



GÖTEBORGS UNIVERSITET
Institutionen för språk och litteraturer

Un théâtre qui bouge
Le théâtre de Jacques Lecoq au lycée suédois

Pia Eriksson

Interdisciplinärt examensarbete
Franska fördjupningskurs
Korta lärarprogrammet
Vårterminen 2011

Handledare:
Katharina Vajta

Tout bouge.
Tout évolue, progresse.
Tout se ricochette et se réverbère.
D'un point à un autre, pas de ligne droite.
D'un port à un port, un voyage.
Tout bouge, moi aussi!
Le bonheur et le malheur, mais le heurt aussi.
Un point indécis, flou, confus, se dessine,
Point de convergences,
Tentation d'un point fixe,
Dans un calme de toutes les passions.
Point d'appui et point d'arrivée,
Dans ce qui n'a ni commencement ni fin.
Le nommer,
Le rendre vivant,
Lui donner l'autorité
Pour mieux comprendre ce qui bouge,
Pour mieux comprendre le Mouvement

Jacques Lecoq 1999

Table des matières

<i>1. Introduction.....</i>	<i>p.4</i>
<i>2. Objectif, méthode et hypothèse.....</i>	<i>p.4</i>
<i>3. La pédagogie de théâtre de Jacques Lecoq.....</i>	<i>p.5</i>
<i>3.1. Présentation de Jacques Lecoq.....</i>	<i>p.5</i>
<i>3.2. École internationale de théâtre – Jacques Lecoq.....</i>	<i>p.6</i>
<i>3.3. La pédagogie – Un théâtre du corps.....</i>	<i>p.7</i>
<i>3.3.1. Thèmes de la première année.....</i>	<i>p.7</i>
<i>3.3.2. Auto-cours – le théâtre des élèves.....</i>	<i>p.8</i>
<i>3.3.3. Thèmes de la deuxième année.....</i>	<i>p.9</i>
<i>3.4. Les méthodes d’enseignement de Jacques Lecoq.....</i>	<i>p.10</i>
<i>4. Le théâtre au lycée suédois.....</i>	<i>p.11</i>
<i>4.1. Pratiques théâtrales et méthodes d’enseignement à l’école... </i>	<i>p.12</i>
<i>4.2. GY 11 (Objectifs, progression des cours).....</i>	<i>p.14</i>
<i>5. Lecoq au lycée suédois.....</i>	<i>p.15</i>
<i>5.1. Contribution (Points de convergence/divergence).....</i>	<i>p.15</i>
<i>5.2. Un exemple didactique.....</i>	<i>p.18</i>
<i>6. Conclusion</i>	<i>p.19</i>
<i>7. Bibliographie.....</i>	<i>p.21</i>

1. Introduction

En Suède, nous avons une tradition où le théâtre prédominant est un théâtre psychologique basé sur le texte. C'est surtout ce théâtre qui est enseigné au lycée et à l'université. Il y a aussi une petite place faite au théâtre physique dans l'enseignement théâtral. Ici la tradition est dominée par Grotowski – homme de théâtre polonais de la même époque que Jacques Lecoq. Mais c'est le théâtre psychologique dans la tradition d'August Strindberg ou d'Ingmar Bergman qui domine en Suède, et sur scène et dans l'enseignement (Hammergren 2004:121). Cependant, en 1995 j'ai vu au théâtre des Bouffes du Nord à Paris, Théâtre de Complicité, qui jouait le spectacle «The three lives of Lucie Cabrol». J'ai été éblouie et intriguée par ce spectacle tellement physique, poétique, visuel, direct, joyeux, fantaisiste – où les comédiens jouaient le texte dans plusieurs langues différentes. C'était un style de théâtre que je n'avais jamais vu auparavant. Je me suis demandée: Qui sont-ils? D'où viennent-ils? Quelle tradition de théâtre représentent-ils? La réponse était: c'est un groupe de théâtre international où tous les acteurs ont suivi une formation de Jacques Lecoq à Paris. Jacques Lecoq a ouvert son école internationale de théâtre à Paris en 1956. Il y a enseigné jusqu'à sa mort en 1999. Des milliers d'élèves du monde entier y sont passés, et ils sont repartis avec l'idée d'un nouveau théâtre à créer. J'ai moi-même suivi des cours à cette école pendant deux ans (1997-1999) et donc étudié le mime, le mouvement et différents jeux de masque, domaines dans lesquels on trouve ce que Lecoq nomme «des lois universelles du théâtre». La pédagogie de Jacques Lecoq est peu connue en Suède. Il n'est pas représenté dans le cursus à l'université. C'est seulement à l'école supérieure de mime (mimlinjen – Stockholms teaterhögskola) que ses idées sont mentionnées et travaillées dans le programme master (page web Mimlinjen).

2. Objectifs, hypothèse et méthode

Ceci est un mémoire interdisciplinaire dont l'objectif est de trouver un moyen d'utiliser la pédagogie de théâtre de Jacques Lecoq au lycée en Suède. Mon hypothèse est que cette pédagogie peut enrichir l'enseignement théâtral. Cette étude se compose de plusieurs parties. Il faut d'abord tâcher de cerner la pédagogie de Jacques Lecoq ainsi que la tradition de théâtre et les pratiques théâtrales qui existent déjà dans l'éducation en Suède. Ensuite viendra une étude des documents officiels pour différents cours de théâtre dans le lycée suédois de 2011 après la réforme appelée GY 11. Dans l'analyse qui suivra je comparerai les objectifs dans les documents officiels avec la pédagogie de Jacques Lecoq afin d'identifier des points de convergence et de divergence. Est-il possible d'appliquer la pédagogie de Jacques Lecoq dans

le cadre scolaire suédois? Finalement un exemple didactique basé sur quelques idées de Jacques Lecoq nous montrera une possibilité d'appliquer ses théories.

Le point de départ de ce travail est une étude des textes français et suédois sur les pratiques théâtrales dans l'éducation. Il faut savoir que Jacques Lecoq était un homme d'action et qu'il n'a pas beaucoup écrit sur sa pédagogie mais juste avant sa mort, en 1999, il a publié le livre *Le corps poétique – un enseignement de la création théâtrale* qui résume sa pédagogie. En ce qui concerne le mime et le mouvement, Jacques Lecoq a rédigé en 1987 une grande anthologie intitulée *Le théâtre du geste* où il explique toute l'histoire du mime. D'autres livres comme *L'école du jeu – former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral* de Josette Féral (2003) sont également pertinents pour cette étude. Afin de comprendre la tradition du théâtre en Suède, *Dramabok* de Kent Hägglund (2001) et *Teater i Sverige* (2004) ainsi que *Skådespelaren i handling* de Kent Sjöström (2007) et *Spela Roll – kreativt lärande med teater och drama* d'Anders Järleby (2005) nous aideront. *Dramabok* est écrit pour les futurs professeurs de pédagogie dramatique et résume les traditions de l'enseignement théâtral de Suède. De plus, parmi les textes étudiés il y a aussi des documents officiels du ministère de l'éducation nationale en Suède concernant GY-11. Finalement des notes personnelles prises lors de mes stages pratiques au lycée (VFU), une communication personnelle avec un des créateurs des objectifs de GY-11 et avec un professeur de théâtre, ainsi que des notes prises à l'école Jacques Lecoq en 1997-99 nous ont aussi été utiles dans ce travail.

3. La pédagogie de théâtre de Jacques Lecoq

Dans ce chapitre nous allons voir le parcours de Jacques Lecoq et quel théâtre il a été amené à défendre. Nous examinerons de près la pédagogie de théâtre de Jacques Lecoq – quelles méthodes sont utilisés et à quelles fins.

3.1. Présentation de Jacques Lecoq

Jacques Lecoq (1921-1999) était pédagogue de théâtre. Il est né et décédé à Paris, mais son parcours l'a emmené dans différentes régions de France ainsi qu'en Italie. Il était d'abord enseignant d'éducation physique ainsi que kinésithérapeute. Lecoq a découvert l'esprit d'un théâtre populaire en travaillant avec une compagnie de théâtre à Grenoble juste après la deuxième guerre mondiale. Il explique dans son livre *Le corps poétique* que la compagnie avait «cette volonté d'aller vers un public populaire avec un théâtre simple et direct» (Lecoq 1999:18). C'est en Italie que Lecoq découvre la Commedia dell'Arte – forme théâtrale

médiévale, très populaire, non psychologique et directe avec des demi-masques. Il travaille à l'université de Padoue et au Piccolo Teatro, Dario Fo était un de ses élèves (bien qu'ils n'aient que deux ans d'écart). Il a aussi fait la rencontre importante d'Amleto Sartori, constructeur de masque. Ensemble ils ont construit un masque neutre – outil pédagogique fondamental de Jacques Lecoq. Sartori commence de construire des masques de Commedia dell'arte en cuir – masques et techniques tombés dans l'oubli avant les recherches de Sartori et Lecoq. Dans le film *Les deux voyages de Jacques Lecoq*, Dario Fo et Jacques Lecoq se rappellent cette époque d'après-guerre où «le monde était à refaire» (Carasso et Lallias, 1998). Toutes ces rencontres, les redécouvertes de formes théâtrales tombées dans l'oubli (mime et Commedia dell'arte), un élan d'invention et une connaissance profonde du corps et du mouvement donnent la direction du théâtre que va enseigner Lecoq. Avec les masques de Commedia dell'arte et le masque neutre, cadeaux de Sartori, Lecoq va retourner à Paris en 1956 afin d'ouvrir son école.

3.2 Ecole Internationale du théâtre – Jacques Lecoq

L'école fut créée en 1956 à Paris. Jacques Lecoq y enseigna jusqu'à sa mort en 1999. L'école existe toujours et elle est maintenant dirigée par Pascale Lecoq - la fille de Jacques Lecoq. L'école se trouve dans un ancien central de boxe au 57, rue de fbg St.Denis dans le 10ème arrondissement à Paris. C'est une école privée, et payante. Les élèves viennent du monde entier pour y suivre des cours de théâtre. Il y a trois classes de trente-cinq élèves de première année et une classe de deuxième année. La sélection des élèves se fait sur dossier avec une lettre de recommandation d'un professeur de théâtre et il y a une période d'essai de trois mois. Une deuxième sélection se fait après la première année et seulement un tiers des élèves sont acceptés en deuxième année. Ce choix est fait par les professeurs. Leur critère principal est la «capacité de jeu» de l'élève (Lecoq 1999:107). Jacques Lecoq appelle son école une école de création. «L'objectif de l'École est la réalisation d'un jeune théâtre de création, porteur de langages où le jeu physique du comédien [est] présent» (Lecoq 1999:27).

L'âge moyen d'un élève est de 24-25 ans, et on lui conseille d'avoir déjà une expérience théâtrale. Jean-Gabriel Carasso (2003) explique dans *L'école du jeu* que c'est un âge «où l'expérience de la vie (...) sera suffisamment forte pour que l'élève puisse assumer le voyage proposé sans trop de problèmes d'identité personnelle» (Feral 2003:183). Tout l'enseignement se fait en français et il est important de comprendre la langue. Par contre, le jeu peut se faire dans la langue maternelle de l'étudiant. Comme nous le verrons plus loin, la langue parlée sur scène n'est pas très importante dans ce théâtre du corps et du geste. Les cours durent deux

ans. Il y a aussi une troisième année pédagogique pour ceux qui veulent devenir professeur de théâtre. Tous les professeurs à l'Ecole Lecoq ont fait cette école. Il y a d'anciens professeurs qui ouvrent ensuite leur propre école (p.ex Philippe Gaulier, Thomas Pratkanis etc.) Depuis les années quatre-vingt, un département de scénographie appelé le L.E.M (Laboratoire d'Études du Mouvement) fait partie de l'école.

3.3 La pédagogie de théâtre de Jacques Lecoq – Un théâtre du corps

Ariane Mnouchkine, directrice de la compagnie Théâtre du Soleil et qui a fait l'Ecole Lecoq dans les années soixante, dit dans un interview qu'il y a des lois universelles de théâtre et que Jacques Lecoq est quelqu'un pour nous les rappeler (Carasso et Lallias 1998).

3.3.1. Thèmes de la première année

Le premier jour de l'école, l'élève est invité à faire un voyage. Toute la première année (le premier voyage) se fait dans l'identification de la nature, des couleurs, des matières, des animaux pour arriver à la construction d'un personnage. Ce travail ainsi que le travail de masque se fait dans des cours d'*improvisation*. Pendant la première année, on travaille le masque neutre ainsi que des masques larvaires (masques blancs pas encore peints, avec des formes géométriques) et des masques expressifs et utilitaires. Ce sont des masques entiers qui couvrent tout le visage et ne «parlent» pas. Presque toute la première année se fait dans le silence: «Les consignes de jeu silencieux conduisent les élèves à découvrir cette loi fondamentale du théâtre: c'est du silence que naît le verbe» (Lecoq 1999:47).

Parallèlement aux cours d'improvisation il y a un cours d'*analyse des mouvements* où l'on étudie les "vingt mouvements" de Jacques Lecoq. Ce sont des actions qui incluent un mime d'action de base, en commençant avec la *rose des efforts*: tirer – pousser, se tirer – se pousser, être tiré – être poussé. *La rose des efforts* s'appelle ainsi à cause des forces qui vont dans huit directions – horizontales, verticales et diagonales. En les dessinant ils donnent la forme d'une rose. Parmi les vingt mouvements, il y a aussi l'ondulation, l'éclosion, le point fixe, la roulade, l'équilibre sur les mains et la roue. L'école Lecoq n'est pas une école de mime plastique ou de pantomime que l'on peut trouver chez Etienne Decroux et Marcel Marceau par exemple. Lecoq s'est distancé de ce mime-là qu'il juge trop strict et même «sclérosé» – puisque ce mime s'est détaché du théâtre (Lecoq 1999:33). Par contre tout acteur devrait être capable de mimer (ou imiter) – ce qui est l'acte premier de la création dramatique, pour l'acteur, pour l'écriture et pour le jeu, selon Lecoq (1999:33). Jacques Lecoq a inventé le terme *mimodynamique*. Il s'agit de mimer (rendre visible) les sensations du

«dedans». C'est un travail de profondeur sur une dimension abstraite. Si on travaille sur les couleurs et le professeur dit «rouge» – l'élève exprime avec son corps la sensation du rouge. Dans la pédagogie de Jacques Lecoq il faut atteindre ce niveau pour ensuite remonter vers une création personnelle. Comme l'indique le titre de son ouvrage, l'objectif est aussi de trouver *le corps poétique* et de trouver une qualité de mouvement. Le mot «poétique» veut dire ici ce qui est invisible, entre les mots, dedans (Carasso et Lallias 1998). Souvent dans l'enseignement théâtral on sépare les cours de théâtre et les cours de mouvement, qui peut donner une séparation des matières. Lecoq dit: «Le mouvement pour nous est la base de tout» (Carasso et Lallias 1998). Les «vingt mouvements» donnent aussi un outil d'observation. On observe que les gestes d'action sont liés à un effort physique. Les gestes d'expressions font apparaître la partie émotionnelle de la vie humaine. «Je t'aime!» – je te tire, «Je te hais!»- je te repousse (Lecoq 1986:24).

L'acrobatie est un cours technique où l'on suit un entraînement physique. Le travail du début est très basique – beaucoup d'élèves ont peur au début et le professeur ne connaît pas leur niveau – par des petites roulades sur les côtés et des balancements. L'objectif est de faire retrouver chez l'acteur cette liberté de mouvement qui est complètement naturelle chez l'enfant. Quand les élèves sont prêts, l'appréhension vaincue, le cours continue avec de vraies roulades, toutes sortes d'équilibres (mains, tête, épaules), la roue, saut de mains, saut périlleux. On fait aussi des acrobaties par deux et des parades – c'est à dire l'accompagnement qui donne la sécurité du mouvement pour éviter les chutes (Lecoq 1999:82). Les élèves les plus sportifs peuvent ensuite utiliser l'acrobatie dans des créations de scènes. L'objectif est, comme toujours chez Lecoq, que ces bases servent dans le jeu. C'est une *acrobatie dramatique*. Quand les élèves vont créer des bagarres et le niveau de jeu est très élevé, un saut-périlleux comme réaction au coup de poing au visage, peut être justifié dramatiquement. Cela donne aussi un théâtre très visuel, virtuose et théâtral.

3.3.2. *Auto-cours – le théâtre des élèves*

C'est en 1968, avec la révolte des étudiants en Europe, que les élèves de l'École Lecoq ont dit qu'ils ne voulaient plus travailler avec les professeurs. Ils voulaient apprendre par eux-mêmes. Alors Lecoq a dit qu'ils auront une heure par jour pour créer leur propre théâtre. Il appelle ce cours *auto-cours* (Murray 2003:60). Maintenant l'auto-cours est une heure et demie par jour. Un groupe d'élèves de 5-7 personnes travaille sur un thème donné par les professeurs. Il faut s'entendre avec des personnes de différents pays, de langues différentes, de goûts différents pour créer une scène ensemble - une leçon pour se rappeler que le théâtre

est un art collectif. Le vendredi, les étudiants présentent le travail à tous les professeurs et à tous les élèves. C'est assez formel, et le plus important n'est pas le jeu individuel de l'acteur mais la construction d'une scène. *L'auto-cours* fait travailler les élèves dans les domaines de la mise en scène et de la dramaturgie. Si une scène ne fonctionne pas, les professeurs sont libres de tout arrêter. Ils essaient ensuite de cerner pourquoi la scène n'a pas été *juste*. Est-ce l'écriture, le travail du groupe, le rythme, l'espace, le jeu ou le «timing» qui ne fonctionnent pas? Parmi les commentaires on retrouve des petites phrases comme: «Il faut soigner les détails.», «Attaquer le début et marquer la fin.» «Quand c'est simple il faut faire compliqué (et vice versa).» «Faites sortir les attitudes!» et «Ce qui est dit est dit.» (Notes personnelles 1998). Il y a aussi des critiques positives: «Bien construit», «Très simple», «Bon détails» pour les scènes qui fonctionnent. Il s'agit pour les élèves de prendre en compte les commentaires et d'essayer de faire mieux la fois suivante. L'auto-cours comme méthode pédagogique est poursuivi dans la deuxième année. La première année est présentée comme une palette de couleurs différentes. On introduit aux élèves l'observation et l'identification de la nature, des animaux, de la matière et les gestes d'action. Dans *Le corps poétique*, Jacques Lecoq écrit: «Eveiller chez eux la grande curiosité, indispensable à la qualité du jeu, tel est l'objectif de la première année» (Lecoq 1999:39).

3.3.3. *Thèmes de la deuxième année*

Si la première année (Le premier voyage) est fondée sur l'observation et l'identification, la deuxième année est basée sur le jeu. On visite tous les grands territoires dramatiques. Lecoq nomme ce deuxième voyage *géodramatique* (Carasso et Lallias 1998). Un travail sur les *bandes mimées* résume la première année. Les élèves choisissent un film connu et miment l'essentiel du film avec un langage de geste-image. Des attitudes «flashent» l'action, on change d'espace rapidement et donne, comme au cinéma des plans rapprochés et des plans lointains (Lecoq 1986:120). Puis arrive le langage des gestes où l'on apprend différentes façons de mimer (pantomime blanche, dessiner dans l'espace etc.) Après cet échauffement corporel, on entre dans les grands territoires dramatiques; La commedia dell arte (demi-masque), la comédie humaine (demi-masque fait par les élèves), Le mélodrame (Les grands sentiments), Les bouffons, Le grotesque, La tragédie, Le chœur, Le mystère, L'absurde, Le burlesque et pour finir en solitude - Le clown. *Les commandes* constituent la dernière étape de l'école. Les professeurs donnent à chaque élève un thème qui a été choisi spécialement pour lui ou elle. Le thème est écrit sur une note de papier et ça peut être un proverbe ou une expression philosophique, poétique ou comique: «Il n'y pas de rivière sans source», «Je le

lui dirai demain», «Il faut butter les asperges» (Notes personnelles 1998). Avec ce thème l'élève doit créer sa vision de théâtre, le théâtre de demain, le théâtre dont il rêve. Ce n'est plus le théâtre de Lecoq qui compte mais la vision de l'élève. Dans un dernier «auto-cours», les élèves présentent leurs scènes dans la grande salle et reçoivent une dernière critique des professeurs.

3.4. Les méthodes d'enseignement de Jacques Lecoq

Dans ce chapitre nous essayons de cerner les méthodes d'enseignement à l'École Jacques Lecoq. Le livre de Järleby (2005) a été utile pour la description des différentes façons d'enseigner le théâtre et on essaye de les transposer sur les différents cours de l'école.

Il y a 35 élèves dans chaque classe. Dans les cours techniques le professeur montre un des «vingt mouvements» aux élèves et les élèves imitent le professeur. La méthode ressemble à la situation de *maître et disciple* (Järleby 2005:122) que l'on a utilisée autrefois pour apprendre un métier manuel. Souvent les élèves essayent d'abord un mouvement à leur façon et ensuite le professeur montre une façon plus stylisée de faire ce mouvement. Ici tous les élèves travaillent en même temps. Dans les cours d'acrobatie, tout le monde travaille en même temps aussi, mais à son niveau cette fois-ci. Ce n'est pas nécessaire d'être un athlète ou un grand mime, on travaille avec ce qu'on a. Dario Fo raconte que Jacques Lecoq «n'avait jamais pu mettre de l'ordre dans son désordre corporel». À la place, il l'a encouragé à faire «de sa faiblesse une force» et à «imposer sa dérive comme un style» (Carasso et Lallias 1998). Dans les cours techniques, le rapport au jeu est omni-présent. Tout le travail à l'école a un rapport avec le jeu. Jacques Lecoq s'est inspiré des comédiens du Piccolo Teatro d'Italie qui n'avaient ni échauffement de groupe ni concentration collective où l'on se tient la main dans un cercle avant de commencer le spectacle et entrer sur scène. À l'école il n'y a pas de méthode de relaxation ou de bien-être qui peuvent, selon Lecoq «éventuellement [...] rétablir un certain équilibre intérieur de la personne, mais [...] ne concernent jamais le rapport au jeu. Or, le seul véritable rééquilibrage intérieur, pour un comédien, c'est le jeu!» (Lecoq 1999:80). Dans les cours d'*improvisation*, il y a seulement un seul ou quelques élèves qui travaillent et les autres observent. Lecoq dit que l'on apprend beaucoup en regardant le travail des autres aussi (Carasso et Lallias 1998). Le professeur a la fonction d'*œil extérieur* qui donne le thème de l'improvisation, qui démarre l'improvisation et l'arrête après un temps et qui donne ensuite la parole aux élèves avec une question:«Qu'est-ce qu'on a vu?» Il ne critique pas l'élève mais sa proposition sur scène. Il n'y a pas de *side coaching* (Järleby 2005:120) à l'école et les grandes classes laissent peu de temps pour un travail individuel.

Dans *l'auto-cours*, il n'y a pas de professeur, et les élèves travaillent seuls sur un thème donné. La fonction de *l'œil extérieur* (expression de l'école) est importante afin de construire les scènes d'auto-cours. On alterne ce rôle dans le groupe. Il y a une sensation d'urgence dans le travail de l'auto-cours. Partout dans l'école on voit des groupes d'élèves qui travaillent des scènes. Pendant la première année il y a souvent une tension chez les élèves afin de bien réussir les auto-cours. La sensation d'être jugé tous les vendredis quand tous les professeurs et élèves de l'école regardent le travail peut être inhibitive. Si le jugement est bon les chances d'être accepté en deuxième année augmentent et vice versa. Les présentations des auto-cours montrent bien la structure hiérarchique de l'école. Monsieur Lecoq était assis au milieu avec les professeurs les plus anciens à ses côtés, puis les plus récents, les élèves de troisième année, au deuxième rang les élèves de la deuxième année sont assis sur des tabourets ou des bancs. Les élèves de la première année sont devant par terre. Jacques Lecoq est plus vu comme maître que comme professeur par les élèves (Carasso et Lallias 1998). Il démontre des vérités et des lois fondamentales de théâtre. Dans *l'école du jeu* Jean-Gabriel Carasso (2003) explique «la dimension magistrale» dans son enseignement: «Elle se manifeste par l'attitude très particulière qu'il adopte face à eux (ses élèves): à la fois une très grande proximité et une très grande distance. [...] La *maîtrise*, est, chez Jacques Lecoq, la capacité d'être aussi ferme sur les exigences universelles du théâtre que souple sur la personnalité des élèves eux-mêmes» (Féral 2003:182). Lecoq dit lui-même qu'il est un *obstacle* qu'il faut contourner si on veut faire du théâtre (Murray 2003:105).

Avec ce chapitre assez détaillé sur l'enseignement à l'école Lecoq et sur le contenu de la formation, nous voulons montrer la progression didactique qui existe dans cette école. Jacques Lecoq a développé son enseignement pendant plus de 40 ans et sa pédagogie forme un tout. Nous avons aussi considéré différentes méthodes d'enseignement et que l'élève est invité à faire un voyage et à découvrir le théâtre et la création théâtrale à partir des lois immuables du mouvement.

4. Le théâtre au lycée suédois

Quelle est la tradition théâtrale en Suède sur scène et dans l'enseignement? C'est ce que nous examinerons dans ce chapitre. Les théâtres institutionnalisés comme *Dramaten* et *Stadsteatern*, les compagnies indépendantes comme *Teater Galeasen* à Stockholm, *Västanå teater* de Sunne, *Masthuggsteatern* de Göteborg, le théâtre pour enfants, que Suzanne Osten et *Unga Klara* a rendu connu dans tout l'Occident, ainsi que beaucoup de groupes de théâtre amateur – ils constituent tous la mosaïque de théâtre en Suède. Le théâtre du vingtième siècle

a oscillé entre réalisme et avantgarde où les institutions représentent le réalisme et les compagnies indépendantes l'avantgarde. Cependant Willmar Sauter (2004) écrit dans *Teater i Sverige* que les discussions et les théories psychologiques du début de XXe siècle ont énormément influencés les artistes de ce siècle. Soudain on discute la vie intérieure de l'être humain, qui a toujours existé, mais n'a pas été formulée et théorisée. Les auteurs dramatiques commencent à créer des personnages avec une vie intérieure très riche. C'était intéressant pour les acteurs de créer ces personnages et faire apparaître cette vie intérieure à la surface. Le public voulait s'identifier avec les rôles et voir de vraies personnes sur scène. Le style de jeu qui en résulte est le style *psychologique et réaliste*. Il domine désormais en Suède et sur les scènes et dans l'enseignement des conservatoires (Hammergren, Helander, Rosenberg & Sauter 2004:119-121).

4.1. Pratiques théâtrales & méthodes d'enseignement à l'école

Il n'y a pas de formation formelle de professeur de théâtre en Suède aujourd'hui comme il y en a dans les autres domaines artistiques – musique, danse, arts plastiques. Dans ces matières, il y a possibilité d'étudier la pédagogie aux conservatoires des arts respectifs. Il n'y a pas non plus de recherches faites sur les pratiques théâtrales dans l'éducation au lycée aujourd'hui. Un équivalent suédois du livre de Christiane Page *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au xxe siècle: Aliénation ou Émancipation?* n'existe pas encore. Cependant Kent Sjöström (2007), professeur d'acrobatie à Teaterhögskolan à Malmö, a écrit une thèse de doctorat sur l'enseignement théâtral supérieur avec «l'acteur dans l'action» (*Skådespelaren i handling*) et Anders Järleby (2005) a écrit un manuel pour pédagogues intitulé *Spela Roll. Kreativt lärande med teater och drama* qui décrit la parenté entre théâtre et jeux dramatiques (drama). Sjöström mentionne des mots clés qui reviennent dans différentes pratiques théâtrales comme: *action physique, souvenir, jeu et exercices mentaux* et constate que beaucoup d'influences viennent de l'étranger. Les méthodes de Stanislavskij, Brecht, Grotowski et Dario Fo ont influencé l'enseignement supérieur depuis 1964. Cependant le mot *méthode* est souvent mal vu et la plupart des gens de théâtre varient les méthodes selon le projet. Ils sont pragmatiques. Certains disent que leur méthode est de travailler sans méthode (Sjöström 2007:99-102).

Les professeurs qui enseignent le théâtre au lycée suédois viennent de différents domaines de théâtre – certains sont pédagogues de jeux dramatiques et d'autres viennent du milieu du spectacle avec une formation d'acteur (de Suède ou de l'étranger) à la base. Les objectifs dans le curriculum de l'enseignement de théâtre, établis par Skolverket, ne sont pas

très précis - et une des tâches du professeur est d'interpréter et de traduire les documents officiels. Le manuel pour les futurs professeurs propose:

Du har tidigare läst dina ämnen eller har yrkeskunskaper. Din uppgift som lärare är att omsätta dessa kunskaper i en undervisningssituation. I ämnets didaktik ingår bland annat att: formulera, tolka och utvärdera mål enligt styrdokumentet (*Studentens bok* – Korta lärarprogrammet).

Une conséquence pourra être que l'enseignement théâtral varie selon le professeur. Jens Remfeldt de l'Université d'Örebro, qui a co-écrit les objectifs des cours de théâtre dans le programme scolaire (skolverket.se) avec Göran Omnéus, pense que l'enseignement de chaque professeur reste assez éclectique: On s'inspire ci et là et fait son propre mélange (communication personnelle). Remfeldt rappelle aussi que le programme esthétique au lycée a été créé en 1993-94 et qu'alors il n'y avait pas de professeurs de théâtre. Il y avait des pédagogues de jeux dramatiques et des acteurs/actrices ainsi que des metteurs en scène de théâtre amateurs qui postulaient pour ces nouveaux postes de professeur de théâtre. Leurs visions de ce que c'est le théâtre et comment l'enseigner différaient beaucoup entre elles. Cependant, à partir de l'automne 2011 l'université de Göteborg et l'université d'Örebro seront les premières à proposer des formations formelles de professeurs de théâtre en Suède. Remfeldt croit que ces formations vont aider l'enseignement à rassembler les idées, trouver un fond commun et du coup renforcer le statut de théâtre comme matière à l'école.

Considérons également quelques théories que l'on trouve au lycée (filiale théâtre) aujourd'hui. Il y a plusieurs pédagogues de «child's drama» (pédagogie de jeux dramatiques) d'Angleterre. Il y a deux professeurs de théâtre du Canada et des Etats Unis: Keith Johnstone (théâtre de l'improvisation) et Viola Spolin, dont les idées viennent d'une tradition Stanislavskij. Il y a Brecht aussi, qui est vu avec Stanislavskij (théâtre psychologique) comme le réformateur du théâtre le plus important du XXe siècle. Le Brésilien Augusto Boal a enseigné le théâtre forum (une forme théâtrale interactive et sociale) en Suède et ses théories sont implementées ici. Dans le théâtre physique le nom prédominant est celui du polonais Jerzy Grotowski (Hägglund 2001:98-105). Au lycée où j'ai fait des stages pratiques (VFU) les professeurs de théâtre fondaient leur enseignement sur des exercices de Viola Spolin, de Keith Johnstone mais aussi de Kent Hägglund. Le programme commence en première année de lycée avec jeux et exercices dramatiques en vue de former un groupe. Les classes comptent en général une vingtaine d'élèves. Comme le théâtre est un art collectif, la notion du groupe est très importante. Personne ne doit manquer au travail ou tout s'arrête. Il est aussi important de créer une bonne ambiance dans le groupe pour que les élèves osent s'exposer dans les

exercices et dans les projets (Järleby 2005:105). Lors d'une leçon, le professeur explique le jeu ou l'exercice aux élèves qui vont ensuite l'effectuer. Après l'exercice suivra une discussion où les élèves formulent leur expérience.

En première année dans mon lycée de stage les élèves mettent en scène une histoire pour enfants qu'ils jouent ensuite pour les tout-petits. Dans ce travail l'enseignant devient metteur en scène ou *coach*. Les élèves travaillent en groupe et ils montrent la progression de leur travail au professeur qui donne des conseils ou des remarques afin d'améliorer le résultat pour que le spectacle convienne à l'âge des spectateurs (3-5ans). En fin d'année les élèves mettent en scène des poèmes qu'ils présentent lors d'une soirée. Ils font aussi un court-métrage où ils jouent des personnages. Pour construire un personnage, les professeurs enseignent les méthodes de base de Stanislavskij selon lesquelles l'acteur cherche de vraies émotions dans ses souvenirs. En parallèle avec les cours de théâtre, il y a un cours de voix et de mouvement où les élèves exercent leur corps et leur voix, leurs instruments de jeu, avec un professeur. Dans la filière dramatique il n'y a pas de manuel scolaire. Par contre, les élèves vont au spectacle plusieurs fois par an et ces représentations sont sources de discussions de différents style et thèmes de théâtre ainsi que les costumes, scénographies, maquillage, lumière, son, etc.

4.2. GY 11 (Objectifs, progression des cours)

Un programme d'enseignement est politique. C'est le gouvernement qui en décide. Le ministre de l'éducation nationale, Jan Björklund, a décidé que l'école doit être plus précise et plus exigeante. En 2011, toute l'école sera réformée et nous aurons un nouveau programme d'enseignement à tous les niveaux d'éducation à partir de l'automne. La proposition du gouvernement parle de «plus d'exigence et de qualité» (prop.2008/09:199). Au lycée on appelle cette réforme GY-11 (Gymnasieskolan 2011). Le fil conducteur de toutes les formations au lycée GY-11 est de développer chez l'élève la capacité de prendre des initiatives et d'entreprendre des projets.

En théâtre il y aura 12 cours différents. Il y a six cours sur le jeu de l'acteur, un cours sur les textes dramatiques et la dramaturgie, un cours de mise en scène, un cours de scénographie, masque et costume, un cours de son et lumière et un cours de théories de théâtre. On décrit le théâtre ainsi:

Teater är mötet mellan aktörer och publik, här och nu. Ämnet är till sin uppbyggnad en mötesplats för de konstnärliga uttrycksformer som kan samverka i en teaterföreställning. Med hjälp av begrepp, teorier och metoder från dessa konstnärliga områden skapas förståelse för ämnets komplexitet (skolverket.se).

Ces cours ont pour but de développer chez l'élève des connaissances sur les trois piliers du théâtre: «*l'histoire, le conteur et l'espace*» (ma traduction de skolverket.se). Le point de départ de l'enseignement sera la créativité des élèves et il stimulera la création et l'envie de raconter. L'enseignement va montrer aux élèves qu'historiquement le théâtre a toujours eu une place importante dans la société et en même temps stimuler les élèves eux-mêmes à s'engager dans la société d'aujourd'hui.

Nous nous concentrons sur les cours de jeu théâtral. Il y a d'abord trois cours obligatoires «*Scenisk gestaltning 1, 2 och 3*» qui donnent des «connaissances fondamentales» (ma traduction) en la matière. Il y a une emphase sur la compréhension de la construction d'une histoire scénique et l'interaction sur scène entre différentes expressions; jeu, son, lumière, costume, scénographie. Ces cours évoluent par rapport aux rencontres avec un public. Il y a ensuite un cours intitulé «*Fysisk Teater*» (théâtre physique). L'objectif principal de ce cours est de donner aux élèves la possibilité de développer la conscience et l'adresse du corps afin de l'utiliser comme moyen d'expression scénique. L'enseignement de ce cours doit aussi comprendre (avec un entraînement physique): «*Teaterformer från olika kulturer och tider där det fysiska uttrycket betonas. Gestaltning med fysiska tekniker, till exempel mim, pantomim och akrobatik*» (skolverket.se/sb/d/3449). Un autre cours s'appelle «*Sceniskt karaktärsarbete 1 och 2*» (Construction d'un personnage 1 et 2). «*Sceniskt karaktärsarbete 1*» concentre la construction du personnage sur un travail de texte; «*Den dramatiska textens form och innehåll samt hur den fungerar som inspiration och stimulans i det sceniska karaktärsarbetet*». Dans «*sceniskt karaktärsarbete 2*» le contenu central est: «*Gestaltning med kropp och röst av en scenisk karaktär med annan utgångspunkt än text, till exempel en situation, en lös mask eller ett musikstycke*» (skolverket.se).

5. Lecoq au lycée suédois

Dans cette partie, nous voulons étudier comment les idées de Jacques Lecoq pourraient correspondre avec les objectifs de GY11. Dans quels cours pourrait-on étudier les idées de Jacques Lecoq? Et quelles parties de son enseignement pourrait-on aborder au lycée?

5.1. Contribution (Points de convergence/divergence)

Les objectifs des différents cours de théâtre restent très ouverts. On n'a pas mentionné un seul nom, pièce de théâtre, théorie ou méthode. Ce n'est pas écrit: «*En Scenisk gestaltning B, les élèves vont analyser *Mademoiselle Julie* de Strindberg et ensuite la mettre en scène dans une façon naturaliste et la jouer devant un public.*» On laisse chaque professeur libre d'interpréter

les objectifs et de les remplir avec le contenu qu'il trouve indiqué. Il n'y a donc rien qui empêche d'utiliser les idées de Jacques Lecoq pour les cours de jeu théâtral. Lecoq a une vision de l'enseignement qui correspond aux objectifs de l'éducation nationale en Suède. Nous avons vu au chapitre 3 que Lecoq appelle son école «une école de création». L'éducation nationale veut que les cours de théâtre stimulent la créativité de l'élève. Lecoq écrit aussi qu'il veut «éveiller chez eux la grande curiosité, indispensable à la qualité du jeu (...)» (Lecoq 1999:39). Jens Remfelt m'a rappelé que le lycée esthétique n'est pas une formation professionnelle mais prépare à des études universitaires (högskoleförberedande). Donc il ne forme pas de jeunes comédiens qui vont ensuite être embauchés au théâtre (Communication personnelle). Les auto-cours à l'école Lecoq aident l'élève à trouver sa place dans le théâtre, il y a possibilité d'écrire, faire de la mise en scène, confectionner des costumes ou jouer. Rappelons aussi que l'âge des élèves chez Lecoq est de 24-25 ans tandis qu'au lycée ils ont 16-18 ans. L'idée n'est pas de copier des cours de Lecoq qui seraient trop avancés dans une formation préparatoire, mais de les ajuster à l'âge et à l'expérience des élèves. Examinons le cours «Fysisk teater» qui doit inclure: «Gestaltning med fysiska tekniker, till exempel mim, pantomim och akrobatik» (skolverket.se/sb/d/3449). Dans ce cours, il y a possibilité de laisser une grande place à Jacques Lecoq. Travailler le mime afin de l'utiliser pour les *bandes mimées* (voir ch.3), ou l'acrobatie pour faire des combats sur scène seraient très concrets pour les élèves. Dans le prochain chapitre nous donnerons un autre exemple didactique pour ce cours.

«Sceniskt karaktärsarbete 2» permet également une intervention de Lecoq: «Gestaltning med kropp och röst av en scenisk karaktär med annan utgångspunkt än text, till exempel en situation, en lös mask eller ett musikstycke» (skolverket.se). Ici il y a possibilité d'introduire cette idée que la création d'un personnage peut aller du «dehors» au «dedans» et de travailler l'inverse de la méthode de Stanislavskij où l'on cherche dans ses souvenirs afin de créer un personnage. On pourrait faire un travail de masques entiers ou de demi-masques par exemple, ou faire de l'observation (des animaux, des quatre éléments, des matières ou d'autres personnes) et imiter ce que l'on observe afin de donner corps à un personnage.

Dans ces objectifs de l'éducation nationale il n'y a rien sur la *méthode* que le professeur doit utiliser. Il y a une progression des cours comme on a pu le voir dans la construction du personnage où le premier cours («sceniskt karaktärsarbete 1») travaille à partir d'un texte et dans la progression il y a un travail de masque ou un morceau de musique. «*Méthode*» est aussi comme on a pu voir ci-dessus un mot difficile dans le monde du théâtre où l'on est assez pragmatique et où l'on s'adapte au projet. Le professeur, par contre, a besoin d'une méthode

pour enseigner. Il peut s'inspirer de plusieurs méthodes différentes avant de choisir la sienne (Järleby 2005:119). Dans le chapitre 3 sur Lecoq on a vu un exemple de présentation d'auto-cours où tous les professeurs et élèves de l'école sont réunis pour voir le travail des élèves. L'école en Suède ne fonctionne pas ainsi et ce serait inhibitif pour les jeunes élèves d'avoir des présentations aussi formelles. La notion de «maître» et non pas professeur qu'on donne à Jacques Lecoq n'existe pas au lycée suédois. Ici le professeur invite les élèves à un dialogue. La communication et la perspective socio-culturelle dont parle le pédagogue Vygotskij sont communes dans l'enseignement (Järleby 2005:37). L'enseignement en Suède est souvent basé sur la solution de problèmes. Ici, l'idée de l'auto-cours de Lecoq est indiquée, si on laisse la possibilité aux élèves de réfléchir à haute voix après les présentations.

Dans mes recherches, j'ai trouvé un professeur de théâtre en Suède qui travaille à partir des idées de Jacques Lecoq. Elle est dans le métier depuis sept ans et étudie en même temps qu'elle enseigne afin d'avoir son diplôme de professeur. Elle travaille le masque neutre, le clown, du mime, et des exercices inspirés de l'auto-cours avec les élèves. Elle fait aussi un travail de l'espace et de l'ensemble. Elle n'utilise pas les mêmes méthodes que Lecoq avec les critiques directes mais elle pose des questions ouvertes afin de rendre les élèves conscients de leur processus d'apprentissage. C'est la même méthode que l'on a vue ci-dessus, répandue dans l'enseignement en Suède où l'élève est responsable de son apprentissage et le professeur l'aide à se formuler. Le professeur inspiré par Lecoq trouve que d'enseigner différents méthodes et façons de créer du théâtre enrichit la formation théâtrale au lycée chez les élèves. Elle trouve aussi que le théâtre de Lecoq permet beaucoup plus de créativité de la part de l'élève qu'un théâtre naturaliste (E-mail du 27/2-2011).

Un aspect de l'École Lecoq est que son enseignement forme un tout. Jacques Lecoq a pu travailler sa pédagogie pendant plus de 40 ans. L'élève est invité à faire un voyage et à découvrir le théâtre et la création théâtrale à partir des lois immuables du mouvement. Thomas Prattki (Féral 2003), ancien professeur de l'école, parle dans *L'école du jeu* de la relation entre les formations (de théâtre) de l'État et les formations parallèles. Il ne faut pas que l'échange entre ces deux deviennent un «supermarché» avec deux semaines de Commedia dell'Arte par exemple. Cela serait insatisfaisant pour l'élève et empêchera une «pédagogie systémique». Il dit que:

Nous avons besoin d'une pédagogie fondamentale qui se situe au-delà de la séparation entre théâtre du mouvement et théâtre psychologique, d'une pédagogie qui sache bâtir les fondements de tous les théâtres, même ceux d'un théâtre que nous ne connaissons pas encore. L'une des écoles qui sont vouées à cette recherche est celle de Jacques Lecoq (Féral 2003:176).

Le lycée est dans sa structure un peu comme le super-marché ci-dessus. L'élève suit plusieurs cours en même temps et on divise l'enseignement en plusieurs matières qui n'ont pas de rapport entre elles. Alors, au lycée, il n'y a pas énormément de place pour Jacques Lecoq ou pour des connaissances approfondies tellement il y a des matières différentes qui doivent être travaillées. C'est un défi que nous avons pris en compte pour créer l'exemple didactique ci-dessous.

5.2. Un exemple didactique

Le mot «mimer» veut dire «imiter» chez Lecoq. Si l'on regarde quelque chose qui bouge et veut l'imiter on peut identifier les forces en jeu. Dans mes stages pratiques, j'ai vu que les élèves en filière théâtre ont beaucoup de liberté de créer leur théâtre mais ils n'ont pas beaucoup d'outils pour le faire. Avec cet exemple didactique, je vise à ce qu'ils reçoivent d'outils concrets qu'ils peuvent utiliser dans plusieurs situations d'observation, de compréhension, de création et de jeu. Cet exemple didactique prend appui sur l'analyse du mouvement de Jacques Lecoq et dans «*la rose des efforts*». Thomas Prattki parle d'un *microcosmos* de Jacques Lecoq et nous nous sommes inspirées de quelques exercices qu'il explique dans le livre de Simon Murray (2003:129). Ces exercices correspondent aux objectifs du cours de GY-11 intitulé «Fysisk Teater 100p»: «Undervisningen i kursen ska behandla följande centrala innehåll: Begrepp för analys av fysisk teater, t.ex rörelse, kraft, rum och tid» ainsi que «Gestaltning med fysiska tekniker, till exempel mim, pantomim och akrobatik» (Skolverket.se). Elle correspond aussi au but principal du cours «Fysisk teater»: «Färdigheter i att använda kroppen [och rösten] som sceniska uttrycksmedel» (Skolverket.se). L'objectif de la leçon sera d'introduire la conception de la force (kraft) par les contraires: tirer-pousser, se tirer – se pousser, et être tiré – être poussé; *La rose des efforts*. Voici le plan d'une leçon de 90 minutes:

- Tout le monde en cercle. Echauffement corporel. Les élèves imitent le professeur. **But – chauffer le corps pour ne pas se faire mal après et concentration.**
- Tirer- pousser. Exercice de mime. Tirer quelque chose (une corde pour sonner les cloches), pousser quelque chose (une piano, une porte qui ne s'ouvre pas). **But – début de travail de mime sur l'effort et la force avec *la rose des efforts***
- Se tirer- se pousser. Un élève tient l'autre par les hanches. Il essaye d'avancer. **But – sensation corporelle de la force "se tirer-se pousser"**

- Être tiré - être poussé. Tire-le avec des mots. «Viens on va au cinéma», «Non je n'ai pas envie». Je donne l'exemple que l'émotion donne du mouvement. «Je t'aime»= je te tire vers moi, «je te hais»= je te repousse **But – essayer la progression de la *rose des efforts***
- Les élèves donnent des exemples de tirer - pousser dans leur vie de tous les jours. (Progression: possibilité de créer différentes scènes). **But – ils traduisent la théorie avec leur mots afin de se l'approprier.**
- Travail d'observation. Trois élèves marchent sur scène. Le reste de la classe est assis et observe leur corps dans l'espace. Qui pousse l'espace devant lui pour avancer? Quelle partie du corps pousse l'espace? Qu'est-ce que ça nous dit de cette personne? (il est ambitieux, il a du courage, etc.) On leur dit d'agrandir leur façon de pousser ou tirer l'espace. **But – s'entraîner à observer quelle forces sont en jeu et leur relation à l'espace. Quelques notions d'analyse du mouvement.**
- Continuer d'observer les personnes (ou changer). Observer maintenant se tirer – se pousser, être poussé – être tiré. **But – progression, s'entraîner à observer toutes les parties de la *rose des efforts*.**
- Terminer la leçon en cercle avec des commentaires des élèves. 5-10 minutes de réflexion dans leur journal de bord. **But – formuler ce qu'ils ont fait afin de se souvenir de ces nouveaux outils d'observation et d'analyse.**

Voici une façon d'utiliser les idées de Jacques Lecoq au lycée GY-11. Il y en a évidemment des milliers d'autres. Comme l'exemple est assez complexe, il convient aux élèves de troisième année. On essaye de donner aux élèves la sensation du théâtre de Jacques Lecoq qui pourrait inspirer leur création théâtrale vers un théâtre qui bouge. Comme à l'école Lecoq, nous voulons fournir aux élèves des outils de création qui viennent surtout de l'observation de la vie et du mouvement qui s'y trouve. Ce travail peut aussi inspirer leur vie de tous les jours. Dans sa pédagogie Lecoq nous montre que «si on rentre dans le mouvement la vie et l'art se mélangent dans le fond» (Carasso et Lallias 1998).

6. Conclusion

L'enseignement théâtral au lycée suédois n'en est qu'à ses débuts. Il n'y a que 15 ans qu'il existe. Cette étude a voulu montrer que la pédagogie de Jacques Lecoq pourra y avoir sa place. Comme les objectifs de Skolverket sont très ouverts c'est chaque professeur qui décide du contenu de son enseignement. Il n'y a pas encore de langage commun ou de vue

d'ensemble de l'enseignement qui existe en Suède. L'automne prochain deux formations de professeur de théâtre débiteront à l'université de Göteborg et à l'université d'Örebro. Cependant dans leur curriculum il n'y a pas (encore) de livre sur Jacques Lecoq. Ce n'est qu'à l'école de mime (mimlinjen) à Stockholm que l'on travaille ses méthodes. Mais j'ai ici montré que les idées de Lecoq ne se limitent pas seulement au mime mais visent à un «théâtre théâtral» qui engage le corps. L'enseignement théâtral en Suède pourrait donc s'inspirer de son école – comment la progression des cours forme un ensemble, comment le travail non psychologique du mime, masque et clown donne un contact direct avec le public et comment les outils de l'analyse de mouvements peuvent servir le jeu et la création dramatique. Des échanges entre les professeurs de théâtre et plus de recherches didactiques sont souhaitables pour développer une didactique qui pourrait renforcer l'enseignement théâtral à l'école en Suède. Jacques Lecoq devrait être présent et inspirer ces discussions.

7. Bibliographie

Ouvrages

- Carasso, J-G. 2005. *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture? Manifeste pour une politique de l'éducation artistique et culturelle*. Bessières: éditions de l'attribut.
- Féral, J. 2003. *L'école du jeu. Former ou transmettre...les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions – collection Les Voies de l'acteur.
- Freixe, G. 2010. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du xxe siècle*. Montpellier: L'Entretemps éditions – Grand Format, Les voies de l'acteur
- Järleby, A. 2005. *Spela Roll. Kreativt lärande med teater och drama*. Skara: Pegasus förlag och teaterproduktion.
- Hammergren, L., Helander, K., Rosenberg, T. & Sauter, W. 2004. *Teater i Sverige*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Hägglund, K. & Fredin, K. 2001. *Dramabok*. Stockholm: Liber.
- Lecoq, J. 1987. *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*. Paris: Bordas.
- Lecoq, J., Carasso, J-G. & Lallias J-C. 1997. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud.
- Murray, S. 2003. *Jacques Lecoq*. London: Routledge
- Page, C. 2009. *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au xxe siècle: Aliénation ou Émancipation?*. Arras: Études littéraires. Artois Presses Université.
- Sjöström, K. 2007. *Skådespelaren i handling*. Stockholm: Carlssons bokförlag.

Documents officiels

Göteborgs universitet. Utbildningsvetenskapliga fakulteten. 2007. Litteraturlista: Drama som didaktiskt arbetssätt.

Göteborgs universitet. Utbildnings – och forskningsnämnden för lärarutbildning. 2010. Preliminära litteraturlistor för ämnena: Teaterhistoria och teater teori, Teater och lärande, Teater och sceniskt berättande, Teater och sceniskt ledarskap.

www.skolverket.se

Skolverket. 2011. Ämnesplan Teater.

Skolverket. 2011. Kursplaner; Scenisk gestaltning 1,2,3, Dramatik och dramaturgi, Fysisk teater, Regi, Sceniskt karaktärsarbete 1,2, Scenografi, mas och kostym, Teater teori, Estetisk kommunikation1.

Skolverket. 2011. Ämnesplan Estetisk kommunikation.

Film DVD

Carasso, J.G. & Lallias, J.C. 1999. *Les deux voyages de Jacques Lecoq*. Scérén (CNDP) & On line productions.

Correspondance personnelle

XX, professeur de théâtre, e-mail du 2011-02-27

Jens Remfelt, Örebro Universitet, e-mail du 2011-02-23, conversation téléphonique du 2011-03-11