

Improviser et chorégrapier avec des enfants Entretien avec Jacques Fargearel de la Compagnie du Sillage

Guylaine Massoutre

Number 89 (4), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16532ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Massoutre, G. (1998). Improviser et chorégrapier avec des enfants : entretien avec Jacques Fargearel de la Compagnie du Sillage. *Jeu*, (89), 46–49.

rôle consiste à l'amplifier, à jouer avec des formes à l'état brut qui donnent sens aux rapports qu'ont les gens entre eux. Je cherche à atteindre une poésie douce, sans faire abstraction de la violence qui nous entoure. Le mouvement jaillit d'une émotion et d'un vécu ; j'en dégage non pas l'expressionnisme, mais l'épuration, sans supprimer les références concrètes.

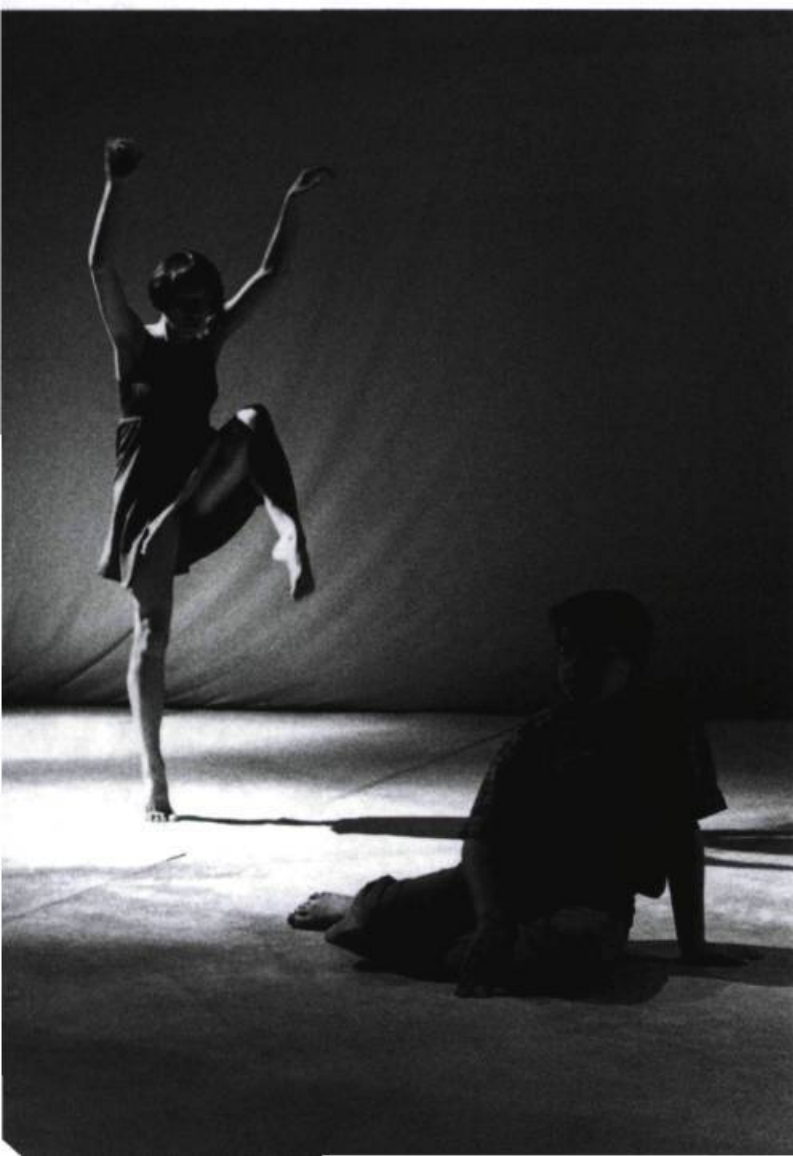
Comment choisissez-vous les jeunes danseurs ?

J. F. – Une quinzaine d'enfants fréquentent mon atelier. En fin d'année, je présente un spectacle qui fait voir notre travail. C'est dans ce vivier-là que je décèle les qualités de danseur, les personnalités fortes et les enfants créateurs. Il faut qu'ils aient des choses à dire, qu'ils soient capables de les exprimer et qu'ils puissent en plus travailler convenablement, c'est-à-dire se concentrer, mémoriser et être capables d'improviser.

Dans *Entre ciel et terre*, un des enfants travaille avec moi depuis cinq ans, mais il danse dans la compagnie depuis un an. La fillette, cela fait dix ans, et le troisième, deux ans. Ils sont âgés de onze et douze ans. Ils se connaissent bien, c'est un de mes atouts. Quand les enfants dansent dans la compagnie, ils passent un cap : les objectifs, la rigueur et l'expression en scène y sont différents du travail d'atelier. Mais généralement, ils arrêtent peu après, car pour eux vient le temps de retourner à l'école et d'explorer d'autres formes d'expression. L'atelier ne les intéresse plus.

Qu'entendez-vous par la créativité d'un enfant ?

J. F. – Ce qui me paraît le plus signifiant, dans ce genre de démarche chorégraphique, concerne les propositions spontanées que les enfants me font, face à un sujet donné. Ce n'est pas une question de technique, mais d'engagement du corps. Il faut des bases physiques, bien sûr ; mais ma première sélection ne dépend pas de la technicité : je cherche la poésie, le rapport avec l'autre. J'observe comment le jeune se sent dans le contact et dans l'échange, sa générosité, son absence de gêne, sa spontanéité. Dans les propositions d'improvisation, l'enfant se jette sans retenue et donne de la matière. Presque tous les enfants ont cette spontanéité. Le jeu



entraîne le geste naturel. C'est d'ailleurs ce qui m'a attiré comme chorégraphe. À partir de cela, je fais des phrases chorégraphiques, ponctuées, marquées d'accents et de suspensions, enchaînées par un vocabulaire spécifique, mais comparable au langage parlé, jusqu'à un point final. J'ai remarqué que, dans le rapport à l'objet trop précis, un enfant perd sa créativité et qu'il préfère choisir ses jeux selon son énergie. J'ai alors privilégié des phrases combinées de ces divers univers, comme une partition musicale, ou un puzzle, de manière à aboutir à une proposition commune, finale. On trouve alors le mouvement, épuré des propositions anecdotiques du jeu au départ.

Quelle est la part du jeu et du travail appris dans cette chorégraphie ?

J. F. – La mémoire et la concentration jouent un rôle important. Il y a 99 % d'appris, dans ce spectacle. Cela ne va pas tout seul. Par exemple, avec la fillette, nous avons eu un peu de mal à lui faire intégrer toutes les données. Nous n'avions pas beaucoup de temps, et il a fallu un an pour maîtriser la chorégraphie. Je dois malgré tout toujours respecter le rythme de chacun. Je laisse de l'espace pour la liberté de l'enfant dans les quarante-huit minutes que dure mon spectacle. À l'intérieur de l'écriture chorégraphique, qui forme des lignes et un cadre, les enfants ont une marge. Dans les marges, surtout, ils donnent leur souffle, proposent leurs transitions. Dans les temps d'attente, aussi, ils habitent ces moments sans directive, et j'ai choisi à deux reprises d'en faire des moments forts du spectacle. Il y a des rapports musicaux qui les contraignent et leur indiquent quand



sortir, par exemple. Mais il existe un souffle et un espace qui leur appartiennent. Les danseurs disent qu'à chaque représentation les enfants changent de posture avec une liberté étonnante. Tandis qu'un adulte demeure « carré », contraint dans sa mémoire, d'une représentation à l'autre. En ce sens, les danseurs apprennent des enfants cette mobilité imprévisible, qui n'est pas la même chose que l'improvisation chez des danseurs professionnels. La créativité de l'enfant peut être jouée ou naturelle. Mais les enfants apportent un souffle toujours différent à la création, autant par leur fatigue, leur nervosité que leur excitation.

Votre travail est-il dans la même mouvance que celui de Christiane Véricel, que nous avons vue à Montréal travailler avec des enfants ? Y a-t-il une tendance à explorer en ce sens l'expression artistique ?

Entre ciel et terre de Jacques Fargearel (Compagnie du Sillage). Photo : Philippe Fleurox.

J. F. – Je ne connais pas le travail de Christiane Véricel, même si j'en ai entendu parler, notamment à Montréal. J'aimerais beaucoup voir ses spectacles ! Alain Pattel œuvre aussi avec les enfants. Ce choix crée un débat avec ceux que cela dérange. Certains aiment la pièce, mais sont agacés de voir des enfants sur scène. Ils disent que la spontanéité de l'enfant peut être cassée par les chorégraphies trop léchées. Je leur réponds qu'on ne se pose pas la question quand on voit des enfants à la télévision, au cinéma. Par exemple, certains ont été bouleversés par la petite Victoire qui joue dans *Ponette*, le film de Doillon. Les publicités qui couvrent les murs des grandes capitales, les messages publicitaires à la télé ne suscitent pas de grands débats. Mais sur scène, on dirait que les gens ont des réticences.

Pour moi, le jeu des enfants s'est imposé comme un mode d'expression. Ce n'est pas une mode, mais une relation importante et nécessaire. À trente ans, épanoui dans ma vie, je me suis demandé comment j'évoluais comme créateur. Je me suis rendu compte que, dans ma construction d'homme, le regard des autres hommes était très important ; mon père, mon frère, mes copains occupaient une grande place. C'est le regard d'une femme qui m'a éclairé sur ces rapports. J'ai alors travaillé ces relations en atelier. J'y ai découvert cette magie de l'enfant créateur. Il m'est alors devenu vital de faire se rencontrer les mondes de l'enfance et de l'adulte car, dans sa vie, l'adulte est constamment en contact avec ce rapport-là. Dans mes spectacles, les enfants ne jouent jamais aux adultes.

*Félix*¹ a été une première expérience de scène tellement riche d'échanges, de rapports humains et révélatrice de vie ! J'ai vu des pères bouleversés, en larmes après la représentation. Certains y voient ce qui leur a manqué dans l'enfance. À ce moment, le spectacle ne m'appartient plus. Il renvoie au public des images ou des souvenirs personnels. Chacun en fait ce qu'il veut ensuite. C'est ainsi que l'œuvre existe, dans ce rapport avec le public ■

1. Voir le bref commentaire de Lynda Burgoyne dans *Jeu* 81, 1996.4, p. 47.