faire quelque chose. Alors, ça demande une vigilance, mais ça demande aussi, tu vois, aussi une spontanéité, un plaisir comme les enfants: "Ah, moi aussi je veux faire!". Et quand on est adulte on a souvent: "Oh, merde, c'est terrible, c'est à moi maintenant!". Et la aussi c'est très dans mon désir de travailler,... d'enlever,... pas le track, il est nécessaire, cette certaine tension qui est là, mais c'est sont des négatives qui courent: "Ah, non, moi j'ai trop peur...". Quand ça dépasse trop il faut essayer de rester spontané et la spontanéité tu l'as toujours avec le rythme. Le rythme c'est la vie. Il n'y a rien à faire. Une leçon sans approche rythmique c'est mortelle. Et après quand on met le son, le chant, la parole... Ça c'est une partie de ce qu'on peut faire. C'est dans la construction d'une leçon: évolution. Et j'étais longtemps, quand j'étais jeune professeur, j'étais très stricte à ma structure, mon modèle: le sol, demi sol, debout.

Toujours la première chose l'approche, le cercle qui donne une énergie mais aussi une unité. C'est pas pour rien qu'on fait un cercle. C'est un ¿?. Ça protège et l'énergie circule mieux dans un cercle que dans un carré. Ça c'est une chose que tu peux lire dans les livres. Alors, ça aussi le professeur il doit savoir. C'est pas un hasard. Mais, après pour les exercices, par exemple, il faut être très observateur. Toujours il y a quelqu'un dans la classe, si la classe est vivante, qui tout à coup casse le modèle, reste dans la forme qui est donnée, mais tout à coup fait quelque chose qui est vivante, différente. Alors, pour toi, tu dois prendre tout de suite ça: parce qu'il te fait un cadeau et ça te mène toi même en dehors

de ton enfermement. Toujours lutter pour la vivacité, pour la vie. Tu peux pas te reposer, tu dois constamment être vigilant. Tu prends et c'est comme ça, si la classe est très, très vivante il y a un réel échange. Eux, ils donnent à moi, et moi je donne à eux et ensemble on va ailleurs. Et quand ce moment là arrive c'est le bonheur total. Et ça, sont des choses que je n'ai jamais vu sur scène. Ce sont des choses..., mais, si ça doit rester sur scène c'est encore autre chose. C'est pour ça j'aime enseigner, parce que tu vois des moments vraiment de haute vivacité, de joie. Ah, c'est vraiment... ! Combien des souvenirs... ! Et c'est pour ça, pour moi, c'est très difficile après de voir les gens jouer, parce que j'ai toujours ce goût de cette chose qui se crée, qui était vraie, qui était juste, qui était jeu. Comme les enfants jouent... C'est ça mon désir, pour ça j'enseigne. C'est pas être bien, "j'ai joué". Une fois c'est fait, mais c'est fait. Ma passion est de transmettre, voir naître. Voir comme la chose que tu as fait, c'est comme un grain qui se leve, tu es étonné de ce qui sort.

Au debout, tu vois, les moments de jeu étaient très rares mais je sentais, je savais toujours il faut aller par là. Pour ça, finalement, que j'ai quitté Lecoq et j'ai quitté Gaulier était mon bonheur. Parce que je suis très réglau. Chez Lecoq je faisais mouvement, mouvement, mouvement. Quelques fois je faisais autre chose aussi avec la deuxième année, j'allais déjà un petit peu plus loin. Mais toujours: "Ah, il va être là sur le balcon, il va te regarder". "Non, Monika c'est pas ça." Non, il m'a jamais dit ça. Mais, pour moi même je me suis limitée parce que je suis très fidèle et j'essais de pas empieter=? sur d'autres choses, parce que c'est un patron, c'était l'école ... sais pas. Tu fais ton domaine et chez Philippe c'était intéressant aussi parce que ça me forçait de trouver des préparations pour tout: pour les bouffons, pour la commedia dell'arte, pour le masque neutre, pour la tragédie et j'ai inventé sans fin des exercices ciblés sur ça. Si la tragédie il y a du travail du chœur mais pas seulement le, le... l'équilibre du plateau, parce que Philippe faissais l'équilibre du plateau, et moi j'ai du inventer une autre chose. Tu vois mes sources chez Wigman, tout ce travail m'a évidemment aidé énormément, énormément. Donc, j'ai poussé là dedans, j'ai pu exploré ça, pour le bouffon, la danse du bouffon sur le minuet, c'est un contre sens total, hurler de rire, c'était une parodie mais formidable !

J'aurais jamais trouvé ça si je ne m'aurais mis moi même, personne m'a forcé de dire : "Ah, là il faut que tu sers le bouffon, mais comment faire avec le mouvement?" Et ça m'a donné... Quelques fois c'était pénible, parce que cherchais, je trouvais... Comme j'étais seule je pouvais pas parler avec Philippe sur le mouvement, je pouvais parler non plus avec les élèves et ailleurs je connaissais personne qui connaissais ce problème là. Alors, j'étais seule en face de cette tâche là. "Mais, Monika, qu'est-ce que tu fais là ?" Et malgré ça, il y a eu une voix en moi. J'allais chaque matin, j'essayais et je me cassais la gueule

et je reprenais. Tu vois c'était une période finalement formidable. J'ai appris beaucoup, beaucoup sur ça, et ça fit tout le sens du jeu que j'ai. J'adore le jeu, je joue pas mal..., j'adore danser. J'ai l'expérience de ça et chez Lecoq je pouvais pas l'explorer, je suis une grande spécialiste du mouvement, je vois le corps comme on traduit presque médicale, j'ai une très grande connaissance du corps. Quand j'allais chez le médecin j'ai dit "C'est là, là et là", il reste... "Mais, c'est mon métier"... le médecin est assis, comme ça je peux lui dire, "Écoutez, je ne marche pas". (rires) ... Non, non j'ai cet œil là.

Le corps parle constamment, il faut être libre, le corps ne ment pas, le corps dit toujours la vérité mais seulement nous sommes pas assez formés, assez conscients sur notre propre corps pour lire sur le corps d'un autre. Les gens ne voient pas, ne sentent pas.

C. S. : Le corps..., ça n'existait pas.

M. P. : Bien sûr. Dans toute la culture catholique, l'église... le corps était absent. Le retour au corps. Chez les grecs le corps est libre, la culture du corps, mais déjà chez les romains ça change et pas parler du Moyen Âge. Mais, curieux, dans le Moyen Âge, ils ont lu les études des bains ? en lissant ensemble, tous nus, ça m'étonne toujours et de l'autre côté c'était tellement pudique. Et après la grande période du dix-huitième, dix-neuvième les corps étaient absolument coincés dans les corsés, il était comprimé.

C'est pour ça toute cette grande réaction de Wigman, de Graham etc.. de nouveau le corps libre, pas coincé dans une pointe, pas coincé dans un corsé. Le corps libre. Mais, c'est dans notre culture européenne que le corps est interdit; bien, chez les arabes aussi, c'est une question religieuse; les catholiques,... le sens... dans un moment le corps a disparu. Aujourd'hui je dirais presque qu'il y a trop de corps, il y a trop de nudité, il y a plus aucun secret du corps. Quand tu vois les gens qui font l'amour sur scène ça ne m'intéresse pas, tout est dévoilé, il n'y a rien. Je discutais un jour avec un ami arabe, il a parlé de ça. Il m'a dit: "Mais Monika, c'est tellement extraordinaire de lever un voile, et encore un autre voile, et encore un autre, d'arriver à la rose à la fin, defeuilleter une rose." Tout à coup j'ai dit "... Mais peut-être aussi ça sent, prend ça signification...". Et aujourd'hui on a que le nu et le nu sur scène, moi, je trouve ça difficile.

C'est très curieux, là il joue encore aussi la couleur. Un corps noir est plus beau, plus sculptural qu'un corps blanc. Quand tu mets un blanc sur scène et un noir tu vois que le noir. Et ça c'est que des lois: le noir ressort les formes et le blanc fait disparaître.

Encore cette recherche de la sensibilité, de la présence, l'ouverture de disponibilité, de justesse. C'est ça mes préoccupations. Si je reviens à quand on a fait la première leçon, c'est après, quand les gens ont découvert, ont entendu et senti que leur corps tombe, que leur pieds sont lourds sur le sol, tu fais la ficelle. J'aime la ficelle, j'adore cet exercice parce que tout le monde sent il y a quelque chose quand tu as la vraie, vraie ouverture de chaque partie de ton corps il n'y a pas une contraction qui presse le squelette tu peux élever ça au travail avec l'autre qui t'aide juste un petit peu, et quand tu l'as senti cette bonheur là, oh miracle !, tu peux le refaire. Quand j'ai découvert ça, j'ai dit: "mais, c'est fantastique!", c'est presque avec rien tu peux donner l'essentiel du mouvement, cette chose fonctionnelle, cette chose organique, cette chose beau, alors, c'est pas important que toi ? , que tes ? soient exceptionnels, non, c'est l'harmonie qui dégage ton corps et avec ça après tu peux être sauvage, faible, fort, haut, bas, agressive, méchant, rayonnant, hésitant,... disponible, la fragilité en même temps. Et quand tu fais qu'un travail de base qui est basé sur la force musculaire tu n'auras jamais la fragilité et tu n'auras jamais le doute. Celui qui doute pas n'est pas créative, c'est pas possible, moi je crois. Mais c'est toujours la même chose: jusqu'à quel degré il faut douter ? Si tu doutes trop c'est fini, ça te coupe, si tu es trop hystérique ça te regarde toi mais pas l'autre. Mais, pour jouer il faut une certaine hystérie, ça a des choses, des qualités positives, c'est pas que négative, parce que nous sommes fait de tout ça. J'ai t'ai déjà dit hier.

C. S.: Je trouves que dans ton travail de stimuler l'imagination, la créativité, d'imaginer des choses...

M. P.: Oui, stimuler la créativité, éveiller tout. Quand tu éveilles le corps, tu éveilles aussi ton cerveau, aussi est éveillé. Donc, c'est dans le cerveau que les images se forment, elles sont transmises... chaque neurone et relié à un muscle, c'est comme ça que ça fonctionne.

C. S.: Ce plaisir de jouer tous ensemble, d'apprendre les lois de l'improvisation... ce plaisir de créer... tellement différent d'autres méthodes ... les conservatoires: l'autre c'est l'autre, toi c'est toi, tu apprends ton rôle, tu apprends à parler, tu maîtrises ton corps...

M. P.: Tout ça je suis absolument d'accord. Tu vois, en dessous, je t'ai dit, je fais un entraînement de base aussi mais la dessus quand ça c'est ouvert, quand tu as pris conscience, quand ça commence à sentir où ça se trouve, alors, pour former ta voix tu ajoutes un autre exercice qui fait qui a le focus sur la respiration, "aujourd'hui, on va regarder spécialement sur la respiration". Sur cette base ouverte sensible tu ajoutes l'acrobacie, la formation de la voix, le chant, la danse, etc... Tu rentres déjà dans la spécialisation. Dans une pièce

demander de faire une danse de l'Inde, alors, le professeur qui est le spécialiste de ça vient, mais l'acteur doit être capable de le faire. Alors, mon travail est de lui rendre son instrument disponible. C'est pas un instrument, c'est beaucoup plus que ça, mais qui peut jouer un violon avec son corps. C'est de la base, et je constate souvent que beaucoup des gens n'ont pas de base. C'est comme s'ils apprennent à lire sans avoir fait le a b c... beaucoup des gens n'ont pas de base, ils ont des petites choses comme ça mais pas de conscience. Ça, j'ai constaté avec toutes les gens avec lesquelles j'ai travaillé.

Former, que c'est dur au debut, de ce groupe d' êtres humains qui est là essayer de faire un organisme qui fonctionne. Un c'est nul, pas trente six... et là dedans chaqu'un doit pouvoir exprimer son individualité, mais nous avons le même but de jouer dans telle ou telle pièce. On ne fait pas n'importe quoi, souvent on fait n'importe quoi, on a des idées... il y a une loi, il y a des lois.

Dans l'organisation du corps, s'il est bien organisé, il est libre de chanter, de danser, de jouer. S'il est mal organisé, s'il a des contractions tu restes toujours dans la même chose, tu peux pas te transformer. Si ton epaule droite est toujours haute et coincé tu vas faire Arlequin avec l'epaule droite haut, tu vas faire un personnage de Shakespeare ou de Chejov toujours avec le même corps, c'est pour ça il faut trouver l'équilibre de ton corps, que tu puisses le mieux possible utiliser: droit, gauche ou bas, mais pas fixé dans ta petite deformation, c'est pour ça tout ce travail de l'axe vers le haut, cette relation du haut en bas, de droit à gauche, horizontal, vertical, diagonal, spirale, les grandes formes, ondulation, tout ça le corps peut le faire. Ça se trouve dans des formes mathematiques presque.

C. S. : L'exercice avec la pâte à modeler qu'on a fait notre corps était très intéressant...

M. P. : La pâte à modeler... ça c'est extraordinaire. Alors, ça te montre qu'on se rejoue toujours soi même, c'est pas un autre corps que tu fais. J'ai vu deux fois dans ma vie que les gens on fait l'abstraction: un a fait un triangle, et l'autre a fait une boule. C'est un refus total du corps, mais en général tu te fais toi même et quand tu pousses l'analyse encore plus loin, je sais pas si j'ai eu le temps avec vous... , de montrer à chaqu'un où est, tu l'as déjà fait inconsciemment avec tes mains, avec cette sensation, tu as montré dans ta colonne vertébral ta petite déviation. Presque pour tout le monde tu peux le voir. C'est un exercice très fort.

(...)

Je veux pas réparer le corps, je veux le rendre le plus vivant possible. En tout cas c'est étonnant. J'ai eu un jour une fille avec une forte scoliose, une jeune américaine, mais vraiment. Un jour je lui mets ma main sur son dos et je trouve pas la colonne, je trouve pas l'axe, tout à coup ma main a fait ça ... elle fait une formidable rééducation. Donc, réussir avec cette déformation de trouver un nouveau équilibre avec ce corps. Elle n'est pas allée dans la déformation, elle est allée vers cette illusion de l'axe, parce que c'est une illusion l'axe, c'est une ligne, c'est déjà la première image, parce que c'est pas une réalité que tu peux toucher comme ça, c'est une image, c'est une sensation, une direction que tu suis. Et elle a réussi de l'intégrer, elle a eu une très, très bonne rééducation. Donc, harmonisation du corps ne veut pas dire enlever ce que tu as, mais intégrer mieux dans ton corps, lui le rendre la possibilité d'être mobile. Tu vois Bastien, c'est fabuleux comme il se débrouille, il intègre, il travaille avec. Quelques fois je ne vois même pas son bras.

Pas déformer le corps, mais former le corps, redécouvrir là où tu as les plus grandes possibilités, et ça c'est une aventure, et ça donne le plaisir, c'est une attitude de la vie: la verticalité, ça signifié quelque chose très profonde, c'est la relation entre ciel et terre, tout se fait là, et s'il n'y a pas un contact avec le sol, il n'y aura jamais un contact avec le ciel, il n'y aura jamais un passage de là à là, "je suis, c'est moi". Tu l'as fait. Tu changes de personne, c'est une autre de toi qui sort, c'est ça que je cherche, c'est ça qui est caché dans toi que je voudrais sentir, c'est ça la grande surprise. Tout à coup je vois des gens, tout à coup ils sont là. C'est comme une lumière. Toc, tu vois ! C'est ça la présence, rien d'autre. Tu vois la présence et de quatre-vingt-dix pourcent... Donc, le corps le mieux tu peux le régler, l'organiser, le dépasser plus tu as l'accès à ce qui est cet espace magique que tu dégages. Tout à coup il y a l'espace autour de toi, ça rayonne, c'est la présence. Et c'est pas une volonté de se montrer ou de dire "je suis là". Non, non, non pas du tout, c'est très fin, tout est juste, tout est en place, tout est en suspension point fixe. C'est comme une étincelle !

“Comme un chat dans un cédre” de Marc Doré

Novela autobiográfica –inédita– de Marc Doré sobre su aprendizaje en la Escuela Jacques Lecoq durante los años 1960-1963 en París. Hemos seleccionado aquellos fragmentos que se refieren a la E JL.

[...] Paris impulsait un puissant appel à tous nos sens de dégorger, de se reconnaître, de connaître, de renaître. Et l'école [Jacques Lecoq], ici, déclenchait en nous ce même travail de remise au monde en nous faisant rejouer les rythmes de l'univers, le mouvement de l'eau, du vent, des matières, etc. qui nous entourent et nous façonnent. Nous jouions le théâtre de la Vie dans ses courtes scènes du quotidien avec ses dynamiques variées que trouvent les hommes pour vivre la comédie entre eux de leurs moments de rencontre. Une renaissance avec un itinéraire, un parcours, de la naissance à la découverte, à la captation, à la préhension disons, des fruits du monde qui nous pénètrent, nous encombrant à notre insu et nous faisant. Le corps s'imprégnait. J'étais une éponge spongieuse. L'école dégageait en moi le passage, l'accès aux réflexes que notre si stricte éducation religieuse avait obstrué. On se réappropriait, poussés par une sauvage fringale, des territoires enfouis, grimés, javellisés, oubliés, perdus, planqués, ignorés, occultés, avec des plaisirs de découvreurs, de conquérants, parfois à dose homéopathique, parfois avec tout l'éclat que produit un pas franchi en *terra incognita*. Paris est une bonne école de théâtre à condition de savoir quoi observer. (pág. 236)

[...]

Je découvrais l'importance du détail, que peu importait le temps mis à résoudre un problème. Si le théâtre est parfois un art, c'est quand il est pratiqué par des gens de cette qualité-là : de ceux qui s'interrogent. La première eut lieu, elle ne cassa rien. Il nous fallut quelques soirs pour trouver le rythme qui allait du côté de l'urgence. Je regrettai un peu le temps des répétitions où il me semblait apprendre plus au milieu du tas de problèmes que recèle la représentation de cette immense œuvre. Là, regardant jouer les autres du fond de la salle où j'allais, ma participation étant minime, je devais ouvrir l'œil pour voir comment ils faisaient. Je me laissais gagner par les enjeux et le jeu que je ne voyais plus, lui. Je commençai, tout de même, à distinguer les acteurs perroquets qui refont tout pareil un soir sur l'autre, des artistes qui, eux, ont l'air d'improviser parce qu'ils se donnent dans l'instant. Pas si facile! (pág. 286)

[...]

Bien sûr que sur le tas on apprend le métier, mais l'école est plus rapide. Elle multiplie les difficultés de façon à vous situer dans un parcours, un itinéraire. Quand on commence à jouer on est peu sollicité par ce que l'on vous demande de faire. On est là, à l'aguet des autres, tandis qu'à l'école chacun a un premier rôle. C'est pour lui-même qu'il le fait ce trajet. Il est au centre de l'apprentissage. À moi de voir et de montrer ce que j'ai et n'ai pas dans le ventre. On n'est pas seul à seul dans le jeu, on est toujours dans une dynamique, une pulsion de va- et -vient, avec qui nous regarde. Chaque jour j'apprenais quelque chose. Même si je ne « passais » pas, n'allais pas en avant de la classe. C'était rare. Dans ce cas-là, je m'en retournais à l'hôtel avec, toujours, un petit pincement à la peau de mon orgueil. Même chose quand je me plantais. Mais une certaine réaction à l'échec rapporte beaucoup plus qu'il ne vous en a coûté. Et si cela coûte trop, il faut abandonner. *Attention! Tu t'isoles. Ton jeu était*

narratif. Occupe tout l'espace. Ce qui est derrière toi est aussi à toi. Joue pour l'autre. Fais gaffe, tu étires tout. Faut bouger par attitudes, avec le masque, pas de manière saccadée. Fais le ménage dans tes gestes. Gare aux parasites! Ne t'installe pas. Ne nous préviens pas de ce que tu vas faire. Lecoq parlait peu comme m'avait prévenu Sabourin, mais il avait de ces fulgurances qui vous donnaient à réfléchir. *L'immobilité est plus dramatique que le mouvement.* Quand on sait que *drama* veut dire action! *Arlequin est un enfant de quarante ans. Le masque neutre n'a pas de mémoire. Le corps est en trop, on dirait, par moments. Le corps prend la forme et le rythme de l'objet qu'il regarde. Sous tout grand texte, il y a le corps. Copier la vie peut-être, mais que la copie soit vivante.* Ce que j'aimais par -dessus tout chez lui, c'est qu'il avait toujours le regard neuf. On sentait dans la façon qu'il avait de vous regarder qu'il ne traînait pas avec lui vos erreurs de la veille! Non, il était sans mémoire de ce nous-là. Prêt à ce que le meilleur de nous surgisse, à chaque jour, à chaque cours, à chacune des fois où je passais. Au dernier cours, il prit le dernier quart d'heure pour dresser le bilan, une sorte de résumé de l'année écoulée. Où se déroulait devant nos yeux l'enchaînement d'un véritable enseignement : ceci avant cela. Pourquoi? Parce que, aimait-il répondre. Nous renvoyant à nous mêmes avec notre interrogation encore plus ancrée en nous mêmes. Il conclut en disant : *il faut apporter sa joie au théâtre!* Puis nous nous sommes tous retrouvés au bistro du coin devant un petit verre de Muscadet, bien frais. Lecoq nous avait rejoint en Solex. (pág. 287)

[...]

La deuxième année, pour ne pas dire la seconde comme Colette qui, bien sûr, ne vint pas chez Lecoq, était structurée sur des niveaux de jeu où le corps était peu ou très impliqué. Dans différents registres formant une espèce de

gamme. Nous plongeons dans le jeu masqué de la commedia dell'arte. Lecoq avait été de cette équipe formidable, à Milan, au Piccolo Teatro. Lui, Paolo Grassi, Strehler, Marcello Moretti, le fabuleux Arlequin, les deux frères Fo, etc. Aussi Amletto Sartori, le sculpteur de masques. Ils ont accouché de cet *Arlequin, valet de deux maîtres* qui a fait le tour du monde. Lecoq n'était pas de ces pédagogues qui se vendent, qui se vantent. À peine si de temps à autre il lâchait une phrase sur son travail à l'école du Piccolo. Et quand il le faisait, c'était toujours pour parler de quelqu'un d'autre que lui. Nous travaillions aussi sur le chœur, sa formation, ses dynamiques internes et spatiales. Pour qui n'y arrivait pas, se pointait alors le nez de son clown qui aurait bien aimé en être de cette tragédie. Ce n'était pas pour lui. Ça, et tout un tas de choses, de bonnes choses. Alors que lui pense, croit, espère, s'imagine que c'est pour lui, paf! Il a reçu une gifle. *Ce n'est pas pour toi*, on lui dit. Il tend la main vers... paf! Une autre gifle. Comme il n'a pas de mémoire, il tend l'autre main, paf! Cette fois-ci, le gus est comme groggy, sur le point de perdre l'équilibre. Il a un esprit primaire; il a du mal à tirer une leçon. Et c'est seulement par naïveté, par innocence, de façon fortuite que son désir se réalisera, à son grand étonnement de même qu'à celui des spectateurs qui éclatent de rire. La commedia dell'arte, repose souvent sur le thème de la faim, *la fame*, qui est vitale. Elle s'ancre loin en nous, accote le rire sur le tragique, à la limite. Ce n'est pas un jeu d'enfants. Ses personnages en veulent, coûte que coûte, sont prêts à en découdre pour obtenir ce qu'ils désirent : pain, or, belle jeune femme. C'est un jeu difficile à vingt ans, l'âge où l'on est prêt à tout partager, le peu que l'on a! Alors que les « masques », eux, sont des monstres d'égoïsme. Voilà un peu à quoi je me livrais corps et âme, cette dernière année à Paris. (pág.334)

[...]

Pour notre départ, je m'étais enfin allégé de tous mes livres, étant allé sur les quais les sacrifier pour trois fois rien à deux bouquinistes sans état d'âme. Avec mes camarades de chez Lecoq, je descendis l'escalier du numéro 83 de la rue du Bac prendre un dernier muscadet à notre bistrot habituel. Lecoq arriva sur son Solex, le col de son veston relevé, la serviette sur le porte bagage de la roue arrière. C'était le moment redouté des adieux, jusque là les plus grands de ma vie. On était venus de partout étudier ici et la plupart d'entre nous rentrions au pays, sur les cinq continents. J'avais le ventre et la gorge noués. Le muscadet en mettait du temps à descendre! On s'échangeait les adresses, certaines sans trop croire les écrire un jour sur quelque enveloppe, mais qui sait? Quelques - uns étireraient, retarderaient le moment de leur départ; d'autres feraient un détour par le pays d'un ami cher. Lecoq était plein d'espoir pour nous, il disait : à vous de jouer maintenant! Il ne marchait pas trop dans la nostalgie de ceux et celles qui avaient la larme à l'œil un peu facile. Les effusions le mettait mal à l'aise. Il dit de moi sans me regarder- c'était là sa façon de dire une chose importante à quelqu'un, l'air de ne pas le viser, il dit que je ne parlais pas. J'avais senti du regret dans sa voix, pas du reproche. Je me maudis aussitôt de mes résistances à parler. J'avais été bègue jusqu'à mes dix-huit ans. On le serait toute sa vie. De l'écrire m'agace. Était-ce bien la raison? Je me sentais si nul, si neuf aussi que j'étais bien, moi, dans le rôle de celui qui écoute et regarde, bouche bée. Quand je laissai la dernière poignée d'élèves au café, j'avais l'impression d'être en bois, un arbre qui aurait voulu marcher, qui y parvenait avec difficulté. Je me retrouvai sur le trottoir en même temps qu'une Japonaise que je connaissais depuis le cours-Dullin. Nous avons souvent travaillé ensemble. C'était une petite femme qui sur scène possédait une grande présence. Elle avait écrit un court nô que nous avons joué, nous deux, dans des costumes de papier crépon, derrière des masques de carton peints le pinceau tenu à la verticale par un de ses amis japonais. Un acolyte, vêtu de noir, venait

après nos grands mouvements remettre comme il se fait là-bas de l'ordre dans nos beaux costumes froufroutant. Elle était encore plus discrète que moi et ce devait être pour cette raison que j'aimais, qu'elle devait aimer...bref nous aimions «passer» ensemble. Nous allions en silence côte à côte sur le trottoir avec un grand tapage à l'intérieur de moi. Le Japon était si loin! Nous descendîmes dans la bouche du métro et avant d'emprunter chacun notre couloir, nous nous embrassâmes avec gaucherie, avant de nous dire adieu. J'avais toujours, depuis le matin, cette boule dans la gorge qui empêchait les mots de sortir, les mots qu'il aurait fallu dire, ceux qui se cognaient dans ma tête. Elle souriait de ce sourire qui est comme un soleil d'hiver. Il nous fait oublier la saison. Nous nous séparâmes. Deux minutes plus tard nous étions chacun sur notre quai, face à face, exactement comme Groutcha et le soldat Simon, de chaque côté de la rivière dans le *Cercle de craie Caucasien* de Brecht que j'avais travaillé, il y avait une éternité, avec Leïla, à une autre station de métro. Je me sentis incapable d'esquisser le moindre geste d'adieu qui aurait risqué de sortir tout droit de notre récent apprentissage. Je me contentai de lever les épaules en signe d'impuissance. Les deux rames arrivèrent en même temps. Je la vis monter à travers d'autres passagers, saisir la barre d'appui et me regarder. Nos wagons repartirent d'un coup brusque; je vis Masuko vaciller comme une quille, tenir le coup et passsssssser dans un interminable travelling. Quant au contrecoup, ça, il m'est difficile encore aujourd'hui d'en parler. (pág. 349)

Comunicación de Yasu Ohashi

26/8/05 06:04, yasu en afdru302@oct.zaq.ne.jp escribió:

Yasu Ohashi, née a Osaka le 11 janvier 1935 ancien professeur de l'Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq et de Université Kinki.

Ce que Jacques Lecoq m'a appris.

Jacques Lecoq m'a changé la vie comme pour les autres anciens élèves de l'Ecole. Chaque cours m'a ouvert la nouvelle vue sur toutes les choses de la vie. Mon univers est constamment renouvelé et devenu plein d'invisibles. Ce qui compte, c'est la force vitale-la poesie.

Nous les japonais sont instinctifs et irrationnels dans la domaine des arts. On apprend pas en analysant. Donc seuls les genies comprennent l'essentiel en imitant les gestes de maîtres sans explications et font des progres. Les autres finissent sa vie en copiant aveuglement les cliches qu'on leur propose. C'est tres ennuyeux pour un esprit critique. Mais c'est ce qui arrivent pour les pratiquant de theatres traditionnels. Sauf quelque rare exceptions, ils ne cherchent pas les fonds de formes, les emotions qui ont motives les gestes, les tons de la voix, les timings etc...

Jacques Lecoq m'a ouvert la voie des inventions, c'est-a-dire la creation. Quand j'ai vu son cours a l'Ecole Charles Dullin, je me suis dit "Ca y est ! J'ai trouvé." Je voulais trouver en France les secrets des inventions des europeens. Quand je suis rentrée chez nous, j'ai voulu partager les secrets, d'abords en enseignant et ensuite en mettant en scène. Mais c'était très difficile, car les gens attendent mes indications, tout ce qu'il faut faire. Ils ne veulent pas decouvrir eux-memes. Ils ne comprennent pas cette volonté de construire avec les details qu'on a trouves soi-meme. En plus ils ne voulaient pas la femme metteur en scène. La lutte m'a pris toute ma vie.

En 1972, j'ai décroché le prix de meilleur metteur en scène avec "le Code de Sauvetage" de Kobo Abe. En 1982, le prix de la meilleure mise en scène dans le cadre de Festival des Arts organisé par la ministere de la culture avec "Platonov" d'Anton Tchekov. J'ai mis en scene "les Toyennes" d'Euripides-J.-P. Sartres, "Comme il vous plaira" et de "Twelfth Nights" de Shakespeare, "Mere" de S.I. Witkiewicz, "Dans le jungle de la ville" de B.Brecht, "Fin de

6. Testimonios sobre la pedagogía de Jacques Lecoq

Partie” de S.Beckett, “11.9.2001” de M.Vinaver et des pieces japonaises. J’ai adapté et mis en scène “Cat’s Cradle” K.Vonnegut, “Grand Cahier” d’A.Kristoff. Cette année, j’ai créé une troupe de performance nommée “Market Place” et monte en Avril un spectacle intitulé “Moi je pars en voyage” avec des improvisations en comparant un jeune japonais qui est parti en Iraqui pour se découvrir et s’est fait decapite et Che Guevarra qui a voyage en motorcycle le continent d’Amerique latine et devenu un revollutionnaire.

Maintenant je prepare une adaptation de “les Plasirs de Mil Ans” de Kenji Nakagami qui raconte l’histoire d’une race discriminee et souestimee. Recemment un savant a decouvert que cette race est composee des vaincus de revolte de bouddhistes et des chretiens opprimes en 16e siecle. Par hasard, la region ou se passe le roman se situe a l’endroit de debarquement de notre premier empereur plus de 2 mil ans avant. C’est complique cette histoire, mais c’est passionnant.

Yasu Ohashi

7. “Cuatro meses en Quebec: relato de una experiencia en la pedagogía del teatro”

“Cuatro meses en Quebec: relato de una experiencia en la pedagogía del teatro” por Carmina Salvatierra

(Artículo publicado en *Assaig de Teatre*, Revista de l’Associació d’investigació i experimentació teatral (AIET), núm. 36, marzo de 2003, Universitat de Barcelona, págs. 167-179.)

El 6 de enero de 2001 volé hacia la ciudad de Quebec que en esta época del año, la nieve le da el encanto de una permanente Navidad, de algo exótico y romántico para quien está acostumbrada a ver la nieve en los Pirineos. Las temperaturas que llegan hasta los -35 °C rompen este encanto haciéndote volver a poner los pies en el suelo y... las camisetas, guantes, orejeras, gorro, calcetines... Este largo invierno se funde al llegar el mes de mayo dando paso a una exuberante primavera donde todo, incluida su gente, vuelve a florecer. Momento en que volveré a Barcelona. Las maletas a rebosar de pasión por el teatro y la creación, mucho talento, imaginación, profesionalidad y el placer y la generosidad de hacérmelo compartir.

Quebec, con una población de cerca 600.000 almas, es una ciudad tranquila y acogedora. A sus habitantes les gusta decir que es la más antigua y europea de América del Norte. Su parte vieja, le Vieux Québec, se asienta sobre una roca caliza, abrazada por el gran río Saint-Laurent -que podemos distinguir de tierra firme por el lento y silencioso deslizamiento de los témpanos de hielo-, donde el Château Frontenac destaca como mascarón de proa. La panorámica es majestuosa, la fuerza de la naturaleza imponente. A pocos metros del Château, en el 31 de la rue Mont Carmel, se encuentra el Conservatoire d’Art Dramatique du Québec, un viejo edificio de piedra donde se imparten las clases y está su dirección y administración. El teatro y los talleres de escenografía ocupan otros dos espacios diferentes en el mismo casco antiguo. La sede principal comunica con unas antiguas caballerizas reformadas como espacio para las clases. Allí he asistido durante estos meses a las lecciones del profesor Marc Doré de improvisación, tácticas de juego, bufones y escritura dramática con los alumnos del 1º y 2º año. Experiencia de la que trata este artículo.

Marc Doré, maestro de creadores

Marc Doré está considerado en su país como el gran impulsor del teatro de creación a partir de los años 70 entre los que se cuentan Le Grand Cirque Ordinaire, el Théâtre Parminou y más recientemente Robert Lepage. Su trayectoria profesional se inicia a finales de los años cincuenta cuando se marcha a Europa. Llega a París pasando por Italia el año 1959 para hacer sus estudios en la escuela Charles Dullin. Allí se entera de que un tal Jacques Lecoq da clases de teatro con una pedagogía basada en el movimiento - la escuela de Jacques Lecoq se había abierto en 1956-. Esto atrae su curiosidad y el resultado son tres años de nuevas experiencias y descubrimientos que definirán su orientación vital y profesional en el teatro además de una amistad con Lecoq que durará toda su vida.

De regreso a Quebec funda su propia compañía, el Théâtre Euh!, con la que recorre el país y crea a su vez una escuela siempre pensando en un nuevo teatro basado en la improvisación, el cuerpo y ese Movimiento con eme mayúscula que habrá aprendido en París.

La década de los 60 es particularmente importante en la vida de Quebec. A partir de estos años se inicia lo que se ha llamado “la revolución silenciosa” que continuará en la siguiente década. Un proceso de cambio social, político y cultural profundo en la vida del país que se traduce en una pérdida progresiva de la influencia de la iglesia y una abertura a nuevas ideas. El teatro dejará el moralismo y el anquilosamiento creativo para reflejar nuevas tendencias y compromisos. Hoy sorprende ver muchas iglesias en Quebec en venta o reconvertidas en apartamentos.

En este contexto se concreta el deseo de Doré de crear un nuevo teatro. Fue uno de los primeros en dar importancia a la improvisación teatral. Su influencia se hace sentir en el Conservatorio cuando entra como profesor y le imprime una orientación propia en su etapa como director de 1977 a 1988. Actualmente sigue compaginando su labor pedagógica con la escritura y la dirección. Mi estancia ha coincidido con el montaje de la obra *Mammouth et Maggie* que ha dirigido. Como escritor tiene publicadas varias novelas y obras dramáticas. La más significativa es *Autour de Blanche Pelletier*¹ de 1983 estrenada ese mismo año en el Théâtre du Trident de Quebec. La obra inspirada en el cuadro de Jean-Paul Lemieux *Remembered 1910* es un retrato de la sociedad quebequesa de principios del siglo XX.

7. “Cuatro meses en Quebec”

En su larga trayectoria Doré se ha dedicado fundamentalmente a investigar una pedagogía que se abre a la creación dramática y un teatro que aspira a que la poesía esté presente. No es un profesor de interpretación. En este sentido es un continuador de los presupuestos de las enseñanzas de Lecoq. Mi asistencia a sus clases me ha permitido conocer su trabajo profundizando mi propia experiencia y conocimientos, pues aunque con una diferencia de 20 años también yo misma soy una exalumna de la escuela Jacques Lecoq, quien influyó en mi andadura teatral. Fue allí donde le conocí en 1991. La invitación de Doré ha sido un verdadero regalo que da impulso a mi tesis doctoral que actualmente estoy escribiendo precisamente sobre la pedagogía de esta conocida escuela por la que han pasado tantos profesionales de nuestro país.

El Conservatoire d’art dramatique de Québec

El Conservatoire d’art dramatique de Québec fue creado por Jean Valcourt en 1958. Este comediante y *sociétaire* de la Comédie Française supo crear escuela y darle una continuidad a través de sus alumnos. Jean Guy y, después, Marc Doré serán quienes le darán la fuerte y específica personalidad que hoy tiene. Actualmente está dirigido por Michel Nadeau desde 1996, también antiguo alumno de Lecoq.

El programa de estudios está dividido en dos ramas : el juego y la escenografía. Esta última dirigida por Paul Bussières, alma fundamental en el auge de la escenografía en Quebec desde 1969. Ambas secciones trabajan en colaboración. El tiempo de formación para los dos es de tres años. Las pruebas de acceso al juego se realizan en tres días durante los cuales los candidatos presentan dos escenas ya preparadas, una escogida entre el repertorio clásico y otra de una obra contemporánea. En este tiempo se trabajan con los profesores del centro presentando al final una de las dos escenas de la primera audición. El primer año, tanto en juego como en escenografía, se considera de prueba ya que si el alumno no cumple la expectativas previstas puede ser no admitido al segundo año. La plantilla total la componen unas 70 persona: 40 alumnos, 16 profesores y 15 empleados en administración y mantenimiento .

Cada uno de los tres años de que consta el programa pedagógico está visto como tres momentos diferenciados en el recorrido del alumno. *S’imprimer-s’exprimer-se produire*. Impregnarse-expresarse-producirse. Así se explica en el programa que publica el conservatorio:

-Impregnarse.

“Durante el primer año, el alumno hace el aprendizaje de sí mismo como actor confrontándose, midiéndose al mundo que lo rodea. Receptivo, abierto, sensible, tomará contacto con las exigencias de la palabra, el cuerpo, el texto, el personaje, de la situación, en una palabra: del juego teatral. Todas las clases están orientadas en este sentido. Es durante este año que tomará consciencia del actor que puede ser, como de sus fuerzas y sus debilidades.”

-Expresarse.

El segundo año: “Más consciente del actor que es, el alumno deberá trabajar enriqueciendo su personalidad teatral enfrentándose a los grandes niveles de juego y a textos más exigentes. Esta exploración de sí mismo le llevará a imponer su propia visión de las cosas y su originalidad a través de sus creaciones e interpretaciones.”

-Producirse.

“Uno en el mundo. En el tercer año los alumnos de juego y escenografía se encuentran en el teatro del 13 de la rue Saint-Stanislas. Disponen de cuatro periodos de siete semanas cada uno consagrados a la producción de un espectáculo. Cada una de estas producciones se representa siete veces. Una de estas cuatro producciones es asumida por los alumnos. Normalmente, tres profesores de la escuela participan en la puesta en escena o supervisión de los tres ejercicios, un artista exterior al conservatorio se encarga del cuarto.”

El conjunto de materias no difiere a simple vista del de otros centros. Por otro lado tampoco tiene que ver con la macro oferta de otras escuelas e instituciones como es el caso del Conservatorio de Montreal mucho más especializada. Estas son las siguientes:

-Interpretación

-Escritura

-Historia del teatro

-Voz

-Dicción : lectura, poesía

-Teatro trágico

-Improvisación: improvisación muda y hablada, juego de máscara, investigación fuera del conservatorio.

-Teatro gestual: mimo fundamental, pantomima, movimiento

-Los grandes niveles de juego: el bufón, el clown de circo y el de teatro, la commedia dell'arte y el coro.

Los profesores de interpretación y directores de los talleres tienen trayectorias y formaciones diversas. He aquí una muestra de los que he conocido mejor. Paule Savard es exalumna de Tania Balachova y de Bernard Dort, con una larga experiencia en el teatro experimental de Quebec en la línea de Grotowski. Es además actriz y directora con una sensibilidad fuera de lo común. Pude ver sus talleres de autores como Mamet, Miller, Shepard, Lou Johnson. El año 2002 lo dedica a los autores rusos por los que siente predilección y que conoce muy bien después de pasar una temporada en la Rusia de la perestroika. Lorraine Côté que se ha recorrido el mundo trabajando siete años con Robert Lepage (la pudimos ver en *La Trilogie des Dragons* en el Mercat de les Flors). Ha recibido varios premios en su país. Miembro del Théâtre du Sous-marin jaune que dirige Antoine Laprise y del Théâtre Niveau Parking es una actriz, autora y directora infatigable. Profesora de tragedia, asistí a su interesante taller de obras de Esquilo y Eurípides. Matieu Gaumond tienen un largo recorrido como actor y director. Apasionado por la dirección de actores ha trabajado obras de Schnitzler, Manet, Molière. Marie Josée Bastienne profesora de teatro gestual ha presentado *Galerie des petites tortures -musée vivant*. Un trabajo de creación impactante inspirado en diferentes pinturas utilizando espacios insospechados del conservatorio. Y Denise Gagnon en la dicción y profesora desde 1961. Ha recibido el premio Paul-Hébert y tiene una larga carrera como actriz. En el marco de sus clases los alumnos de 1º y 2º curso presentan un recital poético cada año en colaboración con la sección de escenografía. Al que asistí, *Le chant vient du dedans*, era de un alto nivel.

El conservatorio tiene la virtud de combinar una rigurosa exigencia pedagógica en un ambiente casi familiar, no exento de las reglas imprescindibles para su buen funcionamiento. Algo a lo que contribuyen cada día todo el resto del personal. Como Danielle Soulard, la secretaria de dirección, con la que conjuntamente nos debatíamos con la informática; o Guy Beauséjour, el bedel, cuya ayuda en la parte técnica para la realización de los talleres resulta providencial.

El juego

Lo que hace de este conservatorio una experiencia pedagógica singular -y que quiero resaltar especialmente aquí- es que conjuga a través del juego la enseñanza conjunta, además de la interpretación, de la escritura y la dirección, en fin, la creación dramática. Esto permite a los alumnos conocer un espacio más amplio para encontrar su lugar en el mundo del teatro. El juego como eje central reúne simultáneamente la interpretación de los textos clásicos y

contemporáneos con la exploración de territorios dramáticos de la tradición como el *clown* y el bufón. En el caso de los textos el alumno va al encuentro del juego que el autor propone (tragedia, melodrama, comedia...); en el *clown*, tácticas de juego y el bufón el alumno se convierte en autor y aprende que el texto surge del juego mismo. Esta última es la parte que Marc Doré toma a su cargo.

El *clown*, el bufón..., ofrecen, como territorios dramáticos que son, la posibilidad de descubrir y descubrirse a sí mismo, sus aptitudes y sus limitaciones. Le permiten ampliar al alumno su propia percepción del teatro y sus posibilidades. Conocer y conocerse.

No se trata de dar unos conocimientos acabados. Estos territorios son explorados y experimentados desde lo vivido del alumno. Están dirigidos no tanto a ser *clown* o bufón, sino que tienen el propósito pedagógico claro de nutrir el juego dramático de su imaginario. Es una base de confrontación en unos niveles de juego ya teatrales, dramáticos, muy útiles para un futuro actor pero también para la escritura teatral.

Tácticas de juego-clown

Las tácticas de juego inician el segundo trimestre los alumnos del 2º año después de haber trabajado el clown y presentado al público en una *classe ouverte* (lo que nosotros llamamos talleres) las diferentes *entrées* o números que terminan el 1er trimestre antes de la Navidad. Así pues el clown prepara al alumno para las tácticas de juego.

El *clown* o la búsqueda del propio *clown* es una pedagogía muy útil para el actor. Con esta pequeña máscara -la más pequeña que existe- que es la nariz roja uno puede ser idiota, estúpido, tonto. Libera al actor de la presión de tener que “estar bien”, de tener que “ser inteligente”. Deja al alumno la libertad de “equivocarse”, aceptar su “error” para jugarlo ante un público convirtiéndolo en una ocasión creativa. Permite que exprese su imaginación y sus fantasías en un juego que renuncia a ser realista y que permite cambios de espacio y tiempo. Pueden viajar, ser cualquier cosa... El imaginario de cada uno descubre y da forma a un espacio dramático que apunta a la poesía. A la vez, puede canalizar a través del *clown* sus emociones encontrando así una verdad en la que se apoya, se reconoce y que le pertenece. Puede jugar la verdad (lo que en francés dicen “jouer vraie”) de sus emociones sin necesidad de “fabricarlas” y evita un juego falso o forzado. Distinguir esto es muy importante para el futuro comediante. De ello depende la calidad de su juego.

7. “Cuatro meses en Quebec”

Doré muestra a los alumnos la diferencia que existe entre el juego del *clown* de circo y el *clown* de teatro. Más primario, más de trazo fuerte el de circo, más psicológico el de teatro. El principal propósito del *clown* es el de tomar el fracaso, “prender le bide”. El clown despliega su juego en una dimensión horizontal, en una mirada directa al mundo. Pide del actor una gran atención a cada reacción, a cada acontecimiento para incorporarlo al juego. Es una oportunidad para encontrar las propias resistencias y aquellas intervenciones del intelecto que retienen, frenan el juego sustrayéndole la espontaneidad y la verdad que propone. “Le jeu est plus intelligent que l’acteur” [“El juego es más inteligente que el actor.”], dice Doré a sus alumnos. Estar disponible a sí mismo. Es el juego más difícil del teatro. Y el *clown* tiene esta pedagogía por esto ayuda al actor. Es un trampolín para abordar las tácticas de juego que siguen, y que se encaminan a descubrir las reglas de la improvisación al servicio de su imaginario.

Las clases de Marc Doré en tácticas de juego empiezan con la pregunta “¿A qué jugamos?” Las improvisaciones son siempre a dos. Alguien sale a escena, al cabo de un tiempo, el justo, entra el segundo. Algo va a suceder. Se establece una situación, empieza un juego que se desarrolla a diferentes niveles. La única exigencia es entrar en escena aportando un estado dramático determinado. Las improvisaciones no se preparan de antemano. Se va al encuentro y al descubrimiento de un juego con unas reglas que no se pueden decidir previamente. El tema tampoco. Será después cuando podremos decir que reglas son pero no antes.

A veces, la primera improvisación ya aporta los elementos suficientes para una escritura casi definitiva que solo habrá que perfeccionar y pulir. Otras veces, es necesario varias improvisaciones para saber cuál es el juego que jugamos y por tanto el territorio dramático en el que estamos. Los alumnos improvisarán a partir de su *clown* para irlo transformando en el curso de las seis semanas que durarán las clases para presentar en público, al finalizar, las diferentes escenas de no más de 15 minutos. Al principio, durante las primeras sesiones los alumnos podrán utilizar la nariz roja si eso les ayuda a encontrar o permanecer en un estado de disponibilidad. Más tarde, desaparecerá. Cada pareja de alumnos recogerá, de estas primeras improvisaciones, el material que irá dando forma en las semanas siguientes. El resultado de estas breves piezas es variado: cómico, dramático, trágico, *clown*... . Son espacios dramáticos que pertenecen al alumno que aprende que el texto nace del juego y así le introducen en la escritura dramática.

Mencionaré la improvisación de dos alumnos, Silvio Arriola y Emmanuel Bédard. Partiendo de una situación entre dos personajes adolescentes, habitantes de un barrio marginal de Quebec, uno de origen hispano y otro francófono, inician una disputa por unos chicles (los famosos Bazooka). En el delirio de la improvisación suceden cambios de espacio, tiempo, personajes, que pasan del realismo a lo fantástico, épico y cómic, representando la colonización de América por los europeos para acabar de nuevo en el barrio de partida como colegas de bandas rivales. Magnífico.

El bufón

Después de las *tácticas de juego* se hace una semana de descanso lectivo tras la cual se reinician las clases. Para el 2º año empieza el bufón. Un cambio considerable. De la mirada horizontal entre el cielo y la tierra se pasa al vértigo de la sombra, a la luz de lo oscuro. Estamos a 12 de marzo.

La primera clase se dedica a introducir el bufón como territorio dramático. Pocas referencias concretas para que el alumno no se sienta obligado a imitar formas dadas de antemano. Como pedagogo Doré es de pocas palabras, prefiere que los alumnos hablen y se manifiesten sin darles demasiadas indicaciones que puedan impedir sus propias iniciativas. Se trata más bien de ir al encuentro del espíritu y el misterio que anima al bufón. Originario de un lugar desconocido, es un marginado, un loco también, pero de una locura organizada. Las referencias existen en la literatura (sobre todo en la poesía), en la pintura o en los mismo textos dramáticos.

Lo que sí sabemos es que el bufón encuentra un gran placer en la burla, en ridiculizar, en la parodia. El bufón es ante todo un placer mental, parte de la cabeza. Llega al placer de la burla por el pensamiento por esto es muy inteligente y de gran ligereza mental. La burla del bufón pertenece al ámbito de la sociedad, de lo social. Los bufones son como niños que se divierten jugando a burlarse desde las cosas más cotidianas y banales a las creencias más sólidamente enraizadas. Y ponen en evidencia el absurdo de la existencia y de la organización de la sociedad. No hay conflictos entre ellos, pueden vivir en bandas o familias y acatan la jerarquía que existe en su organización. El bufón se ríe de todo, pero el público no siempre se ríe con él. Por eso da miedo.

Al principio, para el trabajo del bufón, se parte de la imitación de los gestos y comportamientos que podemos observar en la vida cotidiana para encontrar un punto de inflexión en el que esta realidad se deforma. Es un ángulo de ataque. Por esto en el bufón, que no es un personaje en el sentido que no se interioriza,

7. “Cuatro meses en Quebec”

no existe una posible identificación con el actor y, a diferencia del *clown*, no tiene psicología. Juega de verdad, por la verdad del juego. Un juego en el que todo puede suceder y es este juego el que hay que encontrar. El bufón no trabaja con ideas, juega. El actor no se hace preguntas, actúa. “No se pueden actuar las ideas. La idea es un resultado, es la reflexión que el público hace”, les dice Doré.

“Primero encontramos, después buscamos.”

El misterio de su origen tiene una dimensión espiritual puesto que es una burla espiritual, si no quiere arriesgarse a permanecer plano. El bufón cumple su cometido cuando afecta a nuestras más profundas creencias y convicciones. Aquí el bufón limita con la tragedia. Si esta pone al ser humano en contacto con los dioses en sus elevadas aspiraciones, el bufón representa el polo opuesto, nace del desencuentro con lo sagrado.

El territorio del bufón pertenece sobre todo a la poesía. Solo a través de la poesía se pueden decir las verdades que de otro modo resultarían insoportables. Del bufón se puede aceptar todo lo que dice en la medida que es un ser deforme físicamente, no es como “nosotros”, no nos identificamos con él. Así ocurría con el bufón del rey, por ejemplo, al que le era permitido decir aquello que de otra manera nadie osaría decir. El bufón necesita de otro cuerpo para existir. Con mallas y calzones anchos rellenos de espuma, trapos, los alumnos van deformando su cuerpo: enormes colas, falos, pechos, cabezas, extremidades, manos-muñones, culos, todo cambia para encontrar este otro cuerpo completamente asimétrico.

La manera de andar es el primer paso para encontrar y darle una forma definitiva antes de ponerlo en situación de improvisar. Una vez en movimiento se prueba las posibilidades de su nuevo cuerpo y su dinámica. Se constata el espacio que libera. Las improvisaciones evolucionan desde las situaciones y gestos más cotidianos hasta temas sociales (el ejercito, la iglesia, acontecimientos, enfermedades, la familia, la educación, el deporte...). La visión de lo irrisorio del ser humano, de sus absurdas obsesiones y jerarquías, la arbitrariedad del poder, la vanidad de la gloria... Revela aquello que permanece escondido. Hace visible lo invisible.

En la última etapa el alumno incorpora la voz al bufón que ha de integrarse en este nuevo cuerpo. Esta es la mayor dificultad. Otra dificultad añadida es la autocensura que ha de superarse para alcanzar la exigencia y el nivel poético que reclama. Doré da una especial atención a lo que llama el *bufón hablador* (le *bouffon parleur*). Su arma es el discurso, la palabra. El bufón habla para no

decir nada. Cuando en esta verborrea reconocemos el gesto social el discurso se llena de sentido manifestando una realidad simbólica. Cada alumno hace su propio discurso personal sobre un aspecto tomado de la realidad. Algunos de ellos son apocalípticos, otros más íntimos pero siempre son inquietantes. Esta mirada crítica personal hacia la realidad de los comportamientos humanos y sociales necesita de un actor-autor. A veces, algún alumno descubre, sorprendido, una vocación o una facilidad para la escritura que antes desconocía, otros la confirman.

El texto de la alumna Véronique Côté que sigue a continuación es un ejemplo de esta escritura del bufón.

Refuser la domestication des moustiques! La mastication intempestive des papillons et des trottoirs! Les désertifications solitaires et les mauvaises excuses des temps nouveaux. . .

Marcher droit dans la mer mousse au chocolat, foncer dans le bitume, et quand on en a jusqu'à la taille, sauver les minutes. Il y a une boîte à ouvrir, pour trouver la tête d'épingle et éviter le désespoir, il y a la porte puis le tribunal tout petit, tout petit, avec dedans un ours avec un soleil sur le ventre. Sortir les cordes à linge de là pour leur faire prendre l'air. Pouf! Plus de cordes à linge! Il fait beau. Les marguerites poussent. Il n'y a qu'à avaler le paysage, il n'y a qu'à bousculer la maternelle et l'idée qu'on a des puces. Les enfants sautent encore à la corde, à la corde à linge, évidemment, évidemment, et les radiateurs, et les déménagements, et les flutes à bec, et les trains, et les sauterelles chantent l'éphémère tout à coup. Accrocher la mer autour de son cou pour apprendre à jongler. Puis, plus rien.

Galets. Nuages.

Je mange des promesses et j'attends l'orangé, la menthe, la ruelle aux chats, la larme verte pendue au plafond. Le long fil qui coule sous moi tire l'absolu sous la cape de la planète, et je tombe. Gratter le bois, mâcher le papier, sourire aux pétales et aux garde-fous. Foudroyer l'avance qu'on a sur le mur de briques, de broc, de bulles, de balbutiements.

Et surtout, le rêve.

Quand on salive, il y a l'idiot du village qui danse, il y a l'auberge qui sanglote des triples croches et des dentelles, il y a le verre brisé sous les ongles des orteils du pays.

La soif navigue.

Le temps pouffe.

Il est trop tôt pour la liberté...

La máquina del espacio

Mi asistencia a las clases en el conservatorio se han completado con las del 1er año integrado por doce alumnos. Máscara, movimiento, improvisación. Solo mencionaré el ejercicio “La máquina del espacio” que Marc Doré propone a sus alumnos, y que se realiza en una tarima de seis metros cuadrados. Sin más explicaciones, Doré les da la consigna de que la tarima es la máquina del espacio cuyas instrucciones deben descubrir. “¿Cómo funciona?”, les pregunta. La reducción del espacio obliga al alumno a modificar la dinámica de sus movimientos al encuentro de transposiciones rápidas, haciendo “explotar” el cuerpo y la palabra. Si en un principio la condensación del espacio es una condición que puede resultar incómoda, su objetivo es, por el contrario, el de dar una mayor libertad. Pero eso es algo que el alumno debe descubrir. Doré me contó como a raíz de este ejercicio un grupo de alumnos representó la vida de una comunidad de vecinos sobre estos seis metros cuadrados; cómo se distribuían el espacio y cómo a pesar de estar unos al lado de los otros se podía seguir la acción sin que se molestaran dando la sensación de un espacio mucho mayor. Es un ejercicio que remite al género del *cabaret* o del café-teatro (o la *commedia dell'arte*) donde los actores actúan en espacios muy reducidos.

Las clases de Doré con los alumnos del 1er año finalizan con un ejercicio que es la prolongación de este. El último mes y medio y en grupos de dos, los alumnos han de poner en escena una obra de un autor quebequés en un resumen de no más de 15 ó 20 minutos de duración y, por supuesto, en este pequeño espacio de la tarima, la escena más pequeña del mundo. Las obras y autores escogidos para esta ocasión son: *Le vrai monde* de Michel Tremblay, *Provincetown Playhouse* de Norman Churette, *Les jumeaux* de Canal-Marquis, *Le chien* de Jean-Marc Dalpé, *Matroni et moi* de Alexis Martin y *Ines Père et Ina Tendu* de Rejean Ducharme.

Este ejercicio pedagógico ha influido al joven director Frédéric Dubois que desde hace siete años dirige la compañía Le théâtre des fonds de tiroir, formada por jóvenes actores que provienen del Conservatorio de Quebec y de otras escuelas, explorando a diversos autores como Eugène Ionesco, Slawomir Mrozek, Raymond Queneau, Xavier Durringer... Actualmente en plena efervescencia tras haber ganado el premio revelación del año 2002 con la obra *Zazie dans le métro*, forma parte integrante del paisaje teatral de Quebec. El motor de creación de esta compañía reside, precisamente, en la limitación del espacio.

***Mammouth et Maggie*, otros encuentros y actividades**

Mi estancia en Quebec se ha completado con la asistencia al montaje de *La Cité Immortelle* del joven poeta Serge Bonin, salido hace tres años del Conservatorio, y que han estrenado los alumnos del último curso dirigidos por Doré. Es una fábula en clave de ciencia-ficción e inspirada en el universo borgiano, sobre la búsqueda de la inmortalidad. Dividida en tres actos, cada uno de los cuales discurre en un espacio diferente -una gruta, un laberinto y una biblioteca-, una serie de personajes descubren que están siendo utilizados en un experimento científico del que no pueden escapar, aunque lo intentan. La muerte aparece como una liberación para los personajes y, más allá de ello, como la circunstancia que da sentido a la vida. “Gracias a que la muerte existe damos importancia a las cosas que hacemos”, parece decirnos Bonin con su obra.

Una mención especial me merece la obra *Mammouth et Maggie* de Les Productions Préhistoriques, dirigida por Doré, a la que he asistido en su proceso de montaje hasta su estreno en el emblemático Théâtre Périscope. Creada en un proceso de improvisaciones, está magníficamente interpretada por Jacques Laroche y Véronika Makdissi-Warren (le ha valido una nominación a la mejor actriz de la ciudad de Quebec), y acompañada por la mágica música en directo de Pascal Robitaille. Es un teatro, el del actor-autor, bien apreciado por Doré.

La obra, de una gran simplicidad, muestra, en la paradójica relación que viven sus dos personajes, la complejidad de las relaciones humanas en un espacio poético en el que el público puede reconocerse. “Me voy.”, es la frase con la que Mammouth abre la obra, mientras Maggie esperará, inútilmente, que éste se decida a partir. Marc Doré comenta al respecto: “Cuando la persona con la que convives te dice: ‘Me voy.’ en un cierto tono, siempre le puedes preguntar a dónde se va. Pero, en el fondo, sabes bien que esta no es la cuestión. Es precisamente en este fondo que Mammouth y Maggie van a hurgar de una manera cómica y trágica. Alrededor de una maleta o alrededor de la tierra, es lo mismo. ¿Quién no está en tránsito? ¿Quién no está expuesto? Una ocasión para reflexionar.”

Mammouth et Maggie ha sido un éxito de público durante el mes que ha estado en cartel. La crítica la ha recibido con palabras de entusiasmo -“Uno de los espectáculos más estimulantes del último decenio en Quebec”², entre otras-, relacionándola con el teatro de Pinter y Beckett, afirmación con la que Doré no se muestra muy de acuerdo. ¡ En fin ! Para mi resulta una pequeña joyita de un teatro que estimo y que se apoya en el juego del actor. Una obra, que ya he traducido, y que desearía montar aquí, en Barcelona.

7. “Cuatro meses en Quebec”

Por mi parte he concluido mi periplo con dos exposiciones sobre la historia reciente del teatro en nuestro país para los alumnos del conservatorio y el círculo Cervantes-Camoëns de la Universidad Laval de Québec, donde me preguntaron si se montaban la obras de Michel Tremblay en Barcelona, un autor muy representado en Quebec. Esto me hizo recordar las lecturas dramatizadas que con el nombre Teatre del Quebec se organizaron por mediación del Québec, el CEAD (Centre des auteurs dramatiques) y el Copec en Barcelona el mes de febrero de 2000. Una de estas lecturas fue precisamente la obra *Albertine en cinc temps* de Tremblay junto a *Cul sec* de François Archambault y *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois. Paralelamente se representaba en la Sala Beckett *Fragments d’una carta de comiat llegits per geòlegs* de Normand Chaurrette³. Esta feliz iniciativa de acercar las dramaturgias de ambos países no se ha vuelto a repetir por ahora. Sería una lastima que no tuviera una continuidad.

En otro orden de cosas el azar me hizo coincidir en esta Universidad Laval con el asturiano Javier Rubiera, profesor de teatro clásico y literatura española en el departamento de literaturas y lenguas modernas de la Universidad de Montreal, co-traductor del libro de Zeami⁴, el maravilloso tratado para el actor de teatro Nô del siglo XV, que hacía unos meses acababa de leer. Rubiera, cuya tesis doctoral trata de la relación existente entre el teatro occidental y el oriental, es un raro apasionado de este tema poco estudiado en nuestras universidades y fuera de ellas. Actualmente sigue su investigación centrada en el espacio y simbolismo entre el teatro de Siglo de Oro español y el teatro japonés.

A modo de conclusión he constatado que existe un interés y atención especial desde Quebec por el teatro español y especialmente por el catalán. Pude ver una intensa *Yerma* de García Lorca dirigida por Reynald Robison en el Théâtre de la Bordée, que este año 2002 han estrenado un espacio nuevo. Su director artístico, Jack Robitaille, encuentra en Lorca “una inspiración para nuestro teatro que se ha dado igualmente [que el teatro de Lorca] como misión hablar a la gente a través de la creación y los textos del repertorio nacional y mundial”. Para iniciar la temporada 2001-2002 el Théâtre Périscope ha estrenado un espectáculo basado en los cuentos de Pere Calders, *Chroniques de la vérité occulte* con puesta en escena de Philippe Soldevila de ascendencia catalana y colaborador de Robert Lepage. Concluye la temporada con *Après la pluie* de Sergi Belbel dirigida por Michel Nadeau que ha prolongado sus representaciones en una gira a Montreal.

Últimas noticias

En el mes de octubre de 2001 Marc Doré ha dirigido, por primera vez en Quebec, una obra del autor francés Valère Novarina, *La fuite de bouche*, con los alumnos del último curso. Este multifacético autor es representado y bien conocido en su país. En el nuestro, por lo que he podido averiguar, se ha estrenado su *Carta als actors*⁵ y todavía es un autor a descubrir.

El tema principal de *La fuite de bouche* trata de la dominación de los empleados por el patrón. Silvio Arriola, que ha participado como actor, me explica a su paso por Barcelona, la singularidad de este autor y como su pluma refleja “las influencias de los diferentes oficios que ejerce: pintor, etimologista, filólogo y poeta... Ha inventado su propio lenguaje y le gusta jugar con los sonidos de las palabras. De hecho, la obra montada por los estudiantes consistía en un mosaico de personajes, de situaciones, de tonos, de género teatral, de tácticas de juego reunidos por esta relación de pantrón/empleado.” Doré ha repetido autor en el 2002 y el 20 de octubre ha estrenado *L’Opérette imaginaire*⁶, una obra difícil de montar con música y canciones compuestas para esta ocasión. Recomiendo leer la reflexión que este autor hace sobre la palabra en *Avant la parole*, un breve e importante texto que se encuentra traducido al castellano⁷.

Quisiera mencionar el espectáculo estrenado el mes de octubre de 2002 de la compañía Les Productions Préhistoriques⁸ *King Lear conte-attaque* a partir de textos de Shakespeare, dirigido por Jacques Laroche que junto a *Mammouth et Maggie* va a estar de gira esta temporada de 2002-2003. Sería interesante poder verlos por aquí. ¿Quizá en el marco de algún festival, por ejemplo El Grec?

Por último, me acaba de llegar cuando termino este artículo, noviembre de 2002, el manuscrito de *Comme un chat dans un cèdre*, en el que Marc Doré novela la experiencia de sus años de aprendizaje en París. Este es un proyecto largamente perseguido y que, por fin, durante el pasado verano ha podido llevar a buen término en el aislamiento de su cabaña de Cab aux corbeaux⁹, frente al gran Saint-Laurent, ante el inmenso paisaje y el horizonte infinito, desde ese silencio.

Québec..., je me souviens !
Carmina Salvatierra
Noviembre de 2002

8. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”

Carnets de bord d'un voyage au " Central "



Croquis par lui-même du Vétéran Maltern à l'oeuvre lors de son voyage. On le voit ici faire une esquisse d'après nature d'un mouvement exécuté par un comédien. L'essence du mouvement ne pouvant être perçue que lorsque le corps du comédien s'efface. Maltern fut contraint par probité envers son lecteur de ne pas dessiner le corps du comédien pour mieux laisser apercevoir le mouvement. " Mieux vaut une frustration si elle est vraie qu'un bonheur s'il est illusoire." me confia-t-il. C'est à ce genre de réflexions qu'on reconnaît la race des grands explorateurs de la vie dont il fait partie.

Journal du " Vétéran Maltern "

De la Brigade Bisontine d' Intervention Pédagogique (B.B.I.P.)

Recueillies, compilées et mises en forme

par Christophe Merlant,

son ami de trente ans.

Avertissement au lecteur

Notre ami Maltern m'a confié son précieux Carnet de Bord et je ne sais si je suis digne d'une telle confiance. La " Mission de Reconnaissance Avancée " en Théâtre effectuée au cours des années 93/94 au 57 rue du Faubourg Saint-Denis, aux confins des terres hospitalières de " Chez Jeannette " en " Centralie Profonde ", dans la tribu des Centraliens, dont nul n'ignore les moeurs dramatiques et sauvages fut en tout point exemplaire.

Son dernier fait d'arme eut pour théâtre le plateau de la " Salle Verte ". Certains témoins dignes de foi affirment l'avoir vu le 6 juin 94 enchaîner vingt mouvements avec enthousiasme, affrontant sans crainte un public que l'on sait sans pitié.

Ayant reçu à cette occasion le titre de " Vétéran du geste " (avec citation spéciale pour " prise de risque acrobatique " à défaut du reste) Maltern épuisé mais comblé me confia quelques petits carnets, format 13/18, noircis de cette écriture serrée et nerveuse que nous lui connaissons.

Sa sensibilité d'ethnologue l'orienta à observer en la vivant de l'intérieur et en la pratiquant la fameuse " pêche à l' Ephémère " à laquelle sont initiés les jeunes Centraliens sous la houlette de leurs aînés au cours de longues séances d'improvisations et de mouvements. Cet exercice quotidien leur donne cette démarche inimitable que savent reconnaître les amateurs qui aiment à flâner sur les rives de la Scène.

Persuadé de la grande inutilité d'écrire en général, et en particulier sur cette pratique, Maltern qui n'en est pas à une contradiction près, - mais sait user et abuser de mon amitié qu'il sait indéfectible pour se persuader du contraire, m'a confié la publication de ses notes. Une fois de plus il aura pu en me laissant la plume faire ce en quoi il ne croit pas, en croyant qu'il ne l'a pas fait.

Ainsi va la vie... Mais nous ne sommes pas là pour faire le procès de nos amis quoique ce soit plus juste et honnête que d'instruire celui de nos ennemis que le plus souvent on ne fréquente pas et connaît mal.

" Prends ... tu pourras le donner aux quelques proches du Laboratoire d' Ecriture Comique, de la Jacquerie, et à ceux que tu jugeras bon. Mais n'oublie pas que les missions de reconnaissance en Centralie profonde sont confidentielles. Seuls ceux qui savent et ont vécu ont le droit de se rappeler ! Les autres sont des foutriquets...

La marque des vrais pêcheurs d'Ephémère c'est de rejeter leur proies dans le grand fleuve d'Oubli pour les laisser vivre et proliférer pour les pêches à venir.

Rappelle-toi l'effroyable damnation des fils de Gougnafiers... Après avoir dévoré un plat d'Ephémère accomodé de mots choisis, ils sombrèrent dans une grande somnolence et furent changés en statues de papie... Leur race à jamais inféconde s'éteignit !

En Centralie, pays de coureurs des bords de fleuve, j'ai appris que l' Ephémère n'est pas comestible. Entre courir et s'asseoir à table il faut choisir.

Dans ces Carnets d' Observation que je te confie tu ne trouveras rien de plus qu'un art de la pêche à l' Ephémère. De la confection des amorces et des mouches et des bons noeuds pour les bons filets, et des bons gestes pour lancer et ferrer ou tirer, mais aucune description de l' Ephémère car c'est une proie toujours chargeante. Elle meurt d'avoir simplement vécu, ce qui dans le fond nous en fait une parente.

C'est donc dans les eaux d'amont et du futur que l'Ephémère vit et se reproduit et qu'il faut le chercher.

8. "Carnets de bord d'un voyage au 'Central'"

Exploration difficile car les géographes dans leur futilité légendaire mais obstinée, osant même dans un geste d'arrogance insupportable s'autoproclamer spécialistes en " sciences humaines ", refusent jusqu'à présent de livrer des cartes du futur... Ce qui seul pourtant intéresse les hommes dignes d'intérêt que sont les pêcheurs d' Ephémère "

Il est certain que je ne saisisais pas tout ce que me confiait ainsi mon ami Maltern, mais je me suis dit : prenons toujours on comprendra plus tard !

D'autant qu'il m'avait souent répété au cours de ces trente années qui nous lient, qu'un des devoirs d'amitié auquel il était le plus sensible c'était que je ne l'interrompe pas quand il parle.

Je suis donc heureux de vous livrer ce "Carnet de Bord d'un voyage au Central", véritable recueil d'observations sur la préparation de la pêche à l'Ephémère en Centralie. C'est un double témoignage de la confiance qu'il me fit et de l'amitié que je vous porte, Christophe Merlant.

P.S. Marguerite Duras qui m'avait promis de préfacer ce Carnet de Bord, ayant contrairement à toutes ses habitudes exigé de lire le manuscrit avant d'en parler, n'a pu me confier au téléphone que ces mots : "Sublime, forcément sublime..."
C. Me.

Christophe Merlant
124 Grande-Rue
25.000 Besançon
Tél / Fax 81.82.20.46

Carnet de bord d'un Voyage au "Central"

L'année d'enseignement constitue un Voyage, mais un voyage au long cours qui n'a rien à voir de comparable avec un stage. Question de durée et d'assimilation. C'est le corps qui est le premier témoin du voyage et pas la tête.

Premier trimestre :

- Masque neutre (3 semaines) Le Silence.
- ① " Le jeu silencieux de l'acteur pour mieux parler ensuite. On entre dans la recherche de l'état neutre, de disponibilité, grâce au masque neutre. Quand on retirera le masque il en restera quelque chose. Le jeu sous masque neutre et le Voyage que l'on fera avec lui va nous permettre de nous identifier aux dynamiques de la nature. Il développe une présence l'espace avant les identifications. "
- Entretiens avec Jacques Lecoq en fin de trimestre. Sélection..
- Noël

Deuxième trimestre :

Il est marqué par deux " foires "

- La foire aux poètes (3 semaines) " On entre dans une approche de la poésie par le corps et le mouvement. Chacun apportera un poème qu'il a choisi et dans sa langue d'origine. "

① " Le travail en pays de poésie reprend l'idée de mime de la nature. Il s'agit d'essentialiser quelque chose, de retrouver le fonds commun poétique, là où tous les gens se retrouvent : en relation avec les couleurs, lumières, tensions, matières, forces, rythmes. Transmettre aux autres par un mimage l'univers des grands poètes comme Artaud, Michaux, Ponge, Guillevic, Saint-John Perse, Jacottet... La meilleure transposition, car on ne traduit pas la poésie. Comment rentrer en poésie par le corps, attraper cela par le mouvement ? "

- Etudes des couleurs et lumières
- Les très grands mouvements de l'action les gestes du sport ex : le lancer du disque à l'antique.
- Poétique des objets (2 semaines) On va jouer avec les objets et fantasmer sur eux.
- En acrobatie le jonglage et en mime la manipulation : travail de la main.
- Animaux : " on commence en février l'ascension vers les personnages par l'étude des animaux, il faudra aller au zoo. (3 semaines)
- ① " Les études animalières nous mènent aux personnages. Dans un personnage il y a toujours un animal qui court. C'est une voie : comment jouer un autre que soi-même ? "

- Foire aux masques en mars (3 semaines) Chacun fera le sien : fabriquer un masque qui "joue".

- En acrobatie Mars sera le mois du combat.

- Analyse du mouvement :

⊖ " On part d'une connaissance du mouvement du corps humain pour aller au mouvement. Il ne s'agit pas d'une technique formelle mais d'une technique " référentielle ". Quel est le mouvement le plus juste dans le jeu ? Une rencontre et une recherche qui se fait avec vous. "

- Les grands enchaînements de mouvement comme " le bateau ".

- Pâques

Troisième trimestre

⊖ Personnage : " Après avoir opéré une descente au fonds commun depuis le premier trimestre par le masque neutre, les éléments, matières, animaux, masques, le troisième trimestre est une remontée vers le personnage. On refait surface. On passe par les masques qui sont des " agrandisseurs de jeu ". On fera plusieurs personnages, " je " jouera un " autre ". (Voir au Musée de l'Opéra Sartori mais aussi Stieffel, Staub.) Tout ce qu'on a fait c'est pour servir le jeu des personnages. "

- Masques larvaires,

- Masques expressifs

- Masques utilitaires

- Vos propres masques

- Les personnages (4 semaines d'avril)

⊖ " Le Personnage il se construit à partir des passions et des états humains. La jalousie et l'orgueil sont les deux grands moteurs. La jalousie c'est dire " et pourquoi lui et pas moi ? " Et l'orgueil c'est dire : " Moi ? Lecoq ? (il sourit avec un geste vers le front) Vous plaisantez... ça, moi jamais...le guignol à la télé ? Non ! "

Chacun a sa hauteur, celle qu'il se donne et croit avoir. De l'orgueil peuvent naître des formes dérivées comme la vanité, la condescendance, la prétention, la bêtise. Par exemple une des formes de prétention c'est de parler de l'enseignement comme une " transmission de savoir" ! Comme si on avait le savoir, quelle prétention ! "

⊖ " Par rapport à la Passion l'Etat c'est quelque chose de plus physique, par exemple la colère, le rire, la peur la vraie terreur sont des états. On cherchera à isoler ces états comme dans un laboratoire et à voir comment ça fonctionne dans l'homme. On passe de l'étude des animaux à celle de l'homme.

⊖ " La présentation des personnages ce n'est pas de la psychanalyse... On ne va pas vous faire découvrir qui vous êtes vraiment, sortir ce que vous êtes... ce n'est d'ailleurs pas intéressant. non le personnage c'est ce que l'on va faire, on va fabriquer, se déguiser. Bien sûr c'est proposé par vous mais c'est travaillé par l' Ecole.

On verra vivre ce personnage chez lui à la maison, au travail, en vacances et il sera différent. Bien sûr la première trace elle vient de vous, elle est privée, mais on l'éloignera pour faire vivre le personnage et ensuite elle agit comme une aimantation. Le personnage ne

*→ acción y efecto de = imantación, imanación
(imantar) = comunicar a un cuerpo la propiedad magnética*

doit pas être à l'identique : la sincérité n'a rien à voir avec le théâtre. Quand on joue à l'identique on y reste, on reste sur place ! "

☞ " La Troisième semaine vous aurez à construire et présenter un deuxième personnage différent du premier. Vous allez vous retrouver à trois : vous le comédien et deux personnages.

On aura donc un triangle : l'acteur/le premier personnage/le deuxième personnage. Pour le deuxième personnage on cherchera sa dualité : les deux images qui l'animent. La quatrième semaine on jouera des rencontres entre le premier et le deuxième personnage. On fera jouer ensemble les deux personnages qui se rencontreront, vous vivrez un dédoublement de personnalité ! "

☞ " Dans les personnages, il y a toujours un original quelque part... Le personnage n'est pas à l'identique de la vie, ce serait dangereux. Il y a une trace privée, mais aussi une distance. On va pousser les personnages théâtralement. On fait une première trace avec soi-même, mais on ne reste pas dans cette trace. "

- Musique : le rapport entre le mouvement et la musique une approche "mimo-dynamique", Bartok, musique classique, rythmique, mimage par la voix (mois de mai)

- Se donner des contraintes et un traitement pour aboutir à un style conçu comme une exigence née de contraintes. Par exemple on peut se dire qu'on va faire le voyage en 12 attitudes.

☞ Analyse du mouvement : il ne s'agit pas d'apprendre des techniques formelles, les mouvements constituent un référentiel dans lequel on peut puiser. Du mouvement naît le geste qui sera juste ou faux, mais on peut aussi douter...

Les auto-cours : au premier et second trimestres : des épreuves de groupe, préparation en 6 heures sur un thème donné et présentation le vendredi. Permettent d'intégrer l'enseignement semaine après semaine et de développer le travail en commun.

Masques : " Le mauvais masque c'est quand on fait une " assiette ". Il ne faut pas faire naître la forme en manipulant du dehors, mais en faisant venir la forme du dedans. "

L' enquête : "... au troisième trimestre, l' Ecole part en enquête : comment vit la vie ? " La vie comme elle est, dans sa banalité, à observer, puis dramatiser. Pendant un mois on va observer la vie sur un thème que l'on a choisi par groupe de dix puis on donne un spectacle en public. De 10 à 15 minutes.

🕒 Il faudra trouver la forme la meilleure pour faire ressentir ce que vous avez ressenti. Il ne s'agit pas d'avoir une opinion avant : on va observer et il se produit parfois une osmose avec le milieu ou le lieu.

On a vu des élèves en blouses blanches dans un hôpital en train d'aider les infirmières. Il y a eu une enquête au Zoo de Vincennes, il a fallu entrer dans les coulisses du zoo, ce n'était pas toujours joli... il y a parfois des réticences, des découvertes.

🕒 Il faut surtout partir sans idée préconçue, sans opinion, dans un état de neutralité. Vous vous mettez dans un état de disponibilité curieuse, vous vous donnerez la liberté du constat. Il ne s'agit pas par exemple de partir comme des laïcs qui vont faire une enquête chez les curés en se frottant les mains... Ah on va chez les curés ! Non...

8. "Carnets de bord d'un voyage au 'Central'"

4

L'opinion c'est au public de se la faire, vous n'êtes que des transmetteurs. C'est d'abord le fait de se mettre en état d'observation de la vie, de curiosité et exclure toute idée préconçue. Il faut trouver un monde à explorer et savoir dans quel milieu et dans quel lieu.

A un certain moment, quand on le sent, on se met en répétition. Faire ressentir ce que l'on a ressenti.

⊙ Le réel est tellement fort et présent partout, comme par exemple la violence à la télévision que ça emmerde de faire du "réel réel", un rejeu à l'identique... Je préfère une imagination du réel. Pour ma part je serais tenté d'aller vers le beau, le rêve, le fantastique, à chercher...

A quoi bon refaire la vie à l'identique ? Il faut approcher une réalité reconnue par le corps et trouver un langage pour le dire : un style. J'aime ce mot, mais n'allez pas croire qu'il s'agit de faire du "à la manière de..."

Le style c'est un moyen qu'on trouve quand il y a un désir... On peut faire une enquête sur tout. On a vu la solitude, les sectes, les lépreux, les médecins... Il ne s'agit pas de recopier les mots du Petit Robert, mais chaque mot est occasion de théâtre.

(avril 4 à 5 semaines)

ven 6/05 - point avec les enseignants : trois enquêtes fixées dans le groupe A : les chaussures, le vin, le passage.

⊙ Il faut aller à la rencontre des gens c'est essentiel. Pour le vin aller dans un musée du vin c'est une fausse route puisqu'un musée c'est déjà une mise en scène du thème. On peut y aller pour trouver un personnage par exemple le gardien, s'il est intéressant, et l'intégrer dans le thème.

⊙ Il faut noter les phrases vivantes, une clef des personnages : comment ils parlent eux...

⊙ Attention au danger des nomenclatures : démarches pour les chaussures ou les passages cloutés, faire un inventaire sans tension, tout en démonstration.

⊙ Quelles réactions ont les gens, comment ils prennent l'enquête ?

⊙ On peut se limiter pour chaque thème pour simplifier à trois lieux. Chercher quel univers différent pour chaque lieu et quels personnages apparaissent.

⊙ Traitement : le thème sera traité avec des contraintes précises de temps, d'espace, de nombre...

→ ⊙ Le style ce n'est pas une forme extérieure, une contrainte externe mais c'est une règle du jeu qui appartient au jeu lui-même.

⊙ Pour chaque classe : 3 groupes équilibrés. Il s'agit d'observer un monde dans un lieu et un milieu. Il ne faut pas donner le réel à l'identique, ce ne serait pas intéressant, mais construire quelque chose à partir du réel. Arriver à donner un imaginaire du réel ce qui suppose une observation rigoureuse. Il faut provoquer l'intérêt et trouver un style. (mar 26/04)

⊙ Point du 6/05 : Il faut établir un rapport avec les gens : quels personnages sont apparus, quelle humanité ? Il ne s'agit pas de faire visiter un musée au spectateur de lui livrer une nomenclature. Il faut noter des phrases qu'on n'invente pas, reconstituer les lieux où sont les personnages. On peut limiter l'enquête à trois lieux différents, chacun son univers et ses personnages.

* ven 20/05 présentation aux enseignants

- Chaussure : trop de nomenclature, fouillis

- vin la cave n'est pas lisible

- Passage : le passage clouté pas intéressant tel quel.

* mar 31/05 : 5 h couturière des Enquêtes

* mer 1/06 : 1h générale, 18 h 30 présentation au public

- le passage

le réel

style
desir

le style

le réel
imaginaire

- le vin
- Les chaussures (ballets de pieds, vendeur qui s'énerve, magasin de luxe, la danse)
- les ponts
- les portes (les portes de luxe, portes frappées, démarcheurs, celles du métro qui avalent le billets...)
- la construction (travailleurs et filles qui passent....)
- les noeuds (avec un conteur...)
- l'ombre
- la communication (cartons, boîte aux lettres, celle qui saute dans le sac, l'écrivain public...)

Les commandes : " Pour la deuxième année, le troisième trimestre c'est les clowns et les comiques et en fin d'année les "commandes" auxquelles on peut assister : pendant une semaine de 12h à 3h30.

🕒 A partir d'un titre, une courte phrase que l'on donne on a 15 jours pour faire ce que l'on veut mais en justifiant le titre. C'est une provocation à la création. En introduction lors de la présentation au public, Lecoq : " C'est la première fois qu'ils signent et les professeurs n'ont rien vu. Il y a donc au moins trois risques, pour eux celui de présenter quelque chose qu'ils signent, pour nous l' Ecole celui de leur laisser présenter et pour vous celui d'être ici. "

L'Epreuve des 20 mouvements :

- Présentations dans la salle verte. Silence complet. Après chaque passage applaudissements, puis commentaires de Lecoq puis des enseignants et des deux élèves d'année pédagogique.

ven. 3/06

lun 6/06

1ère et 2ème année : " La deuxième année n'est pas la suite de la première. Le Voyage c'est la première. En deuxième année c'est l'exploration de 5 territoires dramatiques : les bouffons, la tragédie, la commedia, le mélodrame, les clowns. "

" Auto-cours 93/94... "

1 - Un lieu, un événement. (7 à 8)

2 - L'homme ou la femme invisible.

Passage du temps : deux serviteur font glisser un rideau invisible sur un fil invisible pour découvrir une nouvelle scène. Acteur dans l'espace, effroi, la porte est située au regard: les autres entrent dans cet espace et la ferment soigneusement. Il ouvrent une porte : sortent, dehors : vent et grelottement, dedans chaud. Ils consomment au bar, on frappe, ils se tournent et n'ouvrent pas, et rient. La porte s'ouvre : froid et vent qui entre, l'un va fermer sans crainte. On frappe et la porte s'ouvre, curiosité, répétition : effroi, il va refermer, mais ça pousse, il y arrive, va se rasseoir. Ça re-frappe : il fonce à la porte, main sur la porte, la maintient fermée, ça pousse plus fort que lui, s'ouvre : stupéfaction des autres, un autre essaie : impossible de fermer, tous s'y mettent impossible, il s'habillent se quittent vont pour sortir la porte se referme et ne s'ouvre plus. Peur. La lumière s'éteint, ils marchent à tâton dans le noir, l'un trouve allume ils se re-

" Jeu et rejeu... "

I. Sandra 11/10

" *La chambre de mon enfance, 20 ans après...* "

* Thème

- On retrouve sa maison 20 ans après. Parcours :
- on entre dans la maison
- on est dans la pièce principale
- on monte l'escalier
- entre dans sa chambre
- découvre son coffre à jouets
- retrouve le jouet que l'on préférerait
- joue avec ce jouet
- le remet dans le coffre
- repart en empruntant le même chemin
- on retourne à la vie d'aujourd'hui.

*espace
temps*

Consignes : seul, silence, gérer clairement l'espace, entrer dans une émotion.

➤ Bien marquer le voyage intérieur, l'aller et retour du passé au présent. Il faut partir et ne pas jouer un rôle.

@ Variante (18/10) : Quand le personnage joue avec son jouet il découvre un miroir.

➤ Ne pas composer quelqu'un d'autre que soi face au miroir.

I. Lecoq mar 12/10

" *Dans un salon Bourgeois de mauvais goût...* "

@ Thème : Cinq personnes qui ne se connaissent pas ont rendez-vous avec une dame qui habite dans un salon de mauvais goût, rococo, Elle est absente. On arrive ou pense arriver le premier. Dans le salon, une table avec un buffet et des apéritifs, une statue en marbre sur un socle, un faux tableau de maître, une baie vitrée qui donne sur la mer il y a un tapis sur le sol avec des motifs.

Consignes : à 5, silence., on entre un à un puis des rencontres deux à deux ou à plusieurs. Conflits de regards.

➤ " tu frises... " : une manière de sourire des yeux de ce que l'on fait : on ne le fait pas vraiment.

➤ Action/réaction : toute action sur le plateau amène une réaction. On joue avec les autres...

➤ " le rejeu de la vie " : c'est un jeu puisqu'on ne vit pas la situation, mais il ne faut pas "surjouer".

➤ " Entrer " : il y a un moment juste pour une entrée qu'il faut sentir. Par exemple l'erreur de celui qui entre quand les partenaires ne sont pas encore installés sur le plateau. Quand quelqu'un rentre ça produit quelque chose au niveau de l'occupation de l'espace. Il y a des déplacements qui sont des événements.

- ☞ " Espace " : il y a des dispositions qui ne permettent pas de jouer sur le plateau. Equilibrer l'espace, être sensible à l'aspect rituel de la situation des invités.
- ☞ " Silence " : le silence n'est pas une absence de jeu, le silence de la parole n'est pas un silence intérieur, regards, gestes, déplacements parlent.
- ☞ " Surprise " : il y a jeu et situation quand il y a une surprise.

@ " Rencontres à deux " : Consignes : Deux personnes se croisent, elles vont quelque part puis se croisent, c'est un événement. Elles sortent.

Ⓞ " La rencontre est l'amorce d'un conflit par le regard et le rythme de la démarche. Une surprise naît. On se croise d'abord puis il y a un "effet" en écho. "

@ Rencontre et témoin : une troisième personne peut entrer et se trouve en témoin de la rencontre des deux premières, quand le conflit et la tension dramatique sont installés. On peut aussi faire entrer une quatrième personne qui sera témoin des trois autres. Voir comment les témoins réagissent et se situent dans l'espace.

☞ Il faut "tenir" la situation, ne pas se dérober ou partir avec une intention, elle naît après la rencontre.

I Dorly mer 13/10

" Poursuite à la piscine... "

@ Thème : Cinq personnes vont à la piscine, l'une est poursuivie, deux autres poursuivent, les autres simples baigneurs. Lieux : l'entrée, une baie vitrée d'où l'on peut voir la piscine, une caisse, une porte, les cabines, les casiers, une main courante d'où l'on voit la piscine, l'escalier qui descend au niveau de la piscine avec, le plongeur, la piscine, les douches.

Consignes : Cinq, silence

☞ Respecter la trace que crée le premier, lieux, niveaux, sons, espaces, " c'est le premier qui entre en scène qui a raison... donc on l'observe... "

☞ " Entrer " : on entre avec un état.

☞ Travailler l'écoute des autres, ce qu'ils font, ce que je fais. Jouer ensemble, être avec quelqu'un c'est un événement

☞ " Réagir " au milieu naturel : sentir l'eau : qu'est-ce que ça fait dans le corps ? Plaisir, déplaisir, froid, chaud ?

@ - à trois : une personne est poursuivie, tente de s'échapper et de se cacher, deux autres la poursuivent.

@ - à six : même chose que variante précédente mais trois personnes sont déjà dans l'eau et assistent à la poursuite. Que vont-elles faire ?

@ - à neuf : même chose mais six personnes sont déjà dans la piscine et en plus se déclenche une immense catastrophe naturelle, un tremblement de terre.

☞ amener le jeu au maximum d'intensité en puissance et conviction.

☞ attention à la parole comme commentaire, on ne s'interdit pas de parler, mais on ne se sert que de la parole qui est liée à l'action et pas de celle qui commente l'action.

I. Norman jeu 14/10

" Le premier cours... "

@ Thème : Je voulais être professeur et je viens d'être nommé. Le Directeur de l'École présente le professeur remplaçant qui va faire son premier cours. Le public est la classe. Je suis passionné et ça marche au début. Il est passionné par la discipline qu'il enseigne, part dans un délire, croyant que les élèves le suivent. Un des élèves envoie une boulette, il la reçoit sur le nez, et réagit.

Consignes : Seul, parlant. Matière d'enseignement indifférente.

@ On peut faire entrer sur scène des comédiens qui vont mimer ce que décrit le professeur dans son enthousiasme, comme s'il voyait les choses, on est dans un surréalisme. Ex.: le cours d'astronomie et le mouvement des planètes, le cours de chimie et les électrons...

☞ Montée d'un désir qui fait partir. C'est le moteur de la situation. "Mon" désir : il s'agit de trouver l'humain et pas de jouer un personnage autre que moi. Organiser une montée.

☞ Il ne faut pas raisonner trop mais trouver quelque chose de sensuel et d'organique.

☞ Celui qui commence doit porter l'espace.

I. Sandra lun 18/10

(Reprise de la Maison d'enfance du 11/10)

I. Dorly mer 20/10

Thème : Créer l'espace et les objets dans l'espace... avec son corps "

l'espace

@ Une personne est dans un lieu donné puis le quitte et entre dans un autre lieu.

☞ Eviter de décrire par des gestes conventionnels les lieux où l'on se trouve, mais jouer avec leur espace. Ex "je me signe" décrivant : " je suis dans une église."

☞ Jouer avec :

- 1 - les hauteurs : haut/bas
- 2 - profondeurs : petit/grand, profond/étroit
- 3 - le climat : chaud/froid, pesant/léger
- 4 - l'ouverture : extérieur/intérieur, ouvert/fermé

☞ Notre corps comme reflet de l'espace dans lequel je suis et dont je dois avoir une image.

@ *" Le parcours du combattant, la "trace"*

Thème : Faire la trace d'un espace, respecter l'espace tracé.

Consignes : à 6, silence. Le premier part, crée un obstacle d'une forme précise, dans un espace précis avec son corps. Tunnel, porte basse, pavés chinois, porte à ouvrir/fermer, escalier, poutre avec vertige... Les autres regardent. Le second prend le même chemin, respecte l'espace, la trace, les obstacles et installe le sien. Le troisième suit et fait de même. Quand tous sont passés on recommence au premier. Quand une erreur est repérée par le public le fautif sort. Le dernier qui reste en jeu a gagné.

⊕ Respect de la forme de l'espace (haut/ bas etc.) de son lieu sur l'aire de jeu. Les spectateurs disent en cas de contestation " j'achète ou j'achète pas " Développer la rigueur et la précision : les points fixes dans l'espace. Disponibilité : je joue en observant ce qui se construit. Quand l'ouverture de scène est large : tendance à l'erreur.

⊕ A la fois jouer... et écouter.

@ - Variantes :

1 - Parcourir le même chemin avec les mêmes obstacles, mais à l'envers. Briser l'effet d'enchaînement de la mémorisation.

2 - Parcourir le même chemin avec les mêmes obstacles, mais en accéléré.

3 - Même chose mais à 2, ou plus en "jouant" la situation d'une course poursuite.

a " *Inscrire des objets dans l'espace...* "

Consigne : à 6, silence. Le premier entre dans un lieu, instaure l'espace, le second entre dans le même lieu ajoute un objet et ainsi de suite.

⊕ Il faut ajouter une "intention" au jeu mécanique.

a " *On entre dans l'appartement de l'autre...* "

Consigne : à 2, silence. En même temps chacun entre dans son appartement ou sa chambre et instaure un espace précis pendant deux minutes puis... on s'échange les appartements et on fait exister les mêmes lieux et objets que l'autre a créés.

I. Lecoq mar 19/10

" *Attentes, présences, rencontres sur les chaises...* "

⊕ Thème : Action et réaction, être disponible

⊕ Importance de la place de chaque objet.

⊕ On ne joue pas seul mais grâce et par les autres.

⊕ " Entrer " : éviter la nomenclature, chercher le moment juste, le passage de la coulisse à la scène doit être net.

⊕ " Réagir " : il ne s'agit pas simplement de regarder l'autre, mais de réagir au regard sur soi que renvoie l'autre.

⊕ " Espace " : c'est un acteur à part entière, si l'espace varie, les relations entre acteurs varient.

@ A 5, silence.

1 - Un banc, cinq personnes viennent s'asseoir dessus.

⊕ Importance de la place prise par le premier sur le banc. Il induit le jeu des autres. "S'asseoir au milieu ce n'est pas la même chose que s'asseoir sur un bout du banc dans l'intention. Celui qui "perd" sa place quand l'autre entre, qui perd du volume, le timide."

⊕ Remarquer les jeux de "pouvoirs" et "d'agression" : " quand on est seul, c'est "mon banc" l'autre est automatiquement considéré comme gêneur. Quand deux sont assis, une connivence s'installe contre le troisième et ainsi de suite. "

⊕ Passage de la solitude en "métro" à la "connivence", observer le moment de la rencontre furtive à la connivence contre l'autre, les commentaires sur l'autre à deux.

⊕ "Mimétisme" et "différenciation" : tendance spontanée à imiter l'autre (croiser les jambes, bras...) ou à s'en différencier (croiser les jambes de l'autre côté...)

⊕ L'entrée dans le moment juste. Observer pourquoi on entre trop tôt ou trop tard, la situation sur scène n'est pas encore installée ou il y a un ennui naissant..... Donc, il y a un moment juste pour la situation. Oui ! On peut entrer à deux... si c'est juste... "

☞ " Une " nomenclature" c'est un jeu ou l'on ne fait qu'effectuer des actions clairement reconnaissables, sans les vivre. Les gestes deviennent des nomenclatures d'action, entrer, tomber, jeter... "

☞ " Tu t'es "mis dans un couloir"... ça veut dire que tu n'es plus disponible que tu t'es enfermé dans un jeu volontariste et solitaire. Le vrai jeu vient de l'autre. "

a Du banc aux chaises :

@ Cinq chaises en ligne, cinq personnes

@ Quatre chaises en ligne, une à l'extérieur. Cinq personnes.

☞ Observer le changement : pouvoir ? Qui ? Comment change-t-il de main ?

@- Trois chaises en ligne, deux en avant, en symétrie.

☞ Observer les formations de couples sur amitiés/inimitiés. Où est le pouvoir, avant-scène ? Fond de scène ?

@ - Quatre chaises et cinq personnes.

☞ Observer ce qui se passe., rapports de pouvoir, éviter de voir, offrir son siège etc.

🕒 " On ne peut pas à la fois jouer et commenter son jeu. "

A.M. Lecoq Mer. 20/10

" **Rythme de la marche...** "

🕒 Quand on fait un mouvement c'est sur un tempo, Lecoq a apporté un métronome. trouver le rythme juste et économique dans la marche " à l'aise". On commence par chercher le bon tempo, "naturel", qui ne coûte aucun effort, on observe sur soi les efforts à faire pour ralentir ou accélérer, dans un balancer des bras en opposition. Observation : on tombe sur 72 comme bon rythme.

@ Travail au métronome : accélérer et décélérer pour trouver le rythme juste collectif. Marche en avançant, sur place, retenir intérieurement le rythme sans bouger puis le reprendre où il est.

☞ Notre corps est sensible à un tempo, un timing : 72 battements, qui correspond au "naturel" de notre corps. Si le rythme est plus rapide ou plus lent, on sent que le corps doit faire un effort.

@ 1- On marche sur le rythme de 72, puis sur un rythme plus rapide et plus lent pour éprouver cette sensation d'effort.

@ 2 -Bouger sur le même mode que la marche, ex : les bras puis flexions des genoux.

@ Ajouter un demi-temps : 1 + 1/2 au tambourin, marcher et ne poser le pied qu'un demi-temps après : observer l'intention : hésitation.

@ Marcher sur deux temps (toujours 72) : 1 2 3 4 poser le pied sur 2 et 4, observer l'intention : marche lente, noble ou flânerie

La Marche

@ Marcher deux pas sur un temps : observer l'intention : la "presse".

@ Rythmer la marche sur une intention de jeu : " la salle des pas perdus à la gare..." J'entre dans la salle pressé, (2 pas sur un temps) je lis les panneaux en avançant (1 pas sur 2 temps) je baguenaude en hésitant (1 pas sur 1,5 temps)

@ Sur le même tempo de 72 travailler en double et en blanche en marchant.

- Noire :
- Double :
- Blanche :

@ Marcher sur les contretemps sur le rythme de 72 :

- On marche sur les temps
- On marche sur les contretemps
- Variantes : on marche sur les contretemps en double et en blanche.

@ Deux à deux : le premier marque les temps en frappant dans ses mains, le deuxième marche à contretemps en frappant des pieds.

Variantes : créer un rythme sonore à deux :

- l'un marque les temps en frappant dans les mains, l'autre marque les contretemps en frappant des pieds
- l'un marque les contretemps avec les pieds, l'autre les temps avec les mains.

@ Rythme à deux immobiles en frappant dans les mains : l'un sur le temps, l'autre sur le demi-temps. Observer qu'on a tendance à nier la différence et à ramener au même rythme.

@ Transférer les rythmes formels découverts dans ces exercices dans des situations de la vie quotidienne.

- Marche à la blanche = salle des pas perdus
- Marche à la noire = marche "normale".
- Marche à la double = je suis légèrement en retard....

➡ Ne pas oublier les arrêts...

@ *Accord ou désaccord ?*

Deux à deux : on marche en parallèle en discutant avec le partenaire

- si on marche à contre temps c'est un désaccord qui s'exprime.
- si on marche sur le même temps c'est un accord qui s'exprime.

@ Deux à deux : on balance les deux bras, l'un sur le temps, l'autre sur le contretemps.

➡ Ce n'est pas une symétrie...

- Variante : deux à deux, de face : faire la bascule ou le pendule, l'un sur le temps, l'autre sur le contretemps.

@ *Se rencontrer, hésiter et passer son chemin : les "évitements"*.

- Thème : la rencontre hésitante. On place le groupe en deux rangées face à face, chacun un partenaire précis. Au signal, départ pour la rencontre puis :

- a - hésitation, pas d'évitement à droite, sur le temps
- b - hésitation pas d'évitement à gauche, sur le contretemps
- c - même mouvement qu'en a -
- d - les partenaires passent leur chemin sur le contretemps.

☞ C'est le burlesque et la technique de Charlot qui va jusqu'à cinq "évitements" successifs. Il faut être très grand si on veut un effet visible.

☞ Le rythme des marches ou démarches donne le ton d'un spectacle. Par exemple la marche à la blanche imprime l'atmosphère de la tragédie.

I. Norman lun 25/10

" Déménager et se souvenir... "

@ Thème : Deux personnes déménagent un appartement, un couple. A un moment l'une des deux prend un objet qui lui rappelle un souvenir, elle utilise cet objet et se retrouve dans son passé qu'elle revit. Elle revient au présent et à la réalité et intègre cet objet dans le jeu.

☞ Passage : je suis dans l'action, puis dans le souvenir.

☞ L'autre "entre dans le jeu" : il faut créer l'image qui permet d'entrer dans le temps irréel du souvenir à son tour.

ai. *Le couple et la robe de mariage.*

(a. *" Les amis viennent aider à déménager... "*

- Variante : Même thème mais avec 5 personnes qui viennent aider au déménagement, on peut parler.

☞ Bien travailler le moment de bascule dans le passé et celui du retour à l'action. Chacun doit rentrer dans l'image.

☞ prendre l'espace à 5

☞ Quand on revient au présent, justifier l'action en cours.

" Masque Neutre... "

I. Lecoq mar 26/10

" Découverte du masque neutre... "

① Il existe un masque neutre différent pour les hommes et les femmes. En cuir. La bouche toujours légèrement ouverte. Par tradition on ne pose jamais un masque neutre à l'envers sur le sol, cela voudrait dire que le comédien est mort.

On ne parle jamais sous un masque neutre, on ne peut parler que si on le met en visière ou le retire. Copeau l'appelait le masque noble. C'est le masque de tous les masques, un dénominateur commun.

Tout devient événement sous masque neutre. Il ne faut pas venir avec une intention ou un recul esthétisant. Tout devient événement et le premier événement c'est l'espace. C'est un masque sans passé, sans futur, sans histoire. Problème des "gisants" comment atteindre une économie du geste sans faire de la statuaire...

Le masque neutre ne tient pas de conversations, il n'a pas à communiquer avec l'autre, il n'a rien à dire à l'autre, il passe par l'ailleurs c'est-à-dire l'espace. Il n'a aucun problème psychologique ou de relation. Le neutre c'est un état d'équilibre pour faire ensuite toutes les dérives. C'est une "référence".

⊖ Le masque neutre impose :

- l'équilibre
- l'économie du geste
- Une découverte continue de l'espace. Il y a un étonnement mais qui n'est pas tragique : a la fois tout est événement et rien n'est événement.
- l'absence d'un jeu de regards, qui serait "psychologique". Tourner les yeux c'est déjà être quelque chose, c'est avoir ou être dans une histoire et n'être plus neutre. On ne peut pas "être sur soi-même."
- " Avec un masque neutre, les yeux sont la tête et la tête c'est le corps."

@ Se mettre par trois et toucher, regarder et porter le masque en bougeant. Le masque ne doit jamais "coller" au visage : prendre des morceaux d'éponge pour le caler. Travailler avec un partenaire en observation.

(a " *Le premier réveil des neutres...* "

- 5 élèves mettent le masque puis s'allongent dans la position qu'ils veulent en fond de salle puis se réveillent " pour la première fois ", comme ils le veulent à la rapidité qu'ils veulent. Lors de l'éveil, les comédiens ne cherchent pas à communiquer entre eux. Il n'y a ni peur, ni inquiétude, ni lassitude, un masque neutre n'a rien à dire à un autre masque neutre.
- Une fois le réveil des cinq terminé, - si l'on a fini avant l'autre on s'écarte de l'aire de jeu, on tourne, ôte le masque et attend en silence. Lecoq demande à chacun les impressions et sentiments qu'il a ressentis.

⊕ Ce que le masque neutre apporte dans le jeu :

- sens des équilibres
- calme et une certaine lenteur : façon de poser la main au sol. On se lève : il peut y avoir une halte, mais pas trop longue, si elle dure elle indique une fin, nous sommes dans une histoire. Il ne faut pas freiner l'élan dans les attitudes. Le masque neutre tire de nous une dimension d'espace.
- concentration sur ce que l'on fait
- une relaxation ou au contraire une tension et un malaise.
- Un jeu qui n'est ni réaliste ni stylisé.
- ⊕ Attention aux attitudes au sol qui sont plus ou moins neutres...
- ⊕ " Le corps soutient le masque. On n'est plus dans le quotidien. "

A.M Lecoq mer 27/10

" Les sept niveaux de tension dans la marche... "

Tenón del
Espacio

@ à deux marcher sur des temps différents :

- l'un 1... 3, 1...2
- l'autre 2...4, 1...2

@

1 - *la sous-tension décontraction* : une énorme fatigue, harassé, l'ivresse ou la survie, démarche des naufragés rejetés sur le rivage, on est tout mou, aucune tonicité, on se retient de tomber, genoux fléchissent.. Ce qui vient à la bouche, un râle ou un juron des phrases inarticulées, des soupirs... la parole n'est pas projetée, elle dégouline ou est érucée. On est seul, enfermé en soi le plus souvent. Chercher les mots qui viennent : " assez... fini... j'en peux plus... " ils indiquent des états.

2- *a"vacance"et décontraction souriante ou "vacante"* : "cool", "relax", corps en détente, je suis en vacance. On marche sans penser à rien, sans que l'attention se "fixe" sur rien en souriant mais sans raison. On rencontre les autres, mais les relations sont superficielles, éphémères, on ne se lie pas. On se frappe sur l'épaule, "salut salut...", sortie du lycée.

Ce qui vient c'est le sifflement, les petites phrases sans conséquence. On a tendance à se mettre par petits groupes amicaux, sans problèmes, qui se frappent sur l'épaule, ébauchent des gestes, se forment et se déforment sans grand lien. Ambiance de la drague joyeuse, des sorties de lycée.

Ce qu'on a envie de dire ? Banalités inconséquentes, signes de reconnaissance, gentillesses. Le regard ne se fixe pas mais se pose au hasard. On peut se référer à l'ouverture et disponibilité du masque neutre qui n'a pas d' " histoire ", ni passé ni projet. Etonnements successifs et lignes brisées, on est dirigé par l'extérieur : sensations, rencontres ou événements et pas par l'intérieur, pas de volonté.

Un état d'aise et de maîtrise non voulue, ce n'est pas le poids du corps du niveau 1 où c'était la force de gravité qui imposait un mécanisme qui échappait. Jouer sur les notions de "vacuité" et "vacance".

3 - *marche à l'économie de mouvement* : le neutre, l'habitude. On fait les choses mais en économisant ses forces, c'est la marche des actes habituels : au moindre effort et sans aucune psychologie, ou calcul. On est en "pilotage automatique", comme absent de soi-même, mais efficace.

@ Lecoq montre : il va s'asseoir d'une manière automatique et économique, puis avec une intention psychologique : marquer la fatigue ou la lassitude. Dans la seconde séquence beaucoup plus de mouvements et d'attitudes.

@ Lecoq serre la main à l'économie : rapports convenus, anonymes comme les employés qui se croisent quotidiennement sans rien à se dire. Puis il serre la main à un ami qu'on n'a pas vu depuis longtemps.

4 - *la marche soutenue, l'état d'alerte et la question*: la marche en alerte : on est étonné, on soutient le corps, marche tonique, les bras sont en suspension, légèrement levés, guidés ou en antennes.

On se situe et on est en relation avec un espace extérieur. Un bruit qui vient ? D'où ? Un mouvement là-bas ? Ce qui vient c'est " quoi ? Tu as vu ? Qu'est-ce que c'est ? " On est en recherche active, en ouverture, on capte, on est à l'écoute. La marche de ceux qui vont s'enquérir et se mettent en arrêt.

5 - *la marche de décision* : " j'y vais ! on y va ! " Marche orientée vers un but, déterminée, je décide. Remarquer que le rythme s'accélère et que c'est un premier niveau de théâtralité dans la mesure ou il y a une "intention". On joue mais c'est un mouvement rapide dans lequel on ne s'installe pas. C'est la démarche courante dans le théâtre de boulevard.

6 - *la marche et le mouvement d'action* : on marche, agit et parle avec des gestes et des mots. On exagère légèrement mais en marquant le mouvement, sans flou., comme dans la commedia dell'arte. On peut la trouver dans la colère mais aussi conserver cette tension dans le calme.

7 - *la paralysie, asphyxie ou tétanie* : asphyxie du mouvement, les membres sont en tension permanente, trop d'énergie dans le mouvement bloquent le mouvement comme dans la colère, l'enthousiasme, la peur. On est en apnée haute, tout se bloque et le mouvement s'achève dans l'immobilité. Voir le théâtre Nô japonais.

@ Rechercher en marchant à monter la gamme de ces différents états et tensions. Descendre la gamme. Se concentrer surtout sur les passages ou transitions d'une marche à l'autre.

a Marcher à deux en accord ou désaccord..

Marcher à deux, côte à côte légèrement distant. Observation : la tendance est à imiter c'est-à-dire synchroniser la marche.

- Parler ensemble " en accord", sans tension : synchronisme
- Parler avec un sujet de discorde ou désaccord : celui qui ne donne pas le pas se met à "contretemps".
- Penser au pas du cheval sur 4 temps distincts : 1, 2, 3, 4, et marcher sur les talons pour bien marquer le pas. Ne pas regarder mais être disponible et désigner celui qui mène.
- Exagérer la verticale : monter la tête et fléchir les genoux, marche "en pistons" ou en "machine à coudre." Occuper l'espace en conversant et observant ce qui se passe.

⇒ On peut s'entraîner à la synchronisation ou au contretemps en suivant quelqu'un dans la rue. Celui qui mène change les rythmes. Mettre en relation avec les "évitements".

I. Sandra lun 1/11

" Le masque neutre s'éveille et découvre un espace... "

@ - Passage seul en fond de salle.

☞ Il faut de l'intention pas de sentiments. Le corps doit s'engager : soutenir le masque.

☞ " On ne mime pas l'endroit où l'on a choisi d'être il faut le sentir. Ce n'est pas de la pantomime : dépouiller le jeu. Il s'agit de se réveiller et non de s'éveiller, créer l'espace en lui donnant une sensibilité."

☞ " Pas de psychologie : ce n'est pas "je", moi, bien que je sois derrière quand même. On ne peut laisser apparaître de conflit avec soi ou avec un autre. Il faut se dépouiller des explications et des sentiments. Le masque neutre est dans l'action mais il n'agit pas suite à un conflit. Etre motivé ne veut pas dire être dans un conflit. "

@ - Variante : passage à plusieurs, jusqu'à 5 progressivement : les neutres peuvent réagir à la présence des autres, mais ils n'interviennent pas dans l'environnement des autres.

☞ Quand on joue à plusieurs, on ne peut passer devant l'autre : c'est "faux". Observer ceux qui se réveillent dans un cauchemar (conflit !) en bloquant et ne sachant que faire.. Ceux qui jouent coupés en deux : seul ce qui est au-dessus de la ceinture joue. Ceux qui marchent, agissent et le masque suit à la traîne. (C.Me) " Tu marches comme pour aller sonner à la porte, mais tu tiens le masque dans la main, même si tu l'as sur le visage..." Ceux qui sont "dans le coton", jouent sur eux-mêmes et avec eux-mêmes, ils jouent mais sans espace visible autour d'eux. Ceux qui jouent sans le masque avec une partie du corps seulement : le haut est dans le pied qui tâte le sol... Ceux qui "esthétisent", marchent haut, en diagonale, regard au sol, masque "hautain" ou "méprisant". Tu n'es pas méprisant mais c'est ça que l'on voit...

Ceux qui "marchent en conflit", marche diagonale où le masque juge le corps qui progresse de biais en contretemps. Ceux qui "racontent une histoire", une anecdote qui rend le masque inutile et saugrenu. Ceux qui se "bloquent", se donnent une contrainte qui empêche de jouer " Si tu te lèves pour aller ouvrir une porte ou une fenêtre qui est fermée, tu n'as plus rien à jouer, tu t'es construit un "tunnel", tu es dans un corridor."

Ceux dont le corps en dessous du masque raconte une histoire tragique : le noyé, le prisonnier, l'enfermé, le supplicié... Ceux qui ne " se réveillent pas " mais " sont réveillés par une sonnerie ! qui répondent à un appel de l'extérieur. Ceux qui "décrivent" un espace plutôt qu'ils ne le "vivent ".

☞ " Questions à se poser :

est-on "sous" le masque ? Caché.

"Sur" le masque ? Rayonnant.

" Avec" le masque ? En dialogue avec lui et séparé.

Où "porte-t-on le masque : être le masque. "

🕒 Lecoq " Le masque neutre, ce n'est pas la neutralité Suisse ! Cette neutralité qui provient d'un refus des histoires des autres. Le masque neutre c'est un commencement absolu et la Suisse ce n'est pas un commencement absolu ! "

🕒 *Sentiments des élèves portant le masque neutre : être complètement dans le trou des yeux, qu'on ne voit que ça, se sentir enfermé dans un corps trop présent qu'il faut faire "taire" qu'on ne maîtrise pas et qui balbutie ou parle à côté.*

I. Sandra mar 2/11

" L'adieu des masques neutres... "

@ - Thème : On se trouve dans un port, on marche pour venir dire adieu à quelqu'un, mais on est en retard. Arrivé sur le quai on voit le bateau au large, on s'avance jusqu'au bout du ponton et de la main on fait un geste d'adieu vers le lointain puis on repart.

@ Le thème est traité seul puis à trois, puis à six. On amorce un travail de chœur, un seul pourrait lever la main pour tout le groupe et c'est tout le groupe qui lève la main.

☞ C'est un thème réaliste, mais il faut passer de l'adieu à l'Adieu de tous les adieux, c'est le masque neutre qui l'impose.

☞ Il faut "remplir" le masque, " Tu es trop serré dans tes pensées, timide et il n'y a plus rien sous le masque " (G)

☞ Ceux qui "jettent le masque" après l'adieu. Ceux qui ont "déjà dit adieu" avant d'entrer en scène, ou qui savent leur retard avant d'avoir vu le bateau. Ceux qui ne marchent pas mais ont une démarche et introduisent donc une psychologie. Ceux qui "décrivent" les lieux, on a le vertige sur le ponton, on devine plusieurs bateaux... On tombe dans l'anecdote. Défauts à éviter : jouer "en noir et blanc", jouer "héroïque", jouer " en parallèle" du masque ou avec une "couverture", "aller au marché", jouer en se "précipitant", jouer lent et "ennuyeux" .

I. Dorly mer 3/11

" Le masque neutre s'échappe de prison sous urgence... "

@ - Thème : Le masque neutre est dans la cellule d'une prison, donner l'espace, il voit une issue et sort de la cellule, il marche dans un couloir surveillé, il arrive dans la cour de la prison face à un grand mur. Il traverse la cour en étant "exposé", c'est le quitte ou double puis il escalade le mur et se retrouve libre. Avec un tambourin on peut donner le sentiment d'une présence qui surveille, dans l'espace de la cour d'une mitrailleuse.

Consignes : Commencer seul puis on peut s'enfuir à plusieurs, jusqu'à cinq.

☞ On n'oubliera pas les personnes avec qui on joue sans pour autant le ou les commander. " Les neutres à deux ne parlent pas, c'est la situation qui fait qu'ils sont ensemble, toujours en urgence, on ne se concerte pas, on ne se fait pas signe de la main pour y aller. C'est le silence qui fait jouer et pas la conversation, par exemple on fait comprendre à quelqu'un qu'on prend le pouvoir en passant devant lui..."

- un thème dramatique : s'évader avec des risques, le couloir, la traversée de la cour, le passage du mur.

- nous sommes l'Homme ou la Femme qui s'évade et pas tel ou tel personnage. " si on peut mettre un adjectif ou un prénom... on n'est pas dans le neutre. Il ne faut pas jouer "un peureux" mais "la Peur", pas un homme avec un sentiment mais "le Sentiment" Quand on est en danger c'est le danger qui est important et pas le "je" qui est en danger."

☞ Quand on joue à plusieurs, il faut aller à l'action principale et ne pas insister sur les petits conflits ou relations anecdotiques.

Ⓜ On est obligé d'agrandir au maximum le jeu. " Si on ne trouve pas la juste dimension on perd le neutre et on tombe dans le personnage. Envoie un "phare", envoie le neutre, il faut marquer la frontière entre le non-jeu et le jeu.. Le masque doit donner un espace, le corps entier est sensibilisé à l'espace et le donne. Toujours projeter en dehors : toutes les

A.M. Lecoq Mer 10/11

" La gamme des bruits et le mouvement... "

⊕ On peut pour chaque action monter ou descendre des gammes ou échelles. Principe d'un spectacle comme la Cuisine de Mnouchkine.

a - Choisir un mouvement avec ou sans conduite, et monter la gamme :

par exemple :

- scier du bois = mouvement avec conduite
- planter un pieu = mouvement sans conduite
- Ramer = mouvement sans conduite ni arrêt brutal.

@ La gamme se monte au signal sonore (un tambourin). On commence le mouvement qu'on a choisi puis...

- 1er coup : on ne fait pas attention à ce bruit, je n'en ai pas conscience, le rythme du mouvement est normal, sans altération. Dans la vie on n'écoute pas tout ce que notre corps entend, il y a des bruits qu'on n'entend pas.

- 2ème : on a entendu le bruit, mais on continue son action, ce n'est pas très important, rythme normal, sans altération, seul le visage réagit. Bruit intégré par l'habitude.

- 3ème: encore ? c'est plus important, j'entends le bruit, je pense savoir d'où ça vient, ça ne se répétera pas, et je suis rassuré. Action ralentie puis on reprend de suite.

- 4ème: encore ? on entend le bruit, on arrête l'action, c'est très important on cherche d'où cela vient, on reprend lentement, j'ai un doute sur l'origine, ce n'est pas ce que je croyais. C'est de là que ça vient. Arrêt puis reprise sur un rythme plus rapide que la normale, comme si on voulait rattraper le temps perdu lors de l'arrêt ou se rassurer.

- 5ème: même chose que 4 mais on a un très gros doute sur la provenance du bruit, ce n'était pas ça : arrêt du rythme, du mouvement, mais il n'y a pas de reprise pour la 6ème étape qui suit, arrêt.

- 6ème : C'est un avion à réaction qui passe au dessus de nous, à basse altitude, on se couche et on attend. On se protège... la tête en premier puis le bruit étant passé on sort le regard puis après avoir compris la provenance du bruit on est rassuré et on se lève. On peut grandir en mettant un mouvement de recul face à ce que l'on voit.

⇒ Si c'est un mouvement de frappe, ex : clouer, essayer de ne pas faire superposer le bruit extérieur avec le bruit du mouvement frappé.

⇒ Si c'est un mouvement de conduite ou d'eau, on ne peut s'arrêter net quand le bruit arrive.

⇒ L'image se fixe après le bruit et pas en coïncidence. On peut distinguer trois étapes : le bruit (un son), le mouvement (il s'arrête, point fixe) le regard (mouvement de la tête vers le bruit)

☞ Il faut trouver une action qui engage tout le corps : nettoyer, scier, fendre avec une hache...

☞ On peut monter la gamme avec un bruit indiqué de l'extérieur (tambourin) ou sans bruit réel : je fais celui qui entend le bruit.

@- *Changement du rythme du mouvement d'action*, mais aussi sur un mouvement comme taper dans ses mains. On peut monter la gamme pour mémoriser ou inventer :

1 - pas de changement

2 - pas de changement

3 - je ralentis

4 - je m'arrête brusquement, fais une hypothèse, puis reprend plus vite et rassuré,

5 - suspension : je me protège, je regarde, je recule, j'y vais !

6 - arrêt complet : bien voir les deux étapes : réaction au bruit : protection, puis en second temps la tête qui cherche d'où ça vient et où c'est parti.

I. Sandra

"Les masques neutres de l'automne à l'hiver..."

@ - Thème : C'est la fin de l'automne, le masque neutre poursuit son voyage, il marche dans l'automne. Soleil resplendissant et fraîcheur intense, puis la neige tombe et c'est l'hiver. Transition : une pluie violente, une tempête, les feuilles mortes qui volent en bourrasque. Puis c'est l'hiver, petits flocons qui tombent s'accumulent et enfin le tapis énorme de la neige et le silence.

Automne : vent, feuilles mortes, on est poussé tiré par le vent, air frais, couloirs de vents et tourbillons de feuilles.

Hiver : les premiers flocons, la neige qui tombe, les pas qui crissent, le silence de la couche de neige, le "matelas" de neige sous le pied. Problème du flocon : Lourd ? Fondant ? Un seul ? Comment donner un rythme non répétitif ?

☞ Quelque chose de naturel : ne pas "fabriquer".

☞ Complaisance : " On ne peut à la fois faire et se regarder faire. "

☞ Ne pas conduire, guider ; laisser aller, ce sont les saisons qui nous font réagir.

I. Lecoq mar 16/11

" Le masque neutre est dans la ville..."

@ Le masque neutre est dans la ville, il ne la découvre pas, il y est. Il s'agit d'un langage construit, ce n'est plus la nature.

☞ Une poésie au second degré. Il faut inventer des gestes qui ne sont pas réalistes, sans quoi on tombe dans le jeu.

Oser quelque chose de grand. Par exemple : comment faire une foule qui s'engouffre et sort du métro ? Découvrir des transpositions.

☞ Différence énorme entre le voyage dans la nature et la marche dans la ville.

☞ Savoir exprimer le "non dit,"

☞ Engager le corps et agrandir les mouvements.

- Ex on se tire, on se pousse jusqu'à trouver l'équilibre.

A M. Norman lun 8/11

* Echauffement :

- Sauts chassés avant arrière, de côté.

a Points fixes : " Cou en point fixe..."

- On fait une translation du corps avant-arrière, gauche-droite en gardant le cou en point fixe, visage neutre, épaules basses, jambes fléchies.

Passage à l'apprentissage de la grande godille, puis des haltères.

(a " Tirer derrière soi... "

- Bras en arrière, épaules placées et détendues, la traction n'est pas dans l'épaule mais dans les bras, marcher pas à pas.

- Insister sur les points fixes des mains, coordination épaules pieds

- Le corps entier participe à l'effort.

A M. NORMAN lun 29/11

"La Phrase de la poursuite de Norman..."

- Jouer sur l'alternance : je suis sauvé ! / il y a un danger !

- Une phrase de 59 mouvements.

0 - Compter 1, 2 pour rien et...

1 à 9 - démarrer sur élan du pied gauche course et progressivement ralentir jusqu'à l'arrêt sur pied gauche en avant. Droit devant. (Je cours et je m'arrête dans l'impasse ou je crois être sauvé) 5 inspire, 4 expire (G+D+G... G)

10 - *Pivoter* : fente avant, inspire (pivoter je vais vers plexus en avant)

11 - *Surprise* : (je vois le poursuivant) je réagis, inspire, transfert poids arrière

12 - je cherche la planque-porche, rotation tête

13 - je trouve la planque (fixer en face)

14 - *appel* de la course en levant le pied gauche, équilibre, bras en opposition

15 à 18 - je me dirige vers la planque (course) apnée haute (G+D+G...D)

19 - *Pivoter* : Je me planque, plaqué au mur je souffle (point fixe) Expire

20 - *Surprise* : Je vois mon poursuivant sur la gauche (regard à gauche attitude) inspire

21 - *Rotation* : il passe devant moi sans me voir (rotation tête gauche droite attitude) inspire

22 - *Je fixe* : j' aperçois le mur devant moi, sauvé je souffle, Expire

23 - Je contrôle du regard : pour voir si le poursuivant est hors de vue (sur la droite)

24 - Je contrôle fente : jambe gauche en fente regard à droite je vois que le chemin est libre

25 - *Je fixe* à nouveau le mur face à moi, je vise

26 à 28 - j' y vais, je m'avance vers le mur, apnée basse (D+G+D)

29 - *Appel* : rassembler pieds, flexion et prise d'élan face au mur, inspire

30- *Elan* : Extension : demi-pointes, épaules basses, mains et poignets en extension

31 - *J'accroche* : le mur flexion poignets, pieds à plat, épaules hautes (?)

32 - *J'attaque tire* : épaules basses (?) tête vers le haut, demi-pointes

33 - *Traction* : flexion coudes, épaules hautes (?)

34 et 35 - Changement d'appuis des deux mains

- 36 et 37 - Regard à droite, regard à gauche
- 38 - *Lancer jambe* et ramener le pied sur la même ligne que les mains
- 39 - " *Twist* " de la jambe d'appui, toujours sur demi pointes
- 40 - *Ramener* les trois appuis au sol avec le quatrième (ligne)
- 41 - *Lancer* : jambe droite, bras gauche
- 42 - *Ramener* jambe et bras sur le même plan
- 43 - *Relever* le corps
- 44 - prise d'élan bras à l'arrière
- 45 - *Sauter* vers l'avant
- 46 - *Atterrir* en flexion mains au sol, expire
- 47 - se relever
- 48 - regard à gauche, fente en avant
- 49 - *Pivoter* sur la droite en se tapant dans les mains
- 50 - *Je vois* le danger : surprise fente avant bras en avant
- 51 - *Réaction* face au danger : fente arrière, bras arrière
- 52 - *Rotation* du corps suivant l'axe tête bassin
- 53 - *Amorce* de la course jambe gauche, bras en opposition, corps en arrière
- 54 à 57 - course pour échapper.

@ Jeu :

- Je suis poursuivi par quelqu'un
- je cours dans une impasse
- je me cache dans un porche
- je regarde passer mon poursuivant
- je passe le mur qui se trouve en face de moi,
- je saute le mur
- je me crois sauvé et me frappe les mains
- mon poursuivant réapparaît
- je m'enfuis

@ Faire la phrase à l'envers en partant de 57 et en inversant tous les mouvements.
Il faut de la légèreté et de la netteté : tirer les mouvements pas de flou.

@ L'un fait la phrase l'autre donne un rythme : surprise, ralentissement, aide quand on passe le mur. Il s'agit de passer de l'analyse du mouvement à la "mise en jeu" du mouvement. L'autre fait peur, réapparaît etc. On peut parler.

A.M. Norman Lun 3/01

- @ Echauffements : position en fente : sauter sur place en changeant la jambe en fente.
- Saut en rotation à 180°, bras en suspension, lancer regard vers la montagne.
- S'asseoir dans le vide jambes à angle droit et se relever en ressort en vrille.

@ *Echauffement à partir d'ondulation et massues* : Faire une ondulation ramasser avec les deux bras puis ondulation et en final on projette comme un poids vers le ciel.

A.M. Norman lun 21/02

" Les gestes du travail détournés et mal faits... "

Travailler la Pelle et la Hache de manière à ce que ces gestes soient différents du sens premier avec lesquels on utilise ces objets. Une action mal faite n'est pas un accident. Il faut arriver à faire le contraire de ce qu'apprend l'analyse économique du mouvement.

... - passage du mur : je saute pour m'agripper et... je me retrouve dessus après un simple élan, je me relève étonné...

- pelle : quand j'enfonce, les bras suivent et s'enfoncent : je fais levier et porte la pelle mais épaules hautes au lieu de basses...

- on creuse en sautant pour bien enfoncer la pelle dans la terre. Puis on rabat le manche avec les deux mains...

- Hache : je suis emporté par l'élan...

A M Lecoq mer 23/02

" La phrase du Bateau... "

☞ Environ 400 attitudes. On commence par distinguer les grandes étapes de la phrase.

- Chaque étape utilise un espace différent dans lequel il faut se situer.

1 - je regarde la mer

2 - je regarde le bateau

3 - je regarde où il est amarré

4 - je fais 7 pas jusqu'à la bitte

5 - je déroule l'amarre

6 - je tire sur l'amarre pour amener au quai

7 - je tire des deux mains pour tourner le bateau et l'amener en parallèle avec le quai

8 - je monte sur le bateau

9 - je prends la gaffe pour pousser le bateau vers le large

10 - je monte la voile

11 - je vais au gouvernail pour guider le bateau, main gauche tient l'écoute, droite la barre on avance

13 - je tourne avec le bateau (la baume passe au-dessus de ma tête)

- je bouge le gouvernail pour tourner

- je me baisse pour ne pas recevoir la bôme (la voile passe de l'autre côté)

- je rétablis avec le gouvernail

14 - je lâche tout, l'écoute et la barre, pour "choquer" la voile

- je dénoue le fil

15 - je baisse la voile

- j'affale la voile

16 - je vais vers l'avant pour jeter l'ancre qui immobilisera le bateau

17 - je m'avance pour jeter le filet

18 - je jette le filet

19 - je tire le filet

- je le pose à ma droite

20 - j'enlève mon pull je le plie et le met à gauche, et mon pantalon que je mets dessus

- je m'assois sur le bord du bateau
- 21 - je saute dans l'eau verticalement
- 22 - je nage sous l'eau
- 23 - je remonte
- j'émerge
- et je nage en surface (mouvements réguliers de la brasse)
- 24 - je reviens vers le bateau
- je fais du sur place au bord du bateau
- 25 - je monte sur le bateau (élan, coup de fouet)
- j'agrippe
- je me rétablis
- j'enjambe
- je m'assois
- 26 - je m'allonge sur le pont en mettant les pieds sur le filet et la tête sur mes habits.
- je roule et tangué
- Analyse de la phrase :
- je vois la mer
- je vois le bateau
- je vois la bitte d'amarrage
- j'y vais (7 pas)
- je vais prendre le filin
- je prends le filin
- je le déroule (3 tours)
- je tire le filin (d'abord dur puis facile)
- je retiens le bateau pour qu'il ne cogne pas
- je jette le filin dans le bateau (jusqu'ici 50 attitudes !)

☛ Toutes les attitudes sont comptées y compris le travail d'articulation de la main : je vais prendre/je prends
- reprise le mer 2/03

A.M. Dorly ven 25/02

fin de leçon : le Bâton qu'on tourne et la phrase d'articulation

(a " Prendre un objet : les attitudes... "

🕒 Principes généraux pour toutes les prises d'objets des étapes à envoyer au public.

- 1 - regard : voir l'objet et le situer dans l'espace.
- 2 - je vais vers : déplacement du corps, fente etc. mais pieds fixe (se présenter)
- 3 - je vais prendre : je tends la main, paume ouverte
- 4 - je prends : je ferme la main sur l'objet... et pas sur elle-même !
- 5 - j'avance vers :(m'approche de l'objet : une convention... mais l'objet est plus présent si je me déplace vers lui, une manière de l'honorer que si je le ramène à moi, une manière de le minimiser.)
- 6 - j'utilise l'objet ou je le déplace et le pose, point fixe, main fermée, regard.
- 7 - je lâche : mouvement en deux temps : ouverture de la main paume au public/cassure du poignet doigts pendant en feuille d'arbre.

" La phrase du Barman... "

Un barman fait un cocktail. Commencer à situer l'espace. Bar, verre sur une étagère, shaker, bouteille d'alcool, bol avec un oeuf dedans, poubelle au sol.

- 157 attitudes à découper en étapes séparables.

I -

- je vois le shaker
- je prends le shaker
- je dévisse le couvercle (trois tours)
- j'enlève le couvercle
- je pose le couvercle

II -

- je vois la bouteille à ma droite
- je prends la bouteille
- j'ôte le bouchon
- je verse l'alcool dans le shaker
- j'arrête de verser (mouvement tournant)
- je pose la bouteille
- je remets le bouchon
- je reprends le shaker (pour l'image : toujours deux points fixes)

III -

- je tiens le bol
- je lâche le shaker
- je vois le bol
- je prends l'oeuf dans le bol à ma gauche
- je casse l'oeuf
- je recueille le jaune dans une coquille (3 mouvements)
- je verse le jaune dans le shaker
- je jette les coquilles à la poubelle

IV -

- je prends le shaker
- je revisse le couvercle
- je secoue le shaker

V -

- je repose le shaker
- je dévisse le couvercle
- je prends le verre sur l'étagère en haut à ma droite
- je verse le cocktail dans le verre
- je repose le shaker

VI -

- je prends le verre
- je bois
- je repose le verre.

☞ Point fixe de la ligne du bar à maintenir. Bien distinguer : je vois, je vais prendre, je prends, je lâche pour chaque action

A.M. Dorly ven 4/03

(a " *Mouvement du plateau ou des assiettes* "

- voir 18/11

1 - Enchaîner assiette + tourniquet

2 - S'asseoir : debout jambes écartées je pose la main devant moi, tourne à l'intérieur le genoux du même côté que la main, descend en tournant et assis.

- ouverture épaule : sur le dos, jambes repliées, je ramène les mains à plat sur le sol de chaque côté des oreilles, je fais des petits cercles avec le coude.

- Ouverture épaule : même position, soulever un peu pour laisser pendre la tête

- Avec un partenaire le pont.

- Reposer le dos en mettant les cuisses sur le plexus

- envoi des jambes en avant et se relever jusqu'à un équilibre sur une jambe.

a *Enchaînement long* :

- assiette

- tour

- tourniquet

- s'asseoir

- s'allonger

- le pont

- se recroqueviller

- se relever en élan

- équilibre

A.M. Norman mar 8/03

" *Elargissement des mouvements à partir de la phrase du barman...* "

@ Commencer par la phrase dans l'espace normal et sans masque..

- Se mettre à deux et élargir au maximum chaque mouvement, quand je vais prendre la bouteille, je me mets en déséquilibre et le partenaire me soutient ou me porte vers la bouteille. Faire tous les mouvements de la phrase en accusant ces déséquilibres.

a " *Faire une phrase de mouvement sous masque...* "

- Sous masque le mouvement est complètement différent du mouvement à visage découvert. Le masque impose des rythmes différents de ceux de la phrase. Il ne faut pas hésiter à être illogique.

A.M. Lecoq mer - 9/03

~ Maria del Mar, 3ème année pédagogique fait étudier sa phrase de mouvement. Elle fera la même séquence aux trois groupes de première année.

Lieu : Chambre avec armoire

Objets : lit, fenêtre, armoire, drap, traversin, couverture

Action : faire son lit

Situation : aller se reposer.

Déroulement :

- j'ouvre la porte et entre dans la chambre / j'ouvre la fenêtre il fait beau / je vais vers le lit / je retourne le matelas / je prends le drap du dessous dans l'armoire / je le déplie / je l'étends sur le lit / je rentre les bords sous le matelas / je prends le drap du dessus dans l'armoire / je l'étends sur le lit / vérifie qu'il est assez haut pour être rabattu / je prends la couverture / j'étale / je borde le lit / je passe de l'autre côté / je prends l'oreiller traversin / je mets la taie / je dépose / je ferme la fenêtre / j'allume la lumière / je tire le rideau / je m'assois sur le lit / je m'étends / je décide de dormir / j'éteins la lumière / je me couche.

A.M. DORLY 1/03

- Thomas fait étudier sa phrase aux élèves. " La chasse aux canards sauvage à l'arc "
Un chasseur, monte sur un canoë / pagaie à genoux / arrime le canoë / s'avance dans les joncs / arrive dans une clairière / ôte son arc / tire une flèche de son carquois / se met en posture / voit un canard / tire le canard / prend un couteau sur sa jambe droite / coupe une branche / s'avance vers le canard / prend une ficelle / ficelle le canard à la branche / met le tout sur son épaule et part.

A.M. Norman 7/03

" Phrase du Barman sous masque... "

Avec les masque personnels retravailler la phrase mais en abandonnant la technique et en jouant et élargissant le geste.

u. Avec un porteur : l'un fait la phrase et tend chaque geste jusqu'au déséquilibre et la chute, le porteur soutient et aide à achever le mouvement en portant éventuellement.

☞ Faire les gestes qui respectent la personnalité du masque. Dans une phrase il faut " conserver l'image " c'est à dire toujours au moins un point fixe sans quoi elle s'évapore. ne pas danser le geste ou le mouvement mais le "tenir". Elargir ne veut pas dire " danser". En mime le corps est toujours en "état d'alerte" jamais le corps n'est en détente passive, toujours en détente dynamique.

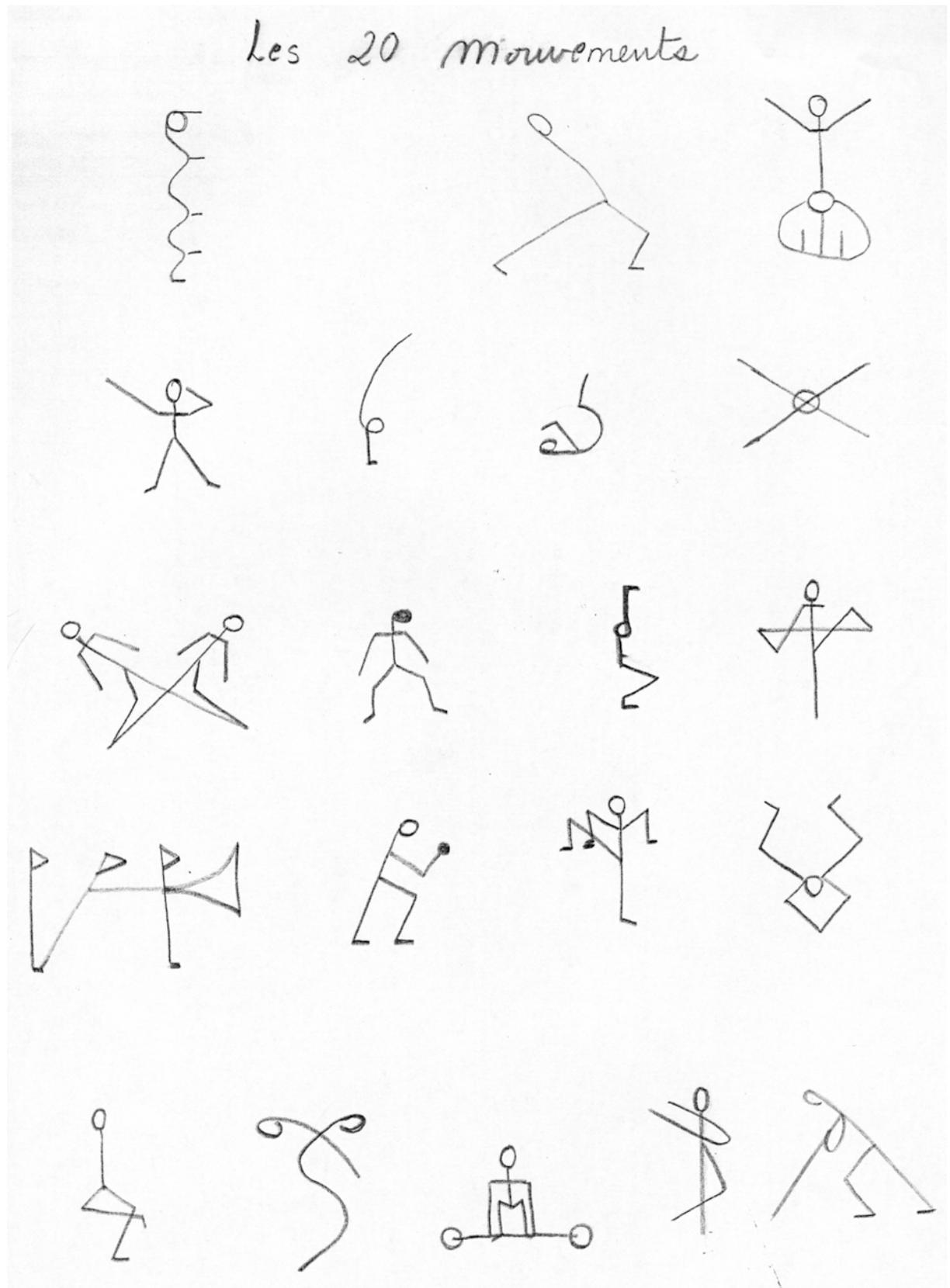
A.M. Norman lun 14/03

" Reprise de la phrase du barman : de l'agir à l'être agi, jouer du point vue du shaker "

@ *Travailler la séquence normalement* : c'est moi qui agit : "je" prends la bouteille... Transposer toute la phrase en étant agi. " je me prends... je me verse, je me dévisse, je me casse comme un oeuf, je me mélange... On peut sonoriser les actions mais sans parler. Il faut toujours jouer en tonicité, ne pas laisser tomber les mains sans quoi tout s'effondre dans le " je lâche". Mimer dans le corps chaque manipulation : je suis dévissé, je suis débouché, se suis bu, je suis secoué etc.

@ *Travailler la séquence de référence avec un moteur extérieur* : je ne dirige pas l'action mais je la suis en étant mu par les objets. Je ne prends pas la bouteille et ne verse pas mais " ça se prend tout seul et ça se verse ", le shaker bouge seul, l'oeuf se casse seul... Le moteur est dans les objets le corps est mu. On insiste sur le "je vais prendre ". Que deviennent les pousser/ tirer ?

@ *Je donne un paquet et ne le donne pas* : A deux puis tous en se choisissant un partenaire au regard dans la circulation de tous. Je porte quelque chose et je vais le donner à quelqu'un, au dernier moment, il s'apprête à le recevoir je change de direction, garde l'objet ou le donne un autre. Observer les situations qui peuvent se créer à deux et à trois.



(Copia de C. Salvatierra a partir de un dibujo de J. Lecoq.)

" Les vingt mouvements..."

A.M. Lecoq mer 13/10

" *Geste . . . les trois dimensions...* "

Dans un geste, il y a trois niveaux :

- une action : j'agis, je tiens ou fais quelque chose
- une indication : je montre quelque chose
- un état : intérieur avant le geste comme moteur ou après lui comme trace intérieure.

Ex : faire une petite course sur place, en neutre, lever les bras, les baisser, lever l'un, puis l'autre, en maintenant son rythme, d'abord en "léger" puis en "écrasé."

A.M. Lecoq mer 27/04

" *Présentation de l'épreuve des 20 mouvements :* "

- il faut enchaîner les 20 mouvements fondamentaux
- dans l'ordre que l'on veut mais on doit tous les faire et une seule fois
- en état de neutralité silencieuse

1 - Ondulation (quatre en plaçant les accents, genoux, bassin, plexus, tête. Chaque accent doit être visible : comme un coup de poing, pieds presque joints)

2 - Ondulation inverse

3 - Eclotions, progressive et régressive : on peut séparer

4 - Les massues

5 - L'équilibre sur les mains : un seul essai

6 - La cabriole

7 - La roue sans élan sur le côté

8 - Les 9 attitudes : on peut démarrer sur n'importe quelle attitude

9 - La contre-torsion

10 - Les points fixes verticaux : on peut les séparer

11 - Le bâton qui tourne : nombre de tours qu'on veut

12 - La phrase d'articulation : complète des deux bras, on peut commencer où on veut

13 - La grande godille

14 - Le mur : uniquement la montée en 7 attitudes

15 - La brasse orthodoxe

16 - Le tourniquet : deux, c'est séparable

17 - Le lancer du disque à l'antique : on peut le faire au ralenti

18 - Les poids et haltères

19 - Le patin à glace

20 - Le passeur

☞ Les trois premiers mouvements sont les trois grandes pistes du début de l'année : l'action, le contre-mouvement, l'équilibre, on peut ramener au masque expressif, au contre-masque au masque neutre. Les mouvements de manipulation et d'articulation du corps. Les mouvements qui renvoient au mime d'action.

☞ Il faut partir d'un endroit et revenir à cet endroit. Chorégrapier le parcours dans l'espace. Il faut enchaîner une ensemble cohérent on devra sentir que la fin est dans le début, c'est un seul mouvement enchaîné. L'état dramatique doit rester neutre, pas d'expres-

sionnisme ou d'histoire dramatique. On doit sentir une respiration dans le mouvement. On peut placer différents rythmes sauf dans les mouvements d'action.

- il faut enchaîner les 20 mouvements fondamentaux
- dans l'ordre que l'on veut mais on doit tous les faire et une seule fois
- en état de neutralité silencieuse

A.M. Lecoq mer 13/10

→ *L' Ondulation... (20 mouvements)*

Un mouvement que l'on trouve dans la nature et pas simplement chez l'homme : un mouvement fondamental. On le retrouve à la base de beaucoup de mouvements : le discobole, ramasser, jeter...

- Faire une ondulation de tout le corps
- pieds : légèrement écartés, à plat, parallèles, dans le prolongement des hanches, position neutre. Une accélération sur l'accent : comme un coup de poing. Les bras sont "tombés" aucun guidage.
- On part des genoux : dans le prolongement du bassin ; ils ne rentrent pas.

1 - Genoux : plier en maintenant l'écartement, pas de position serrée en "Vénus", reste du corps droit, bras pendants, épaules lâchées. Bassin bien placé dans le fil de la colonne.

2 - Bassin : sortir sans jeter les épaules en arrière, cou et masque dans le fil à plomb, bassin et pas le ventre

3 - Plexus : sortir, bras pendants, jambes droites, bassin dans le fil, dos légèrement cambré.

4 - Tête : tout le corps droit, tête rejetée en arrière, regard au zénith

☉ Pour apprendre on peut penser : j'ai la mer devant, j'ai la mer derrière qui me fouette, image de la vague, elle fait parler le corps.

☉ Transferts : suivant la position d'un élément du corps dans l'ondulation on obtient un personnage différent, un âge différent, Ex. :

- Plexus : l'enfant, singe, âge primitif, l'étonnement
- Bassin : le "dottore"
- genoux : "pantalon" le vieux, souvent les mains tremblent.
- Tête : attitude et démarche d'un Arlequin, plus ou moins "macho".
- Position droite en neutre = l'adulte

@ Marcher en suivant les étapes de l'ondulation, les quatre points d'attaque.

@ Faire entrer un souffle dans le geste, parfois avec une image : expire/fléchir les genoux, inspire tendre les bras en l'air. Gonfler le geste, faire chaque expire/inspire sur un rythme intérieur + apnée haute ou basse.

🕒 Image : observer les vagues au bord de la mer : sac/ressac. Bien fixer le moment où la mer s'arrête et repart, immobile (?) entre deux mouvements ou mobile (?) C'est le mystère de toute immobilité. On disait de Diaghilev que lorsqu'il sautait on le voyait à un moment immobile dans l'air... Attention : les bras en l'air et pas les épaules, on ne fait pas un mouvement de gerbes de fleurs. Retrouver le geste neutre. Ceux qui on fait de la danse ne savent plus lever les bras, ils offrent des gerbes de fleurs, seuls ceux qui ne savent pas danser ou savent très bien danser arrivent à lever les bras.

→ " *Ondulation inverse..* " (20 mouvements)

En fente avant. " faire la révérence ", imaginer une balle pour fixer le regard.

- Iliaques de face
- Pieds au choix : sur une même ligne ou à 45° de chaque côté de la ligne, mais toujours plantés.
- Bras : pendants et non tendus, épaules basses.
- La tête : commande le corps, quand le regard est au zénith les deux jambes sont tendues.

→ " *Eclosions progressive et régressive..* " (20 mouvements)

- Il n'y a pas de segmentation du corps : tout bouge ensemble. Par exemple ne pas plonger du buste puis ensuite flexion des jambes. Accent sec au départ et laisser mourir dans l'immobilité ou freiner.
- Pieds : Commencer et finir sur les avant pieds
- Talons - joints à 45°, se soulèvent progressivement.
- Regard : face, neutre
- Bras et mains : ouverts à 45 ° paumes et doigts ouverts vers le public
- vers le haut : inspire
- vers le bas : expire corps accroupi.

@ " *Lever le bras, mouvement et respiration : le geste* "

☞ Suivant la respiration que l'on place partir du même "mouvement" on crée quatre "gestes" différents.

@ 1 - *On lève un bras* : Commencer par régler la respiration : expire/inspire. Colonne droite, masque neutre, épaules basses, regard à l'horizon. Sur expire : bouche en cul de poule, bruit de la mer. Chercher le mouvement dans le geste. Entre deux immobilités.

a - sur inspiration = (zénith) expression d'un "appel", on entre, arrivée en conquête, on marque le territoire

b - sur expiration = (bas) on part, se retire, expression d'une lassitude, fatigue, découragement, un au revoir.

c - sur apnée haute = expression de l'autorité, on pense au salut fasciste.

d - sur apnée basse = expression de la soumission, détresse, ceux qui "filent doux."

A.M. Lecoq mer 13/10

→ " *Les massues..* " (20 mouvements)

Apprentissage :

- Balancer le tronc et faire suivre un bras, atteindre l'immobilité en haut, "laisser faire le poids du corps, ça va et ça revient." Un bras puis l'autre puis les deux. garder l'amplitude. Jambes tendues, entr'ouvertes, bras en croix haute, pieds à 45 °, commencer d'un bras, main de face.
- Ne pas passer la main sous le cou mais devant le visage.
- Placer souffle sur mouvement lent et en mouvement "guidé"
- immobile en haut = apnée haute
- descente = expire
- immobile en bas = apnée basse
- montée = inspire.

@ A l'envers une main puis l'autre.

@ Une main en avant une en arrière

☉ A l'origine un mouvement gymnique du colonel Amoros

→ "*Equilibre sur les mains*" (20 mouvements)

- Retour sur la jambe de lancement, départ jambes réunies ou écartées.
- Apprentissage : monter groupé, passer sur un banc en sautant.
- Le partenaire en parade, tient le bassin, ou seulement arrête les jambes. ne pas plier les bras.
- Jambes tendues main au sol en pont, lancer groupé, le partenaire parade.
- même chose mais en deux temps : monter en deux temps groupé puis jambes tendues
- Même chose sans lancer, le partenaire rend le bassin et se laisse aller en tirant en arrière pour me monter. Je ne fais rien.

→ "*Cabriole enfantine...*" (20 mouvements)

- Pieds réunis mains au sol, bouler, jambes écartées ou tendues, poser la nuque, puis faire un saut d'appel.
- Eviter le double bang : cou/bassin.

A.D. Christophe 19/10

→ "*Roue..*" (20 mouvements)

- Se donner un rythme : mains/mains/pieds/pieds sans accent, 1/2/3/4 un partenaire peut se mettre en face et marquer le rythme dans ses mains.
- Travailler : attitude/roue/attitude
- Se mettre de face avec un partenaire et se regarder dans les yeux.

→ "*Les 9 attitudes ou positions...*" (20 mouvements)

On peut commencer n'importe quelle attitude mais ne pas faire deux fois la même.

- 1 - Verticale : jambes fléchies, bras parallèles aux cuisses, pieds écartés, tête sur fil à plomb, visage neutre, (expire.)
- 2 - La planche : flexion des hanches, dos droit horizontal, regard au plancher, bras horizontaux vers l'arrière.
- 3 - L'arlequin : jambe gauche tirée, droite fléchie, bassin cassé, angle à 90°
- 4 - Transfert d'appui sur l'autre jambe,
- 5 - Rotation des épaules-tronc, ouverture regard en l'air
- 6 - Rotation de l'autre côté même position mais en miroir
- 7 - Fermeture : rotation du bassin en conservant la même ligne jambe/tronc regard vers le bas.

- ☉ Ne jamais oublier le regard qui est dans l'axe du visage, dans la planche regard au sol.
- ☉ Tirer les lignes, tronc, jambes et agrandir
- ☉ Varier les rythmes dans l'enchaînement.
- ☉ les bras, épaules basses, pendant tout le mouvement ne bougent pas : épaule, bras soudés, le tronc reste d'un seul bloc, fixes. Tout l'enchaînement part d'une torsion du bassin.

A.M. Dorly ven 12/11

→ " *Contre-torsion.. . (20 mouvements)*

Masque et contre masque : mise en drame et conflit.

- 1 - Jambe écartées fléchies, dos droit, regard face, bras en suspension parallèles aux cuisses: (expire)
- 2 - regard : tête tourne, bassin reste de face : (inspire)
- 3 - " travelling " : transfert du poids sur jambe fléchie du côté du regard, bassin de face. dans le transfert garde une ligne horizontale pour le bassin. (Apnée haute)
- 4 - " torsion du bassin " : côté du regard, épaules, bras, tronc soudés, ne pas forcer : c'est le mouvement du bassin qui place le reste. (Expire.)
- 5 - Tête tourne de l'autre côté, (inspire)
- 6 - " travelling ", (apnée haute)
- 7 - " torsion bassin " (expire) etc.

☞ Le bassin reste de face et sur une ligne horizontale, éviter de faire des arceaux en fin de transfert de poids, faire un "travelling."

☞ Les trois temps : tête / travelling / torse.

→ " *Les points fixes verticaux. . . (20 mouvements)*

Uniquement en vertical, mais à plat, poignets cassés, dos droit, sur les avant pieds.

@ Apprentissage :

- En hauteur : face à face avec un partenaire, poignets cassés à la hauteur des épaules, je me baisse, puis je remonte les yeux fermés. Le partenaire met ses mains en point fixe à hauteur de la position initiale et vérifie quand ça décroche.

@ En profondeur : le partenaire de côté, je garde les mains en point fixe, le corps bouge en fente arrière et retour pieds alignés.

@ Nez à deux : garder le nez du partenaire comme point fixe, même distance, même angle, bouger se déplacer.

@ Marche : je marche et à un moment le pied reste fixé au sol.

A.M. Dorly ven 25/02

→ " *Le mouvement du bâton qu'on tourne.. . (20 mouvements)* "

On commence par lâcher la main du bas. Commencer bâton vertical, on le tourne sur l'horizontale dans le sens des aiguilles d'une montre. Changer la position des mains à chaque 1/4 de tour. Pour apprendre et présenter la paume en avant on peut se dire " et (présenter) je prends, et (présenter) je lâche" puis "tchac-tchac..."

0 - je tiens le bâton vertical, main gauche en bas.

1 - je tourne

2 - je place la main droite comme la gauche : je vais prendre, paume ouverte

3 - je prends

4 - j'ouvre la main gauche, paume ouverte, puis main qui pend en "feuille" (= je vais prendre)

5 - je prends

6 - Je tourne le bâton

- Conserver les points fixes sur le bâton : ne pas l'écraser ou le tordre.

- " Je vais prendre, je prends " (tac- tac) " je lâche, j'ai lâché " (tac-tac)

→ " *Phrase d'articulation : je frappe avec un bâton... (20 mouvements) "*

0 - Jambes ouvertes sans tension, genoux fléchis, bâton en main, à la hauteur de la cuisse droite, regard frontal, simplicité du geste : jamais le corps n'est en torsion.

1 - je frappe : action rapide ! le mouvement part d'une torsion du bassin en sens inverse (on "arme" la frappe...) il s'achève sans "écho", le bras tendu et parallèle à la cuisse.

2 - je vois : regard, vers l'autre côté, hauteur d'épaule : je vois un autre bâton.

3 - je vais vers... : léger déplacement vers ce nouveau bâton, petit pas et flexion de la jambe. L'autre main reste en point fixe. (Si en 1 on a arrêté le mouvement trop loin derrière... on ne peut plus avancer vers le nouveau bâton !)

4 - je vais prendre... : le bras s'élève et la paume s'ouvre

5 - je prends... : fermeture sur le bâton (on ne ferme pas le poing...)

6 - je vois : regard, vers le premier bâton resté en point fixe

7 - je lâche : poignet cassé ("tcha-tcha...")

8 - regard : vers le second bâton

9 - je frappe : action !

reprise du 6/05

1 - je vois

2 - je vais vers (transfert du poids du corps)

3 - je vais prendre (ouverture main)

4 - je prends

5 - je me place (aller vers le point fixe)

6 - action : je frappe (sans amorti)

7 - je vois : autre bâton

8 - je vais vers (transfert poids)

9 - je vais prendre (main ouverte)

10 - je prends

11 - regard sur le premier bâton

12 - je vais lâcher

13 - je lâche

14 - regard : vers le premier bâton

15 - je me présente

16 - action : je frappe Etc.

A.M. Norman lun 8/11

→ *Ex : " la Grande Godille.. . (20 mouvements)*

Un pousser - tirer à faire à deux en se corrigeant.

Chauffe : table et bâton : on monte sur la table on prend la godille, nous sommes sur la poupe de la barque, imaginer la rame : on ne s'appuie pas sur le fond, nous sommes en haute mer. Coordonner le mouvement des mains avec celui du bout de la rame. Pousser à plat, revenir, repousser. Se placer de biais sur la barque, mouvement en 8 aplati. Insister sur le mouvement autonome de la godille elle remonte seule...

☞ Toujours corps, bassin, puis bras. sur pousser et tirer c'est bassin, plexus, épaules puis bras. Penser à utiliser ses jambes, transfert de poids et flexion pour déplacer le corps en arrière. On reste en maximum à la verticale. Ce n'est pas gymnique...

Pieds : en fin de 8 exagérer le mouvement ils sont prêts à quitter terre, mais à plat

- Bras : ils font un 8 à plat : tirer vers le bas, pousser

- Poignets : pousser = flexion, tirer = extension, en fin de pousser la godille remonte toute seule

- Bassin : l'attaque puis les bras suivent

- Jambes : l'ouverture du côté de l'eau, pieds plantés.

- Regard : prendre un point fixe et le suivre, un arbre, pour faire avancer le bateau.

- Maintenir l'écart et la ligne sur la godille.

- Maintenir la diagonale de la godille plongée dans l'eau.

- Cou épaules: placer dans le pousser-tirer : attaque dans le sens du mouvement.

- Analyse des étapes :

1- on pousse vers le bas

2 - la rame lève vers le haut

3 - on tire vers le bas

4 - la rame remonte vers le haut

@ Pousser : poignets cassés + épaules arrière

Tirer : nuque arrière + poignets droits + épaules avant

A.M. Norman 15/11

→ " le passage du mur... " (20 mouvements)

On peut distinguer 17 étapes.

1 - je regarde le haut du mur, pieds à plat face à lui

2 - élan appel : je lance les bras, sur demi pointe des pieds, épaules basses, mains ouvertes, regard en haut. On ne quitte pas le sol pour ne pas détruire l'image.

3 - j'accroche : le haut du mur, mains point fixe poignets pliés, épaules hautes, pieds au sol

4 - j'attaque tire : accent avec plexus

5 - traction du corps : flexion des coudes, mains en point fixe, pieds sur demi pointes, flexion des coudes jusqu'à la poitrine, tirer.

6 et 7 - Changement d'appuis, pousser : rotation coudes, l'un puis l'autre, épaules hautes, coudes et poignets en flexion.

8 - Poussée : mains jusqu'à la hauteur du bassin

9 - Je lève le pied gauche et le place : jusqu'à la hauteur des mains, une ligne horizontale sur les trois points fixes, pied à plat pour l'image

10 - " Twist " : rotation de la jambe d'appui sans quoi lors de la flexion qui suit le genou frappe le mur

11 - je pousse les trois appuis : descente en flexion sur jambe droite, ligne horizontale des trois points fixes qui descendent

12 - je lance la jambe droite et le bras gauche

13 - je pose le pied droit sur le mur

14 - je regarde devant

15 - je lève la main droite qui est posée sur le mur

16 - je me relève

17 - je saute du mur : lancer les bras et flexion des deux jambes.

A.M. Dorly ven 18/02

→ " *La brasse orthodoxe...* " (20 mouvements)

a C'hauffe : équilibre sur un pied. Commencer par les bras : jeter coudes en arrière, rejoindre la verticale puis lancer les avant bras en avant.

- équilibre sur un pied, corps horizontal, placer l'autre jambe sur le côté et battre "en grenouille".
- coordonner jambes/bras pas ensemble
- attention à la verticale : la brasse fait remonter puis le corps redescend, travail de la jambe d'appui
- placer le souffle au moment juste quand la tête sort de l'eau.

@ Préparation ouverture des jambes : au sol, sur le ventre, menton dans les mains jambes allongées. On déplace la jambe à droite et on fait partir le genou le plus loin possible sur le côté. Une fois qu'il est placé on fait sortir l'avant jambe le plus loin possible en gardant les pieds en portemanteau. Faire des deux côtés en même temps... si possible !

- équilibre sur un pied jambe fléchie
- ensemble du corps sur un plan horizontal
- bras tendus, mains à plat (et non jointes en "prière")
- on ramène l'eau sous la poitrine, bras cassés, avants bras à la verticale
- extension de la jambe (je monte)
- ramener les bras en avant
- détente de la jambe fléchie à angle droit
- flexion de la jambe d'appui
- regard sur l'horizon

A.M. Dorly ven 17/12

→ " *Les tourniquets...* " (20 mouvements)

- Sur jambe écartées pieds à plats, et parallèles, tibias verticaux tronc et tête verticale, épaules basses, bras en suspension. Poids du corps sur jambe pivot.
- Transfert du poids sur un pied sans bouger la verticale ni transférer le bassin
- Lancer une jambe sur le côté, fouetter et prendre l'espace en cuiller le plus loin possible vers l'arrière., on peut imaginer qu'on donne un coup de pied au derrière à une adversaire en face.
- Rotation du corps sur 360 °
- Attitude.
- Faire à droite, à gauche.
- C'est l'avant jambe qui entraîne.

A.M. Dorly ven 14/01

→ Ex " *Lancer du disque à l'antique...* " (20 Mouvements")

Préparations : un geste ancien, recomposé à partir des peintures grecques, une arme de guerre et pas un sport. Le disque part vertical et tourne pour fendre l'adversaire d'où l'importance du regard qui "vise" l'adversaire.

@ Chauffé, balance des bras souples en opposition, quand un bras arrive à la verticale, le faire attendre puis croiser le mouvement avec l'autre bras et repartir dans l'autre sens.

@ balancement d'un bras à la verticale, l'autre suit en opposition sur une diagonale.

@ Aller plus loin sur le même mouvement : torsion du corps d'un côté de l'autre. C'est le bassin qui entraîne. Regard à l' horizon devant, pas à terre. Placer sur le mouvement la phrase " je lance". S'amuser à placer une autre phrase sur le mouvement.

- Analyse :

1 - Je balance les bras : gauche, poids du disque dans le sens sagittal, (avant-arrière) droit en contrepoids dans sens frontal. (Le disque sera lancé de l'autre main.) Balance des bras en opposition avec légère flexion des genoux qui épouse la poussée du bras qui porte le disque. Poids du corps sur pied gauche, lourdeur du disque. Faire trois balances. et faire monter le mouvement à la verticale, petit-grand

2 - Passage du disque main droite. Lancer les deux bras, zénith et ligne du corps en diagonale arrière, jambe gauche tendue en avant, flexion jambe droite avec appui. On passe le disque il est dans les deux mains. Glisser le pied droit en arrière, jambe droite, genou gauche fléchi.

3 - Transfert du poids vers l'avant le disque redescend, le corps bascule vers l'avant, jambe gauche tendue, tenir le regard vers l'adversaire.

4 - Regard vers l'horizon, ramener le disque vers l'avant jambe gauche fléchie, droite tendue.

5 -Remonter : jambe droite tendue avec poids du corps, gauche en légère suspension, corps vertical.

6 -Rotation : du bassin, disque dans la main droite, cercle du bras droit en lancer du poids, main droite avec pied droit qui décolle pour la course, main ouverte, regard face

7 -Trois pas, regard maintenu.

a Transferts dramatiques à partir du disque :

- A deux en parlant l'un explique quelque chose à l'autre en suivant les mouvements (mouvement des astres, lever du soleil etc.) On fait celui qui a du mal à comprendre : regard. Tendre les lignes au maximum. L'autre suit du regard les lignes et directions des gestes.

- On fait le mouvement en tout petit, bras, mains, petits pas

- On intériorise le mouvement en tout petit et sans les bras.

- On remet les bras et on sort un son pour lancer une gamme dans la plainte et la souffrance, dans le rire.

@ Transfert : A trois, faire un son comme une lamentation, travail de chœur sur la plainte et la tristesse.

@ Transfert : seul on monte un rire en lui donnant de l'amplitude à partir du mouvement : " se casser de rire... ", "aboyer de rire... ", " exploser de rire... "

A.M. Norman lun 8/11

→ " *Les Poids et Haltères.* " (20 mouvements)

1 - se placer jambes ouvertes et prendre la barre à terre avec légère flexion des genoux : on se place

- 2 - Attaque : sortir le regard sur l'horizon et monter le buste droit épaules basses jusqu'au point fixe. Remonter doucement les genoux, barre au niveau du bassin, bras tendus.
- 3 - je soulève et me place dessous accroupi : flexion des genoux, accroupi sur les avant pieds : la barre reste en point fixe au niveau du plexus.
- 4 - extension des genoux, ramener la barre au niveau du plexus.
- 5 - attaque : on lance la barre avec le plexus, poussée en haut, bras tendus, fente par un pas glissé en arrière.
- 6 - on ramène la jambe fléchie au niveau de l'autre. Bras tendus, épaules basses.

- Ⓢ Ne faire bouger le corps que lorsqu'il existe un point fixe.
- Ⓢ Mains : sur la barre elles sont plus écartées que les pieds.
- Ⓢ Bascule : la barre en point fixe je tire épaules basses, puis bascule dessous et dans la continuité monte sur les jambes.
- Ⓢ Attaque : dans la continuité, plexus, je soulève des bras, me met en fente arrière et ramène le pied.

A.M. Dorly ven 10/12

→ " *Patin à glace...* " (20 mouvements)

@ Apprentissage : balancer les bras latéralement, sans conduire

- Balance des bras, corps horizontal, petit saut sur une jambe l'autre allongée, bras jambes en opposition.
- Décontraction : jambes droites, relâche du buste en avant, tête et bras pendants. Faire partir du bassin un mouvement droite/gauche, petit, laisser suivre corps puis tête. Imaginer qu'on est agi, manipulé : je suis une pâte que des mains pétrissent.

@ Décontraction ouverture diaphragme :

- couché sur le côté, jambes pliées à angle droit, tête sur main droite, main gauche sur le bassin. Je monte la main gauche en demi-cercle par le zénith et la fais rejoindre la main droite. Ouverture = inspire. Je ramène sur la bassin par le chemin inverse. Fermeture = expire. Plusieurs fois. Se remettre sur le dos. Observer ce qui a changé. Changer de côté.

@ Sur le dos, mais sous les genoux. Je tire et me relève assis avec la tête qui suit en dernier, puis je repars en arrière. Aller de plus en plus loin en arrière, en avant puis se relever en plaçant un pied en avant et rester en équilibre sur ce pied.

A.M. Norman lun 17/01

→ " *Le passeur...* " (20 mouvements)

- Préparation :

Ondulation latérale : pieds écartés, tronc de face : tête, plexus, bassin comme si on était tiré vers le bas par la tête. Placer les attitudes.

- Faire pour soi et sans décomposer : je suis à l'avant du bateau, j'enfonce la perche dans l'eau, elle passe à la verticale, je pousse sur le fond de la rivière, le bateau avance, je retire la perche, je vais à l'avant et je recommence.

- Chauffe : mouvement de balance des bras en laissant "le poids du corps" agir et amener le mouvement à une verticale tendue. Observer les points d'équilibre immobile avant le mouvement. Quand les bras se croisent en haut, équilibre, puis inverser la rotation des bras.

- C'est une gaffe avec un manche qui s'achève en T, parce qu'il faut l'empoigner à certaines étapes

@ Faire monter une personne sur une planche, il fait le mouvement : où va le bateau, direction ?

@ Commencer sans précision : je prends la gaffe, je la plante, je pousse, mais je vois où va la barque, je sens qu'elle touche le fond et remonte, et je me rappelle qu'elle n'est pas molle (points fixes.)

- Analyse :

1 - Attaque : lae perche dans les mains, horizontale, jambe gauche fléchie, droite tendue, je vais plonger...

2 - je plonge : transfère jambe gauche tendue, droite fléchie, la gaffe est dans l'eau, elle revient de côté, je la suis par une rotation de l'axe du bassin.

3 - je lâche de la main droite, la perche court et revient à la verticale, elle monte. Jambes en flexion, point fixe des mains.

4 - je reprends de la main droite au-dessus de la gauche, penser au T.

5 - la perche touche le fond et s'élève un peu : les deux jambes fléchies de face, légère remontée des coudes pour l'image, le corps monte (point fixe)

6 -poussée : j'ouvre le bassin sur la gauche en poussant de la main droite sur le bout de la perche à hauteur de la poitrine, diagonale et travelling, je me retrouve en fente jambe gauche

7 - je pousse en fente sur la gauche, jambe gauche fléchie, droite tendue, bras droit tendu (point fixe)

8 - je lâche la main gauche, pose sur la droite en transférant le poids du corps, sur jambe gauche tendue, droite fléchie

9 - je repousse, et poussée, le corps suit, diagonale

10 - je lâche la perche de la main gauche et la place en arrière

11 - je tire de la main droite sur la droite : diagonale, (ligne jambe gauche bras droit alignés)

12 - je prends la perche de la main gauche, et lâche de la droite, (ligne diagonale, jambe gauche, bras gauche, jambe droite fléchie)

13 - je reprends la perche de la main droite

14 - transfère : changement d'oblique (ligne diagonale bras gauche jambe droite), jambe gauche fléchie : position de départ.

☞ Exercice assez difficile car il existe un double mouvement : le corps, la barque. Importance des points fixes pour que le corps puisse avoir une référence et s'appuyer sur quelque chose. Toujours le corps d'abord, les bras ensuite.

a " Faire en petit" : position genoux fléchis, faire tout le mouvement mais en rapetissant, avec les doigts seulement, puis... faire le mouvement intérieurement en restant immobile.

à Transfert : marcher et faire le mouvement, respecter le geste mais pas le rythme. Mettre des phrases dessus. Faire celui qui discute, argumente, cherche à convaincre. C'est un mouvement pour ceux qui réfléchissent où cherchent à convaincre un interlocuteur.

A.M. Norman lun 9/04

- travail sur les 20 mouvements

A.M. Dorly ven 29/04

- tourniquets, ondulation avec accents, ondulation inverse, massues
- Révision des 20 mouvements : patin, haltères, passeur.

A.M. Norman lun 2/ 05

Travail sur les 20 mouvements

- Tourniquet, massues, bâton, points fixes, contre-torsion.

A.M. Dorly ven 3/ 05

- Révision des 20 mouvements : 9 attitudes, lancer du disque, placer la respiration sur les mouvements.

A.M. Dorly ven 6/ 05

- révision des 20 mouvements, phrase d'articulation, grande godille, mur et brasse.

A.D. Christophe mar 10 / 05

- Révision des 20 mouvements.

A.M. Norman lun 16/ 05

- Révision des 20 mouvements et placement du souffle.

A.M. Lecoq mer 18/05

- Observation des 20 mouvements et corrections par Lecoq.

A.M. Dorly ven 20/05

- Révision 20 mouvements travail en sous groupes sur trois mouvements : passeur, 9 attitudes et lancer du disque. Placement du souffle.

A.M. Dorly ven 3/06

- révision 20 mouvements : patin, ondulation avec accents, contre-torsion, haltères.

" Les vingt mouvements, critères, critiques et commentaires..."

Dans la salle verte. Tous les enseignants, et élèves des autres groupes qui le veulent. Les enseignants interviennent après Lecoq s'ils désirent. Silence "sacré" pendant le passage, suivi d'applaudissements.

- Critères :

- quel est l'aspect général
- l'effet ressenti
- l'aspect technique (tous les mouvements, bien faits, revenir au point de départ) la cohérence et l'intérêt de l'enchaînement (la fin est dans le début, pas de scolaire)
- l'envoi dramatique du mouvement
- est-ce que l'espace est bien envoyé au public avec un état neutre ?
- On peut varier les rythmes sans dans le mime d'action
- " Personne ne veut passer dans l'élan ? "

- " C'est timide, honnête et appliqué. On a envie de respirer, il y a un côté perturbé et techniquement ça ne va pas jusqu'au bout. Il y a un commencement, une fin mais une pause au milieu il y a des commentaires en excuse dans le regard sur les défaillances. " (Thierry)

- " Fragile et tendu, un air pas content, placement bizarre dans l'espace... Ne jamais venir aussi près du public ! Pas de points fixes dans le parcours, ça flotte, il faut aussi penser à respirer, le haut du corps va bien mais le bassin refuse. Et puis il ne faut pas mettre de jambières de danseuses, non j'aime pas on voit le corps, plus le mouvement... " (Karine)

8. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”

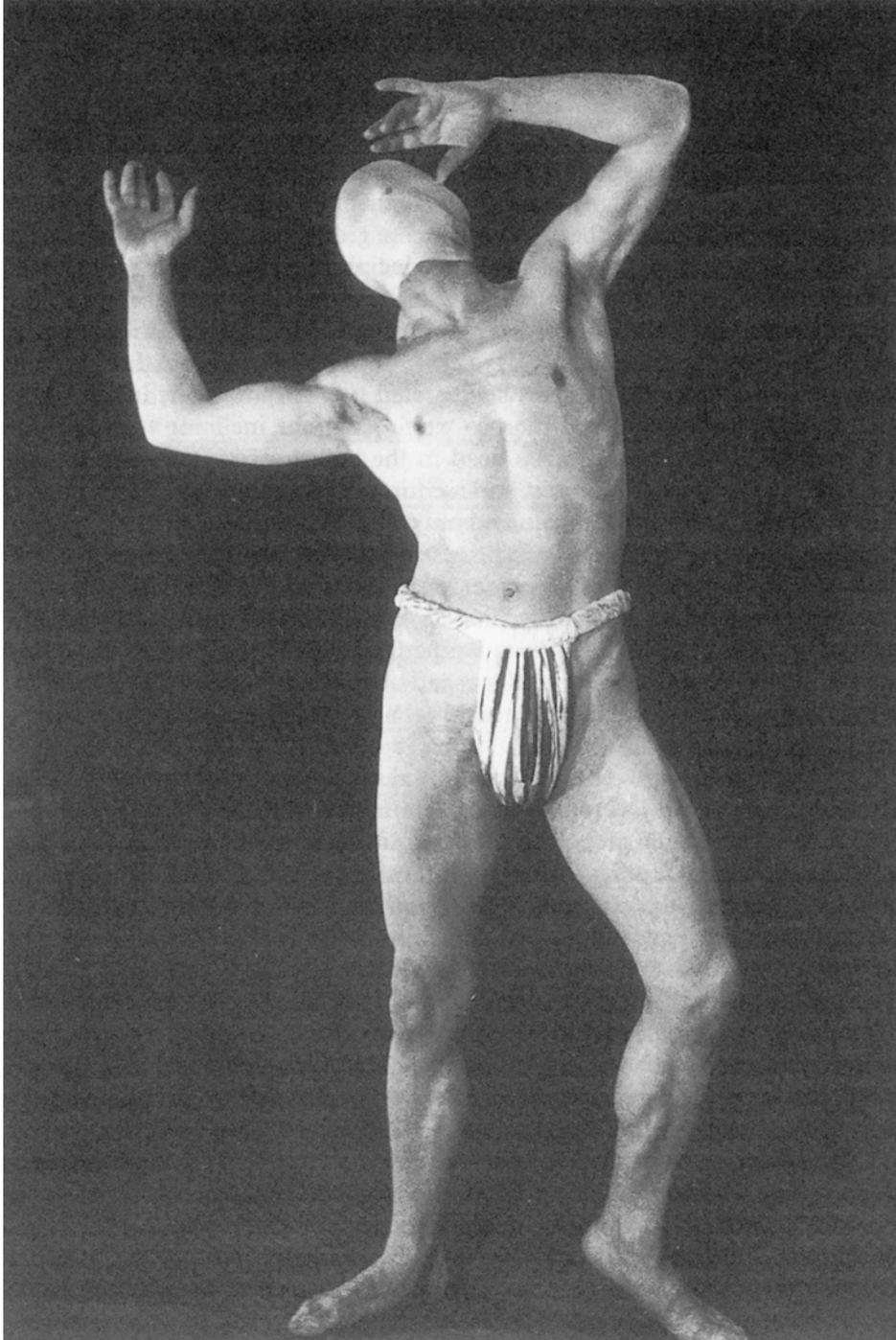
Temas de los “auto-cursos” (auto-cours) realizados en el curso de 1993-1994 recogidos por Christophe Merlant en “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”.

1. Un lieu, un événement (Un lugar, un acontecimiento)
2. L’homme ou la femme invisible (El hombre o la mujer invisible)
3. Deux voyageurs traversent un monde fantastique (Dos viajeros atraviesan un mundo fantástico)
4. La vie du village du matin au soir (La vida de un pueblo de la mañana a la noche)
5. L’Exode (El Éxodo)
6. Impressions de la ville (Impresiones de la ciudad, Máscara Neutra)
7. Situation quotidienne avec les personnages-éléments (Situación cotidiana con los personajes-elementos)
8. Le combat des matières (El combate de las materias)
9. La poursuite en 57 attitudes (La persecución en 57 actitudes)
10. L’oeuvre d’un peintre en mouvement (La obra de un pintor en movimiento)
11. Mettre une nouvelle en mouvement sans paroles (Poner en movimiento una noticia sin palabras)
12. Histoire des objets (Historia de los objetos)
13. De l’animal à l’humain. Des animaux dans une situation humaine (Del animal a lo humano. Animales en una situación humana)
14. De l’humain à l’animal (De lo humano al animal)
15. Jouer une situation avec les masques qu’on a crée (Actuación de las máscaras creadas)
16. La bagarre (jusqu’au le déclenchement de la bagarre) (La pelea, preparación)

17. La bagarre propement dite. (Acrobatie dramatique) (La pelea, propiamente dicha. Acrobacia dramática)
18. Passions en situation (Pasiones en situación)
19. Mettre en situation le premier personnage (Poner en situación el primer personaje)
20. Mettre en situation le deuxième personnage (Poner en situación el segundo personaje)
21. Les deux personnages en situation (Los dos personajes en situación)

**9. Fotografías de Étienne Decroux, Jean–Louis Barrault,
Marcel Marceau y Jacques Lecoq**

Étienne Decroux, el mimo prometéico, 1948.
(Foto, Étienne Bertrand Weill)



Programa de la sesión de mimo corporal de Decroux y Barrault en 1945, en la que Edward Gordon Craig actuó de maestro de ceremonias.

SÉANCE DE MIME CORPOREL
MAISON DE LA CHIMIE : 27 JUNI 1945
Sous la Présidence d'honneur de Gordon CRAIG
Sous la Présidence effective de Jean DORCY
qui dégagera le lien doctrinal
de Craig à Copeau, de Copeau à Decroux, de Decroux à Barrault
et évoquera aussi l'œuvre d'Appia

— **ÉVOCATION D' ACTIONS MATÉRIELLES**
Le Menuisier - La Lessive - La Machine
par DECROUX

— **EXERCICES D'ÉLÈVES**
dans un Étude du "Contrepoids"
par l'ÉCOLE DECROUX

— **PERSONNAGES**
Le Boxeur - Le Lutteur - Le Bureaucrate - Quelques passants
par DECROUX

— **CHŒUR MIMÉ SYMBOLISTE**
Le Passage des Hommes sur la Terre
d'Étienne DECROUX
par DECROUX - Jean-Louis BARRAULT - Eliane GUYON

— **MATÉRIAUX D'UNE PIÈCE BIBLIQUE**
Figures juxtaposées sans lien dramatique
par DECROUX et Eliane GUYON

— **LE CHEVAL**
par Jean-Louis BARRAULT

— **STATUAIRE MOBILE (avec visage couvert)**
BARRAULT **DECROUX**
Maladie - Agonie - Mort Différencé entre
Admiration - Adoration -
Vénération

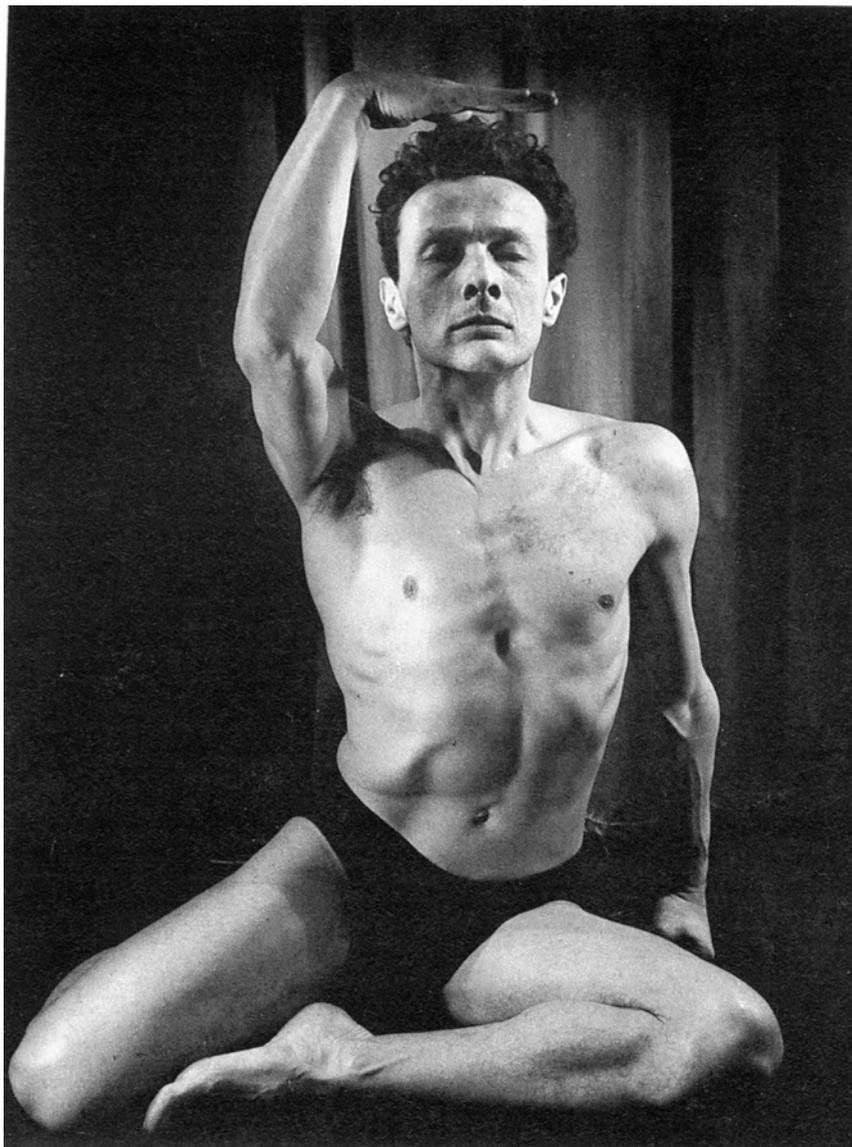
tous deux dans un même thème : la Volonté

Combat Antique
d'Étienne DECROUX et Jean-Louis BARRAULT
(en collaboration indéfectible)
par les AUTEURS

CONFÉRENCE :
"Ce qui distingue le Pantomime du Mime Corporel"
par Étienne DECROUX

Jean-Louis Barrault en la obra *Autour d'une mère*; acción dramática de Barrault basada en la novela de William Faulkner (1897-1962) *As I lay dying* (1930), representada en el Théâtre Montmatre del 4 al 7 de junio de 1935. Barrault concreta en ella su idea de un “teatro total”, en la que el actor es un “instrumento completo”.

(Foto, Étienne Bertrand Weill)



Marcel Marceau en su personaje Bip, creado en 1947, en la tradición de los personajes tipos como Pierrot o Charlot.
(Foto de la compañía Marcel Marceau)



9. Fotografías: E. Decroux, J-L. Barrault, M. Marceau, J. Lecoq

Jacques Lecoq en la demostración-espectáculo *Tout bouge*, Caracas, 1978.
“Je vole, je plane et je regarde Paris, ma ville.” (Vuelo, planeo, y contemplo
París, mi ciudad.)
(Foto, Hernan Llera)



10. Prolongaciones

10. Prolongaciones

La decadencia del analfabetismo es un ensayo aforístico de José Bergamín, publicado en 1933, en la revista *Cruz y Raya*. [José BERGAMÍN, *La importancia del demonio*, Biblioteca de ensayo Siruela, Madrid 2000, págs. 51-52.]

[...] Perseguir el analfabetismo es perseguir rastreramente al pensamiento: perseguirlo por su rastro, luminosamente poético, en la palabra. Las consecuencias literales de esta persecución son la muerte del pensamiento: y un pueblo, como un hombre no existe más que cuando piensa, que es cuando cree, lo mismo que el niño: cuando cree que juega. Todo el que sale del juego poético de pensar está perdido, irremediabilmente perdido: porque deja la verdad de la vida, que es la única vida de verdad: la de la fe, la de la poesía por la mentira de la muerte. Quiere tomarlo todo sin fe, *al pie de la letra*; y ya vimos que todo lo que está al pie de la letra es porque lo ha matado la letra, que todo lo que está al pie de la letra está muerto. La decadencia del analfabetismo es, sencillamente, la decadencia de la poesía. El proceso de esta decadencia decía que podíamos observarlo en nosotros mismos, porque es la decadencia de nuestro pensamiento cuando vamos perdiendo la fe poética, cuando nos vamos alfabetizando: y no tenemos fe cuando no tenemos razón verdadera, razón pura, cuando hemos desarraigado nuestro pensamiento de la poesía: cuando utilizamos o enajenamos nuestra razón prácticamente; porque practicamos la letra en vez de *practicar la palabra*, como dijo el apóstol; y ésta sí que es enajenación racional: la locura o la estupidez del alfabetismo.

Chantal Maillard, *La creación por la metáfora-Introducción a la razón-poética*. Editorial Anthropos, Colección Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, Barcelona, mayo 1992, págs. 17-18 y 20-21.

Hace largo tiempo se inició un juego extraño. Se trataba de inventar irrealidades y hacerlas creíbles hasta el punto de lograr que, por la fe de los hombres, tomaran cuerpo: se convirtieran en realidades. Así palabras como “ser”, “vida”, “diferencia” aparecieron como respuesta a la suposición de negatividades en un mundo en el que éstas nunca habían existido.

Nadie sabe a ciencia cierta cómo nació la afición por esta clase de juegos. Algunos piensan que fue debido a la admiración que experimentaban los griegos ante la realidad y el hechizo que para ellos suponía el acto de nombrar. Otros creen que era cuestión de poder: aquel que por la pericia de su retórica lograba convencer a las gentes de la realidad de un mayor número de cuerpos irreales alcanzaba una posición invencible. El caso es que este juego adquirió tanta relevancia que la materia fue perdiendo su carácter sagrado. Se edificaron altares donde las cosas aprendieron su función de símbolo. La comprensión, que en un principio era simple visión, sincronía preverbal, un estarse en unidad “sin ser con que diferenciarse”, empezó a ser el duro aprendizaje de la traducción de mundos paralelos. Hasta que, en una histórica partida, la propia palabra *juego* tomó cuerpo. Paradójicamente entonces el carácter lúdico de su actividad se perdió. Este olvido era en sí mismo una derrota, pero la tomaron como una victoria definitiva. Lo que antes era juego se llamó entonces *cultura*. Los fantasmas hablaron, y creyeron en ellos.

Algunos hombres, sin embargo, conscientes de los sofisticados engranajes de esta máquina lúdica, pretendieron devolver a los demás, en la medida de lo posible, la visión del origen, de ese origen que habita el presente y que, como él, no perdura: se hace. Y puesto que el gesto se había perdido a sí mismo por haber alcanzado significado, fue necesario servirse de la palabra –ese cuerpo sonoro–, de la palabra en busca de sí misma fuera de sí misma, la palabra devuelta a su origen.”

[...] Como el golpe de un bastón, como una piedra que cae rodando a los pies del caminante y le detiene, como la gota de agua que cae de un manantial, o como el canto inesperado de un pájaro, la palabra debe ser gesto preciso destinado a perderse. [...] Por eso la Verdad, como la entienden las escuelas iniciáticas, pierde su carácter veritativo si es transmitida verbalmente, sin experiencia. Por ello la secular insistencia de los maestros orientales en la transmisión directa, experiencial, la comprensión irrepetible del momento, único y particular. [Ortega, Platón ...] pues una verdad tan solo obtiene el rango de “iluminación”, esto es, de verdad como *revelación (alétheia)* en el instante de su descubrimiento. Por ello tiene también la verdad carácter intransferible. Ningún descubrimiento puede transmitirse, aún repitiéndose los pasos intelectuales para lograrlo; de ahí que la mejor pedagogía sea la indicativa, la mostración.

