

Jérémie Niel à la jonction du théâtre et de la danse

Mélanie Carpentier

Numéro 165 (4), 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87161ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carpentier, M. (2017). Jérémie Niel à la jonction du théâtre et de la danse. *Jeu*, (165), 88–89.

JÉRÉMIE NIEL À LA JONCTION DU THÉÂTRE ET DE LA DANSE

Mélanie Carpentier

Puisant à l'art du mouvement, Jérémie Niel fait de la composition scénique le noyau de sa création. En amont de son nouveau spectacle, *Elle respire encore*, coproduit par Danse-Cité, la compagnie Pétrus, qu'il a fondée en 2005, et l'Agora de la danse, où il sera présenté en mars, nous avons sondé ses intentions.

Vous qui êtes metteur en scène de formation, qu'est-ce qui vous pousse aujourd'hui à intégrer la danse dans votre pratique? Le texte devenant un matériau secondaire, quel est le point de départ de vos créations?

JÉRÉMIE NIEL—Il y a des moments où je m'approche plus de la danse et d'autres, plus du théâtre. En fait, la manière de créer la danse m'inspire beaucoup. Je conçois mes spectacles surtout en studio, en partant des corps et des interprètes. Même quand je monte une pièce de théâtre avec du texte, je travaille avant tout l'état de corps et la présence physique. D'où l'importance de la distribution, surtout pour cette nouvelle création où il y aura beaucoup de monde sur scène. Le *casting* est comme une première étape de création, c'est-à-dire qu'il me faut agencer des présences très différentes les unes des autres. Pour *Elle respire encore*, j'ai formé ce qu'on appelle «une cellule de création». C'est un groupe de cinq personnes qui vont prendre part activement à la création; je voulais des hommes et femmes de tous les âges et d'origines diverses, et surtout de bons improvisateurs.

Cette cellule de création compte surtout des danseurs. Quelle est votre approche chorégraphique et comment dirigez-vous ces interprètes?

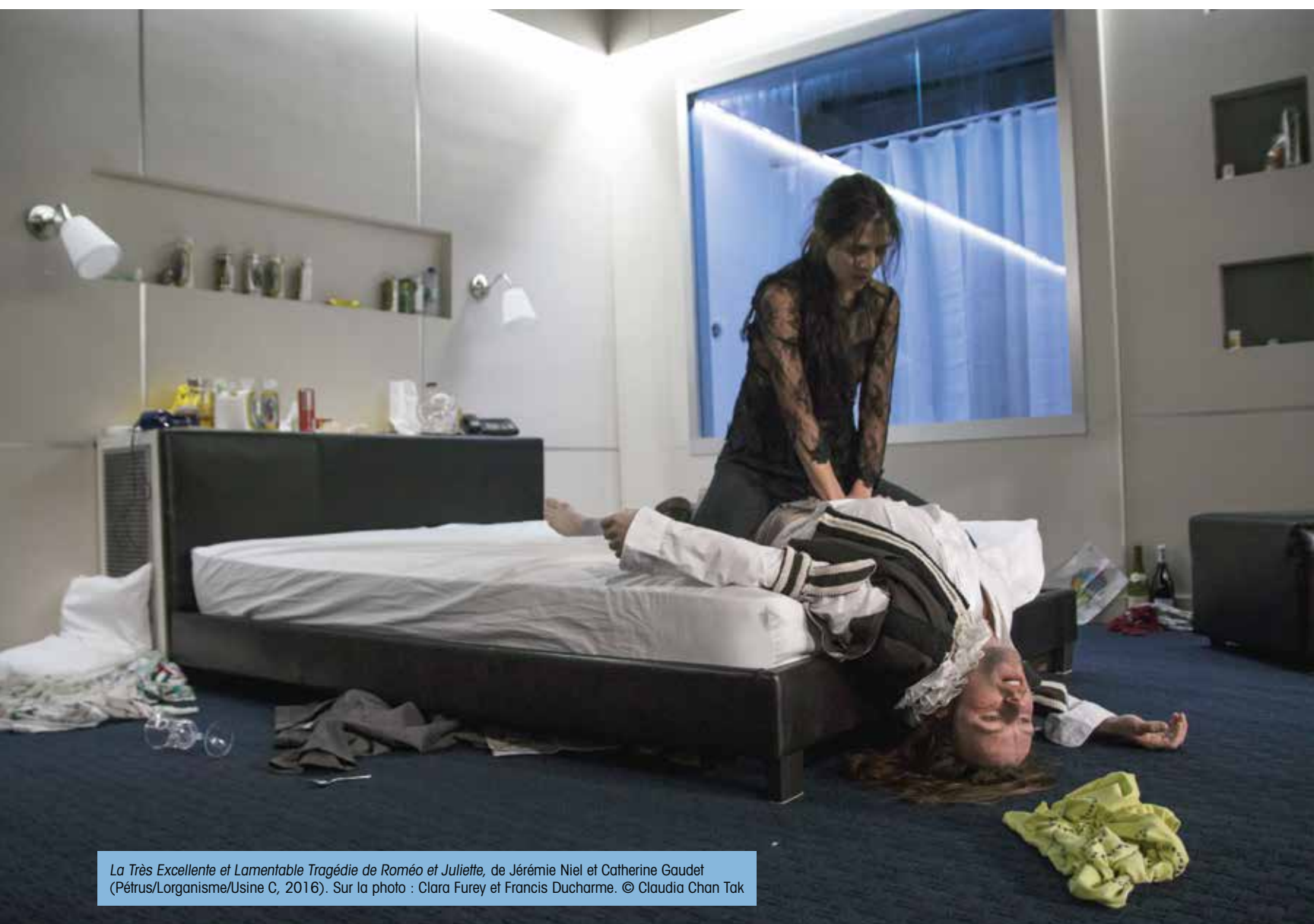
J.N.—Les danseurs participent complètement à la création. J'essaie d'être le plus clair possible pour qu'ils sachent à quel moment

proposer des choses. On arrive ainsi à se nourrir mutuellement. Même avec des acteurs, je travaille beaucoup à partir des corps. J'ai monté une pièce où on n'a pas sorti le texte avant un bon moment. Dans le travail d'acteur, j'estime qu'il est important que la parole soit produite par le corps. Je dis souvent aux acteurs que c'est quand on n'arrive plus à s'exprimer par le corps que la parole doit sortir. Elle est comme une béquille. Toute parole vient d'un état, et cet état-là ne se travaille pas si différemment avec un danseur ou avec un acteur. Ce qui est différent, c'est la liberté qu'on donne au corps pour aller vers l'abstraction ou vers le concret. J'aborde aussi la chorégraphie avec beaucoup de modestie: je ne me considère pas comme un chorégraphe, je suis un metteur en scène qui travaille avec des danseurs. Après, on en vient encore à la question de ce qu'est la danse. Je pense qu'un metteur en scène peut produire de la chorégraphie, même sans avoir voulu le faire et, inversement, qu'un chorégraphe peut produire de la théâtralité involontairement. Pour avoir travaillé beaucoup avec la chorégraphe Catherine Gaudet, j'ai l'impression que la différence entre nous réside dans l'intuition. Une fois qu'on avait des phrases chorégraphiques construites, on savait comment les polir ensemble, mais l'intuition en studio ne se place pas au même endroit. Je vais souvent partir de quelque chose de concret pour aller vers de l'abstrait,

alors que Catherine n'a pas forcément besoin de la béquille du concret.

Dans *Elle respire encore*, quels thèmes abordez-vous et sur quels enjeux vous êtes-vous penché?

J.N.—L'idée de cette pièce est de créer une microsociété avec le plus de diversité possible, à la fois en mélangeant des gens qui viennent de disciplines différentes, mais aussi de générations variées, des enfants comme des personnes âgées. On veut réfléchir à la manière dont ces individus ont chacun leur personnalité, mais peuvent aussi «respirer ensemble». Il y aura donc des respirations individuelles et une respiration de groupe. Deux images décrivent bien le projet: celle de l'orchestre, avec une partition pour chacun des instruments et des solos, mais qui donne au final une musique globale, et celle, plus théâtrale, d'un immeuble d'habitation la nuit, où on voit les gens vivre chacun chez soi, avec leurs différentes cultures, leurs rythmes et leurs angoisses. S'il y a une explosion dans la rue, tout le monde va réagir en bloc. Ils vont tous se mettre à «respirer ensemble», chacun avec son individualité, comme si on donnait un coup de pied dans une fourmilière. L'idée, c'est aussi de sentir deux niveaux de dramaturgie. Il y a des tragédies individuelles et une tragédie globale qui s'influencent l'une l'autre. C'est cet aller-retour qui m'intéresse.



La Très Excellente et Lamentable Tragédie de Roméo et Juliette, de Jérémie Niel et Catherine Gaudet (Pétrus/Lorganisme/Usine C, 2016). Sur la photo : Clara Furey et Francis Ducharme. © Claudia Chan Tak

Est-ce que des œuvres artistiques vous ont inspiré pour traiter ce thème de l'individu faisant partie d'un corps social, et cette tension entre espace privé et public ?

J.N.—Je dis souvent que l'artiste doit essayer de se retirer un peu de la grande comédie ou de la grande tragédie, de regarder le monde avec un peu de distance et d'ironie éventuellement. J'adore la cartographie et la géographie : l'image du groupe, la sensation de ne plus être centré sur un individu, d'être en retrait et d'observer ce monde-là bouger, s'entretuer, se tromper et s'envier. J'ai toujours aimé, dans les films, les plans aériens sur les villes ; on a, par exemple, une vue sur Los Angeles, et la caméra se rapproche d'une maison, jusqu'à entrer à l'intérieur de celle-ci. Je trouve que c'est un super montage ! C'est une inspiration esthétique, plus que sociale et politique. Je sais très bien qu'il est possible de tirer un discours

social de ce projet. Quand je parle du retrait de l'artiste, c'est vraiment important pour moi. Ici, je désire ne jamais juger personne, juste observer de loin. Il n'y a aucune envie d'appuyer une vision politique. Si ça parle du fait de créer une société, c'est de manière plutôt philosophique.

On a souvent dit de vos pièces qu'elles accordent une place importante au silence et à l'hyperréalisme. Travaillez-vous encore dans ce sens et comment définiriez-vous l'hyperréalisme ?

J.N.—Dans un milieu théâtral qui est ultra-bavard, quand on fait des pièces où les acteurs ne sont pas tout le temps en train de parler, on dira qu'il y a beaucoup de silence. Je trouve que les mots résonnent plus dans le silence que dans un flot ininterrompu de paroles. J'ai l'impression de ne plus les entendre dans ces cas-là. C'est un peu contradictoire :

ce qui est appelé « silence », c'est en fait le non-verbal. Mes pièces ne sont pourtant pas silencieuses. Elles sont portées par des bandes-son continues. Avec les éclairages, la conception sonore est une part importante de la scénographie. Quant à l'hyperréalisme, c'est une notion qui m'aide au début des répétitions. Dans la parole, on tient compte des hésitations et des erreurs. La voix ne se fait pas super claire et le corps n'est pas parfaitement cohérent. Il peut y avoir des scories et des silences réalistes. Sur scène, ça donne une impression étrange. En tant que spectateur, on a la sensation de voir quelque chose de paysager. C'est quasiment de l'impressionnisme. L'information ne va pas directement au cerveau, c'est plus horizontal. Un individu hyperréaliste, c'est quelqu'un qui doute, qui est complexe. C'est ce flou et cette ambiguïté qui m'intéressent. ●