

2008
2018

à

COUR

&

à

JARDIN

dix ans
de collaboration
entre
une compagnie de danse
et
une école d'art

2008
2018

2008
2018

à

COUR

&

à

JARDIN





Françoise Gamerdinger

directeur des affaires culturelles de Monaco

L'idée d'un partenariat entre une entité culturelle de la Principauté telle que les Ballets de Monte-Carlo et l'École Supérieure d'Arts Plastiques est particulièrement réjouissante dès lors que celle-ci réunit étudiants et professionnels du monde de l'art autour d'un projet commun.

La singularité de cet exercice élève le cursus pédagogique vers plus de professionnalisation, facilitant ainsi les choix d'orientation et confortant des vocations.

Cette initiative permet non seulement une première exposition au regard de l'autre, à l'appréciation du public, mais aussi un dévoilement de leur créativité exacerbée par une bienveillance professionnelle.

Je salue ici le travail des équipes pédagogiques et de la compagnie des Ballets de Monte-Carlo et notamment l'enthousiasme qu'ils mettent dans la mise en œuvre de ces projets permettant à de nombreux étudiants de vivre de premières expériences professionnelles exaltantes. 🌿

Pas de deux



création de Jean-Christophe Maillot, *D'une rive à l'autre*, 2003

1. Michel Enrici, Jean-Christophe Maillot, Philippe Guillotel, Yan Maresz et Dominique Drillot

2. Yan Maresz, Michel Enrici, Daphne Corregan, Isabelle Lombardot, Valérie Virgile et les étudiants

Isabelle Lombardot

directrice du Pavillon Bosio

2001, prémices d'un projet d'école qui doucement se dirige vers une histoire réunissant l'art & la scénographie. C'est son directeur d'alors, Michel Enrici¹, qui en est le porte-parole.

L'idée est de penser un schéma qui puisse notamment s'inscrire dans un territoire, être au plus près de structures culturelles, de celles qui interrogent l'art et leurs mises en espace.

Auprès des Ballets, l'intention était claire : de manière complémentaire, nous mettrions en place un programme commun dès que nous trouverions le moment propice à chacun.

L'idée fit son chemin. Les premiers pas furent définis. Ils commencèrent par des rencontres entre voisins, via les créations de la compagnie. Les images ci-contre témoignent de ces premiers dialogues.

C'est plus tard, en 2007, que Jean-Christophe Maillot nous propose de les rejoindre pour une session d'Imprévus. Dès lors, il s'agit de trouver une formule : comment instaurer un dialogue entre deux corps constitués ? En effet, d'un côté des danseurs professionnels, de l'autre de jeunes étudiants en art.

C'est au fur et à mesure des années que la méthode prit son allure. En amont des représentations, des rencontres s'organisent. Tous convoquent et projettent leurs imaginaires et désirs d'invention. Puis formes chorégraphiques, personnages, objets et univers plastiques prennent vie, s'écoutent, se structurent et se déploient.

1. Michel Enrici, critique d'art, commissaire d'exposition, ancien directeur de la fondation Maeght et de nombreuses écoles supérieures d'art françaises, fut aux commandes du Pavillon Bosio pendant quatre ans, de septembre 2001 à septembre 2005. Il est à l'origine du développement de l'école vers l'enseignement supérieur, j'ai eu l'honneur de lui succéder et de poursuivre le projet.

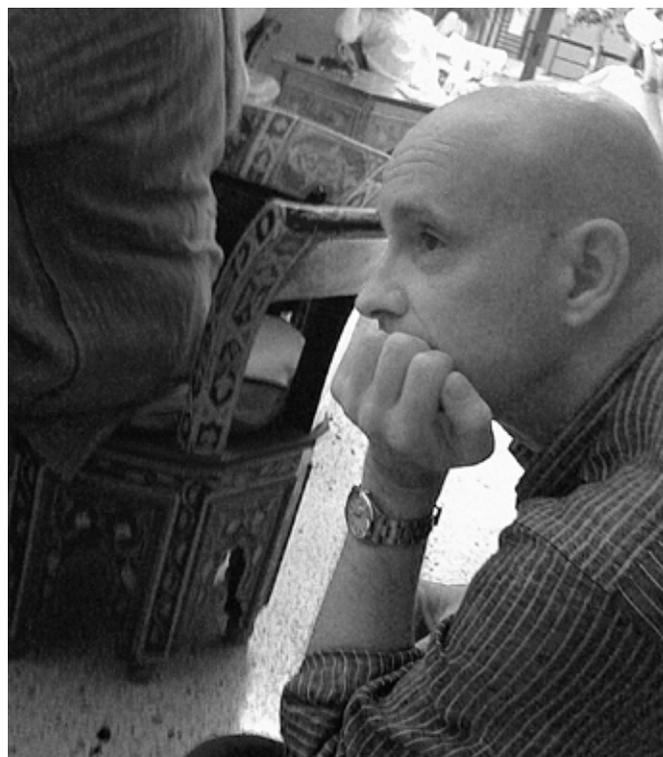
Vint ensuite le temps de rejoindre le plateau. Instants d'inquiétude saupoudrée d'adrénaline, tensions des derniers préparatifs, atmosphère feutrée et vibrante des filages, puis arrive la rencontre avec cet impénétrable parterre, ensemble souvent solidaire et doté de centaines de paires d'yeux : le public.

Le pas réalisé entre nos deux structures pourrait sans doute s'apparenter à une figure dansée, à une volée d'éphémères invitées à tourner quelques jours ensemble.

Souhaitons à ce duo de poursuivre sa destinée et de continuer cette valse pour les nouvelles saisons à venir.

J'invite le lecteur à tourner ces quelques pages pour découvrir cette histoire au caractère si particulier. 🌿

« Attentif à la couleur du temps »



Jean-Christophe Maillot

Jean-Christophe Maillot

chorégraphe

directeur des Ballets de Monte-Carlo

Ondine Bréaud-Holland

professeur d'esthétique, philosophie,

spectacle et art vivant au Pavillon Bosio

ONDINE BRÉAUD-HOLLAND : J'ai l'impression que la danse est naturellement associée à la musique et que la scénographie vient après, même si l'histoire des avant-gardes (Dada, constructivisme, futurisme, etc.), nous a enseigné le contraire. Les *Imprévus* reposent sur l'idée de relations ténues entre chorégraphie et scénographie. Ces relations vont-elles de soi finalement ?

JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT : Spontanément, on pourrait croire qu'un chorégraphe n'a besoin que de notes et de rythmes pour créer son ballet. Le rôle de la musique est de fait primordial (même s'il est toujours possible de le remettre en question) mais un spectacle chorégraphique a besoin de beaucoup d'autres choses pour exister. Sans lumières, vous êtes dans une boîte noire. Sans costumes, il est difficile de différencier les danseurs ou d'identifier leurs rôles. Sans décors, c'est le retour à la boîte noire en termes de narration... il est quasiment impossible d'inscrire les danseurs dans un récit. En fait, la chorégraphie est un art situé au croisement de plusieurs disciplines qui sont en relation avec la danse, le temps d'un ballet. Mais comme tu l'as dit, ce sont des relations ténues et un chorégraphe doit parfaitement comprendre ces relations pour trouver le juste équilibre. Les *Imprévus* sont un laboratoire où les jeunes créateurs peuvent s'essayer à cette tâche délicate. Le maître en la matière, et qui nous permet d'avoir ce type de conversation aujourd'hui, c'est bien sûr Diaghilev et ses Ballets russes.

OBH : À propos des Ballets russes, il faut insister en effet sur ce qu'ils nous ont légué, artistiquement parlant. Cet héritage, tu as souhaité non seulement l'honorer mais encore en prolonger les effets au moment de la célébration du centenaire. En quoi cet événement a-t-il été une occasion unique de relancer l'idée de la

collaboration entre arts plastiques et danse ? Pour le dire autrement, quand l'idée de collaboration avec le Pavillon Bosio est née, avec les *Imprévus* notamment, tu as tout de suite senti des possibilités uniques pour les chorégraphes et les danseurs de la compagnie. Elles étaient de quel ordre à ce moment-là, c'est-à-dire en 2009 et seraient de quel ordre aujourd'hui ?

JCM : Diaghilev a révolutionné la danse en la connectant aux autres disciplines. Il a demandé aux artistes de sortir de leurs ateliers, de leurs studios, de leurs salons d'écriture et de travailler ensemble. Diaghilev avait compris qu'il fallait en finir avec cette conception de l'artiste démiurgique qui s'occupe de tout. Il était préférable selon lui de séparer la production d'un ballet en différentes parties et de confier chacune au meilleur créateur possible. C'est pour cela que les Ballets russes sont avant tout une aventure humaine. La liste de ceux qui y ont participé donne encore aujourd'hui le vertige. Les *Imprévus* avec le Pavillon Bosio et les Ballets de Monte-Carlo essaient de reproduire ce processus de création à l'échelle de l'Atelier. C'est aussi cet esprit que nous avons voulu célébrer à travers le centenaire des Ballets russes à Monaco.

Ce centenaire nous a permis de faire le constat suivant : les Ballets russes représentent une manière de faire de l'art qui reste, aujourd'hui encore, le modèle structurel et la matrice de la plupart des compagnies de danse actuelles. C'est pourquoi nous avons décidé de présenter un échantillon d'œuvres originales mais surtout de montrer à quel point elles ont proliféré ! La reprise des différents *Sacre* que nous avons proposée pendant le centenaire, depuis le ballet originel de Nijinski jusqu'à celui de Pina Bausch en passant par celui de Béjart, a permis de montrer à quel point l'art de la chorégraphie est devenu grâce à Diaghilev un art relié aux autres. Balanchine est un cas un peu à part mais qui est riche d'enseignements. Sous l'influence des Ballets russes, il a créé une quinzaine de ballets assez chargés esthétiquement et qui reflètent bien la prolifération et l'intrication des arts voulue par Diaghilev. Arrivé aux États-Unis, il s'est débarrassé de tout cela pour se concentrer sur l'écriture d'un

vocabulaire chorégraphique adapté aux danseurs américains et il a créé un lien avec la musique absolument unique. « Voir la musique et écouter la danse ». Personne n'est allé aussi loin dans la fusion de la danse avec une autre discipline et cela reste à mon sens un prolongement des Ballets russes. La musique est à mes yeux l'art suprême mais, à titre personnel, elle ne me suffit pas lorsque je crée un ballet. J'ai besoin de collaborer aussi avec des peintres, des scénographes, des stylistes et des compositeurs. Rencontrer des artistes comme Philippe Favier ou Ernest Pignon-Ernest m'est infiniment précieux. Ce n'est d'ailleurs pas leur peinture mise sur scène qui m'intéresse mais leur regard de peintre sur un espace scénique vivant, mouvant et qui est à l'opposé d'une toile tendue sur un châssis. Dans le cadre de ces collaborations, chacun doit oublier son rapport solitaire à la création, mettre de côté une part de son ego et s'ouvrir à l'idée d'une composition collective. C'est pour cela qu'avant de faire appel à un plasticien en tant que scénographe, je commence toujours par lui commander un rideau de scène. Cela me permet de voir s'il peut relier son travail à un plateau et surtout... cela me permet de tester l'être humain.

OBH : Je vois dans cet art, la scénographie, plusieurs possibilités : créer des atmosphères, des ambiances, voire des paysages, grâce à la lumière en particulier. Cette attention au sensible se note chez certaines personnes mais se cultive également. Plus on fréquente les œuvres d'art, quelles qu'elles soient, plus on est à même d'en saisir la force et la beauté. Est-ce que les danseurs ont une formation dans ce domaine ? Dans un précédent entretien, tu parlais d'ailleurs de l'absence de formation en matière de chorégraphie (c'est un peu analogue dans le domaine du théâtre, les formations à la mise en scène sont rares). En quoi les *Imprévus* combleraient-ils ce manque ?

JCM : C'est vrai que l'art de la chorégraphie ne s'enseigne pas. La seule école est celle du faire et de la transmission directe de chorégraphe à danseur. Les premiers pas du chorégraphe sont donc souvent des tâtonnements plus ou moins réussis et c'est pour cela que les *Imprévus* ont vu le jour. Non seulement, ils rassemblent de jeunes artistes autour d'un projet commun mais ils permettent aussi à chaque participant de voir comment leurs camarades « apprentis chorégraphes » ont pu résoudre certains problèmes. Être chorégraphe, c'est rarement imaginer des mouvements en toute liberté, c'est souvent se confronter à une série de contraintes d'ordre scénique, technique, qui semblent nous éloigner de la création mais qui en vérité nous obligent à être clair et précis dans nos intentions. C'est pour moi la meilleure école. Non seulement elle vous fait découvrir des œuvres d'art mais elle vous demande aussi de mettre en résonance votre travail avec ces œuvres.

OBH : De façon très concrète, comment as-tu choisi les chorégraphes qui ont participé aux *Imprévus* ? Les candidats, si je puis dire, étaient-ils nombreux ? Attendais-tu d'eux des compétences ou des dispositions particulières ?

JCM : Ce que je peux dire avant toute chose, c'est que les jeunes chorégraphes ont aujourd'hui beaucoup plus de facilités que nous en avions il y a quarante ans. Ils sont nourris d'une quantité d'informations que nous n'avions pas à notre disposition. Je pense notamment à la vidéo qui permet aujourd'hui de voir instantanément ce que nos prédécesseurs ont fait. Leur culture chorégraphique se forme plus vite. Ils reçoivent, par les réseaux sociaux, un flot d'influences artistiques sans commune mesure avec ce que nous pouvions glaner au gré de nos expériences. Les « candidats » se mettent beaucoup plus tôt à la chorégraphie et ne l'envisagent pas uniquement comme l'accomplissement logique d'une carrière mais comme un processus qui accompagne leur parcours de danseur. L'expression « artiste chorégraphique » prend ici tout son sens. Elle ne sépare pas le danseur du chorégraphe, elle rend compte de cette nouvelle manière d'être un artiste autour de la danse. En revanche, je remarque que les jeunes chorégraphes sont souvent dispersés dans leur approche du spectacle. Ils ont du mal à resserrer leur propos et à s'y tenir. Les *Imprévus* leur apprennent justement à se concentrer sur une intention et à agréger correctement l'ensemble des moyens scéniques autour de cette intention. C'est une des choses les plus dures à réaliser et qui peut faire toute la différence à la fin. J'ai eu la chance d'avoir un père qui était artiste-peintre et qui réalisait beaucoup de décors pour l'opéra et la danse. Grâce à lui, j'ai toujours associé les Beaux-Arts à l'art vivant et c'est probablement aussi de là qu'est venue la volonté de travailler avec le Pavillon Bosio. Les étudiants et les jeunes chorégraphes ont tout à apprendre les uns des autres. Souvent, et c'est assez sidérant, les plasticiens ont des conceptions chorégraphiques très avancées et les chorégraphes débordent d'intentions scénographiques. C'est assez drôle de constater que chacun a le désir d'aller sur le territoire de l'autre, pour le meilleur et pour le pire, ai-je envie de dire ! On sent chez eux une envie bouillonnante de s'exprimer et donc pour répondre à ta question, oui, les candidats aux *Imprévus* sont toujours très nombreux.

OBH : Ce goût de l'art, au sens large du terme, on le trouve à plusieurs endroits. La collaboration avec le Pavillon Bosio a dépassé largement le cadre des *Imprévus*, puisque tu as invité les étudiants à réaliser des peintures grand format et des affiches pour *F(é)aites de la danse*. Il y a eu aussi le *Bal des Chimères* avec la Rue de L'Atelier transformée en salle de danse et les dispositifs du centenaire des Ballets russes au Grimaldi Forum.

JCM : Je dis toujours aux plasticiens « prenez vos pinceaux, cela ne peut pas vous faire de mal. Confrontez-vous à la matière et à vous-même ». C'est

une donnée importante à l'ère du numérique, de la modélisation 3D et de la dématérialisation. L'intérêt de toutes ces collaborations, autour de la danse, que tu évoques, c'est qu'elles ont obligé les étudiants du Pavillon Bosio à mettre « les mains dans le cambouis ». Les *Imprévus* leur ont fait voir comment fonctionne une perche et comment on doit pouvoir changer de décor rapidement. Le *Bal des chimères* leur a montré la difficulté de transformer une verrière en salle de spectacle et le projet d'affichage pour *F(é)aites de la danse* leur a fait découvrir les joies de l'encollage et comment une sérigraphie doit pouvoir résister aux intempéries.

OBH : Pour revenir à la scénographie, il me semble que le plateau idéal pour un danseur est le plateau nu, c'est-à-dire celui qui offre le moins d'obstacles possible aux corps en mouvement, à ces corps qui semblent animés d'une vie propre. Alain Badiou a écrit des choses assez belles sur la danse en tant que métaphore de la pensée, l'opposant à tout esprit de pesanteur – c'est la danse moderne et non post-moderne qu'il a en tête lorsqu'il écrit cela. J'ai pourtant vu dans les spectacles réalisés dans le cadre des *Imprévus* des plateaux relativement encombrés avec de véritables décors et des objets qui pouvaient être manipulés par les danseurs. J'ai vu des scènes quasi naturalistes avec un glissement inévitable vers le théâtre. Est-ce qu'une voie a été ouverte à cet endroit ou renforcée par rapport à ce que les Ballets de Monte-Carlo faisaient déjà ? Je veux parler du lien entre chorégraphie et théâtralité.

JCM : Dans le cadre des *Imprévus*, il est normal que l'on permette aux étudiants du Pavillon Bosio de s'exprimer, de produire dans l'espace et donc d'encombrer raisonnablement le plateau. Ce qui est intéressant pour les chorégraphes, c'est que l'obstacle généré par la scénographie va conditionner leur écriture. Bien sûr, tout dépend du type de danse dont on parle. Une danse urbaine comme le hip-hop va accorder une importance à la pesanteur. Elle va s'ancrer dans le sol et le marteler pour mieux le posséder. À l'inverse, une ballerine montée sur pointes va chercher à s'arracher du plancher des vaches pour poursuivre un idéal de légèreté. C'est là que les obstacles jouent un rôle différent. Le chorégraphe doit en tirer avantage. Le tout est que cela soit justifié. Que l'on prenne un spectacle comme *Stomp* où les danseurs shootent dans des poubelles, *Le Sacre du Printemps* de Pina Bausch où les danseurs marchent sur de la terre ou *On the Flat Thing* de William Forsythe où des tables limitent l'espace des danseurs à leur espace intérieur, l'obstacle est au cœur de la recherche chorégraphique, il est pleinement justifié. En revanche, dès que l'obstacle devient un accessoire, alors on sombre dans l'anecdotique. Lorsque j'ai créé *Roméo et Juliette* par exemple, j'ai tout de suite supprimé la scène du balcon telle qu'on la conçoit traditionnellement. C'est une lourdeur scénographique qui entrave inutilement

le mouvement et qui ne se justifiait pas par rapport à la narration que je voulais mettre en place. Ernest Pignon-Ernest a donc imaginé un pan incliné qui conserve cette dualité entre une position haute et basse mais surtout qui permet à Roméo d'approcher Juliette en dansant plutôt qu'en escaladant de manière ridicule le balcon en s'accrochant au lierre. Dans le cadre des *Imprévus*, les jeunes chorégraphes et les jeunes scénographes se plient ensemble à cette exigence de justification. C'est vrai que beaucoup créent des obstacles sur scène. Cela n'est pas gênant tant que cela répond à une volonté et à un univers défini. A contrario, certains danseurs et chorégraphes éprouvent le besoin de disposer d'un plateau entièrement nu. C'était le cas de George Balanchine dont nous avons déjà parlé. Son écriture chorégraphique avait pour ambition de n'exister que par et pour la danse. Pour ma part, quand je me place dans une relation à la théâtralité, quand je suis dans un rapport à la narration, je dois pouvoir circuler pour fluidifier le récit. Je préfère donc les éléments modulables. Je crée une architecture chorégraphique avec les corps qui se déplacent à l'intérieur d'éléments scéniques mobiles.

OBH : Ce que j'ai dit du plateau, j'aurais aussi pu le dire des costumes. J'ai toujours pensé que le costume idéal pour un danseur était celui le plus léger possible. Certainement pas les costumes imaginés par Oskar Schlemmer pour son *Ballet triadique* qui peuvent séduire le plasticien certes mais semble bien contraignants. J'aimerais maintenant te poser une question d'ordre plus général. On imagine que pour arriver à un résultat qui ne ressemble pas à un collage d'éléments disparates, des concessions doivent être faites, soit de la part du chorégraphe, soit de la part du, ou des, scénographes puisque les plasticiens de l'école travaillent souvent en équipe. As-tu perçu des phénomènes de ce type ? Pour le dire d'une autre manière, comment as-tu encadré les projets pour que ces difficultés soient écartées, même si l'idée d'une autonomie des champs artistiques a pu être revendiquée par les acteurs du Black Mountain College par exemple ? Merce Cunningham ne parlait-il pas « d'une non-collaboration bien orchestrée » ?

JCM : Merce Cunningham a développé l'idée d'une dissociation au sein même du principe de collaboration entre la musique et les arts plastiques, dissociation au service de la danse cependant ! Il utilisait, pour la musique, la notion de hasard, en la laissant agir chaque soir différemment. Quand je vois un spectacle de Cunningham, c'est toujours un enrichissement formidable, un enrichissement sans fin, même si je peux trouver le rendu final parfois indigeste. Sans Cunningham, on ne se serait jamais autorisé à danser de dos, on n'aurait jamais considéré le trois-quarts comme une position en soi, on n'aurait jamais accepté l'idée que l'espace situé à l'arrière-plan avait la même valeur que celui situé à l'avant. Mais il ne faut pas

s’y tromper, même si les ingrédients de la danse de Cunningham semblent dissociés les uns des autres, leur coexistence et leur juxtaposition « hasardeuse » restent le fruit d’une réflexion intellectuelle comme on n’en a peu vue dans l’histoire de la danse. Lorsqu’on regarde les collaborateurs de Cunningham, John Cage, Rauschenberg, Duchamp, Warhol, on mesure le niveau d’exigence de ce chorégraphe. Malheureusement, certains émules ont mis assez grossièrement le pied dans l’encoignure de la porte que Cunningham nous a ouverte. Sous prétexte que le hasard pouvait avoir sa place dans la chorégraphie et que l’on pouvait disjoindre les éléments d’une chorégraphie, certains ont bâclé le travail. Démonter un moteur, c’est à la portée de n’importe qui. Le remonter, c’est beaucoup plus compliqué. Les *Imprévus* sont là pour apprendre aux scénographes et aux plasticiens à être de bons mécaniciens et si notre lieu de travail s’appelle l’Atelier, ce n’est pas non plus un hasard.

OBH : Je poursuis l’idée de collaboration même si elle implique celle, paradoxale, de dissociation entre les arts. Les affinités électives entre créateurs n’existent pas toujours. Même si l’on croit avoir les mêmes goûts ou la même sensibilité artistique, il faut beaucoup de temps pour apprendre à travailler ensemble et se comprendre au-delà des mots. Ce n’est d’ailleurs pas pour rien, qu’au théâtre, des couples de metteurs en scène et de scénographes existent. Les *Imprévus* ont-ils débouché sur la création de couples ou trios artistiques ?

JCM : Les collaborations ne fonctionnent qu’à partir du moment où le chorégraphe accepte l’idée qu’il est un chef d’orchestre attentif à l’esthétique d’ensemble. Il n’est pas un démiurge. Lorsque cela est « acté », alors on peut voir éclore des collaborations formidables. Avec Ernest Pignon-Ernest, nous avons réalisé dix pièces ensemble. Son écriture scénographique et mon écriture chorégraphique sont devenues une seule et unique signature. Nous sommes de véritables co-auteurs. Quand le rideau se lève et que l’on voit la scénographie de Pignon-Ernest, on voit aussi la chorégraphie de Maillot. C’est une évidence. Je considère qu’on peut parler d’une réussite lorsque qu’il n’est plus possible de dissocier les auteurs de l’œuvre, lorsqu’elle existe dans son unité. Nous avons eu également le bonheur de voir grâce, aux *Imprévus*, naître des collaborations qui se sont prolongées. Je pense en tout premier lieu à Joseph Hernandez qui, depuis *Les Imprévus*, connaît une belle carrière de chorégraphe et continue de travailler avec Yannick Cosso et Jordan Pallengès, anciens étudiants du Pavillon Bosio. Ils sont revenus ensemble créer une pièce pour les Ballets de Monte-Carlo en juillet 2018 et c’est évidemment un objet de fierté pour toi comme pour moi de voir cette équipe investir la salle Garnier de l’Opéra de Monte-Carlo alors que quelques années plus tôt, l’un chorégraphiait sur les vidéos que les autres projetaient sur les murs de l’Atelier.

OBH : La vidéo est de plus en plus souvent convoquée au théâtre, peut-être moins en danse. Mais elle est effectivement apparue dans certains *Imprévus*, en particulier en 2018. Projetée au sol, en fond de scène ou sur des surfaces créées pour l’occasion, elle joue entre abstraction et figuration. Elle permet toutes sortes de phénomènes visuels dont des phénomènes de dédoublement des corps des danseurs, ou du corps du danseur lorsqu’il danse en solo, faisant de lui un personnage, voire une icône. En quelques phrases, pourrais-tu me parler de la relation que les chorégraphes et les danseurs entretiennent avec la vidéo aujourd’hui ? Pourrais-tu préciser ce point, ne serait-ce que par rapport à la problématique du visage que Robert Morris voulait gommer et que Christian Rizzo cherche encore à effacer aujourd’hui ?

JCM : Dans la continuité d’une histoire de l’art qui va des toiles peintes avec fausses perspectives aux décors construits en volume, j’ai cru à un moment que la vidéo allait permettre de créer des volumes artificiels, des décors holographiques qui pourraient notamment résoudre le problème de l’obstacle scénique dont nous parlions tout à l’heure. Mais le problème avec la vidéo, c’est qu’elle prend vite le dessus, elle s’impose avec force et insistance. Notre regard est naturellement happé par l’image. Notre œil n’a jamais été autant sollicité et il s’est adapté. Dès qu’il voit de l’image animée, il se jette dessus. Mais bien entendu, il y a plein d’expériences qui restent encore à tenter et qui ne manqueront pas de défricher de nouveaux territoires. Pour l’heure, je trouve que l’œuvre la plus aboutie reste *Biped* de Merce Cunningham. La projection à l’avant-scène sur un tulle crée un effet de distanciation par rapport à la chorégraphie. Cela trouble l’écriture mais valorise aussi ce mouvement que l’on aimerait voir dévoilé. L’expérience la plus significative que j’ai pu mener avec de la vidéo remonte au ballet *Œil pour œil*. Dans cette pièce, je montrais sur le plateau ce qui se déroulait hors scène en direct. Grâce à la vidéo, je pouvais également projeter en gros plan le visage de Bernice Coppieters, ce qui permettait au public de comprendre que son personnage était aveugle. J’ai toujours accordé de l’importance au jeu d’acteur. Les danseurs des Ballets de Monte-Carlo sont également des comédiens. Je leur demande toujours de se servir de leur visage autant que de leur corps. À ce titre, l’interactivité permise par la vidéo est utile. Elle enrichit le propos et livre des informations nécessaires à la compréhension de la pièce mais il faut l’utiliser à bon escient car elle peut vite obnubiler le regard et tuer la chorégraphie.

OBH : On parlait de la vidéo, je voudrais te demander la même chose au sujet du numérique. Sa présence a été forte dans certains *Imprévus*. Si elle répond à un désir de la part des plasticiens-scénographes, en est-il de même pour les chorégraphes

et les danseurs ? Sont-ils curieux d’explorer les possibilités qu’il offre, en matière d’interactivité par exemple ? Et ce, dans la continuité de ce qu’avait mis en place Merce Cunningham à la toute fin des années 90 ?

JCM : Certaines expériences interactives menées grâce au numérique sont magnifiques et très séduisantes. Mais là encore, je crois déceler un certain risque : celui de la redite. Les acteurs de cinéma jouent de plus en plus souvent sur fond vert, sans contact avec un environnement naturel ou un décor. Cela produit un jeu lisse, égal et étale. L’acteur finit par disparaître... Je reste donc encore dans l’attente par rapport à ce type d’interactivité. De toute façon, l’interactivité la plus importante à mes yeux restera toujours celle entre le danseur et la musique. C’est encore plus évident lorsqu’un ballet est accompagné par un orchestre. Chacun se met à l’écoute du corps de l’un ou de l’instrument de l’autre. Je dirais donc que l’interactivité avec le numérique ouvre un vaste champ d’application aux chorégraphes mais ces derniers doivent garder à l’esprit que cela restera toujours plus excitant pour un danseur de répondre à la musique qu’à un pixel.

OBH : Certains chorégraphes étaient déjà en possession d’un style avant les *Imprévus*. As-tu eu l’impression que ce style a évolué grâce à cette expérience ? Qu’il y a eu des trouvailles en quelque sorte, l’émergence de nouvelles écritures que l’aventure aurait donc permis ?

JCM : J’ai noté en tout cas un phénomène de contamination dans le « faire » et dans le désir de créer ensemble. Si certains chorégraphes ont enrichi leur vocabulaire au contact des plasticiens, d’autres ont véritablement éclos à leur côté. Des artistes chorégraphiques passés par les *Imprévus* comme Gaëtan Morlotti ou Mimoza Koike ont à l’évidence été imprégnés par ces expériences. Ils ont beaucoup collaboré par la suite avec les plasticiens issus du Pavillon Bosio. Gaëtan et Mimoza ont également développé une écriture liée à la performance *in situ* dans des musées tels que le MNM et la Galerie Marlborough à Monaco, ou le Musée Matisse et le Musée Marc Chagall à Nice.

OBH : Quelques mots en guise de conclusion ?

JCM : C’est une chance exceptionnelle de pouvoir faire exister à Monaco de tels projets d’étudiants et de faire éclore des vocations. Ailleurs, il existe des projets tutorés, des travaux de fin d’études qui préfigurent des projets de scénographie souvent très aboutis mais peu d’expériences sont aussi immersives et concrètes pour de jeunes apprentis-artistes que les *Imprévus*. Ceux-ci sont bien plus qu’un travail d’étudiant. Ils sont un spectacle à part entière, présenté à un public de connaisseurs exigeants qui vient pour juger les propositions artistiques. Ils sont réalisés par une équipe technique professionnelle qui travaille avec les plus grands chorégraphes et ils font l’objet d’une

communication au même titre que tous les spectacles de notre programmation. J’espère que les participants ont conscience de cette chance qui leur est offerte. Karl Lagerfeld, qui a beaucoup créé pour les Ballets de Monte-Carlo, me répétait inlassablement qu’il fallait faire systématiquement confiance à la jeunesse et lui donner sa chance. C’est comme ça, disait-il, qu’il avait toujours su se renouveler. Comme lui, je crois à la créativité propre à la jeunesse et aux nouveautés produites par les arts plastiques. Ceux-ci évoluent plus vite que la danse dont l’histoire suit un rythme plus lent, parce qu’elle dépend des autres pour exister. Les arts plastiques sont un peu le thermomètre de la créativité. Ils nous permettent en tant que chorégraphe d’être attentif à la couleur du temps. 🐉

Retour sur l'expérience des *Imprévus*



Gilbert Della Noce

ancien professeur de scénographie,
représentation de l'espace scénographique
au Pavillon Bosio

Dominique Drillot

professeur de scénographie, scénologie,
espace et lumière au Pavillon Bosio

En 2007, nous assistons tous deux pour la première fois aux spectacles *Jeunes chorégraphes* dans le cadre des *Imprévus* des Ballets de Monte-Carlo. Les propositions inventées par les danseurs qui s'essayent à la chorégraphie sont nombreuses, de qualité, parfaitement interprétées. La perspective d'une collaboration avec nos étudiants-scénographes nous semble alors très séduisante. Les relations entre chorégraphe et scénographe auraient en effet ceci de piquant : l'un a le désir d'un espace libre pour danser, l'autre pense que quelques obstacles lui seraient profitables.

Très tôt, dès 2001, avec les directeurs Michel Enrici et Jean-Christophe Maillot, le développement d'un partenariat entre les deux institutions avait été envisagé. C'est un peu plus tard qu'une présence dans le programme des *Imprévus* s'est imposée comme une évidence. La première collaboration fut mise en place en 2008. Les relations, timides au départ, se sont peu à peu révélées très fructueuses pour les apprentissages réciproques.

L'année suivante, le centenaire des Ballets russes à Monaco nous a fourni un magnifique support intellectuel et iconographique pour poursuivre notre collaboration. Nous avons occupé et transformé l'Atrium du Grimaldi Forum en un espace dédié à la folie créatrice de Nijinski. La demande était claire : faire en sorte que l'expérience du spectateur franchissant le sas d'entrée soit immédiate. Ce fut le cas grâce aux nombreuses installations présentées.

L'aventure s'est ensuite poursuivie au cours de nombreuses éditions.

Sur le plan de la méthode, quatre enseignants de l'école encadrent le projet : Ondine Bréaud-Holland, Damien Sorrentino et nous-mêmes. Nous préparons les

productions en amont et nos étudiants communiquent très tôt dans l'année avec les jeunes chorégraphes. Les imaginaires se répondent avec beaucoup de complicité et les équipes se forment, même si les affinités électives n'existent pas toujours. Si l'on croit avoir les mêmes goûts ou la même sensibilité, il faut toutefois beaucoup de temps pour apprendre à travailler ensemble et se comprendre au-delà des mots. Nous organisons donc des réunions préparatoires dans lesquelles des thématiques sont proposées. Les références sont évoquées, étudiées, puis les concepts se mettent en place, les univers des uns et des autres se rejoignent et les projets s'inventent avec de plus en plus d'autonomie. La chorégraphie représente pour nos étudiants un challenge assez paradoxal, compte tenu de leur enthousiasme à remplir le plateau. Après échange avec les chorégraphes, ils réalisent qu'il faut en jeter les trois quarts.

C'est alors que les difficultés de création se font jour et donnent lieu à des débats toujours très riches. L'ensemble doit absolument apparaître comme le produit de créateurs différents. Les scénographes recourent au dessin, aux simulations numériques et à la maquette pour appréhender l'espace et en concevoir l'architecture. Ces étapes sont nécessaires et consolident les acquis techniques. Au fil des saisons, nous avons fabriqué une sorte de boîte à outils où la plupart des écueils que l'on peut rencontrer à l'échelle du plateau sont anticipés et globalement résolus en amont. Il s'agit de concevoir une scénographie cohérente, restituer le projet en 3D, penser sa mise en lumière, convoquer d'autres médiums, élaborer une conduite de spectacle efficace, tout en construisant des images signifiantes. Enfin, être en capacité de communiquer avec les techniciens.

Si d'une façon générale, les productions ont été pertinentes, elles n'ont pas toutes reflété une compréhension réciproque des binômes (chorégraphe-scénographe). Ce paramètre rend cette expérience d'autant plus rare quand elle est réussie. Certains couples, trios ou collectifs artistiques, forts de leurs échanges et de leur envie créatrice, ont parfois continué le chemin ensemble. Dans cet espace de création riche, les styles des chorégraphes et des scénographes évoluent en s'influençant, et leur dialogue peut se distendre ou gagner en profondeur. Ce sera le cas pour le chorégraphe Joseph Hernandez avec les plasticiens Jordan Pallages et Yannick Cosso, tout comme Tina Alloncle avec le chorégraphe Jeroen Verbruggen.

L'addition des arts sur scène s'est muée en fusion pour faire naître de nouvelles écritures chorégraphiques. Des relations particulières avec des médiums spécifiques, tels que le son, le décor et la lumière, ont été développées, parfois séparément, parfois ensemble. La vidéo qui est apparue dans les *Imprévus* — dès les

premières sessions — à partir de 2008, s'est imposée en 2018, pour démultiplier les corps, faire entrer des fragments de réalité dans les pièces mais aussi pour instaurer un dialogue avec le cinéma. Aujourd'hui, les arts numériques (la réalité augmentée, les logiciels de mapping vidéo, etc.) donnent lieu à des recherches dont les applications futures engendreront, espère-t-on, de nouvelles manières d'envisager la présence des corps dansants dans des espaces de scène eux aussi réinventés, mettant en jeu des formes inédites de création chorégraphique.

Les *Imprévus* ont également permis d'expérimenter avec succès des systèmes non frontaux avec les spectateurs, par exemple la scène modulable conçue pour la saison 2, *L'Héritage*, ou bien le dispositif de plateau dédoublé, lors de la saison 9, *Peau noire, masques blancs*. Si la frontalité est bien souvent de mise, du fait de la configuration des studios des ballets, rien n'est jamais épuisé, rien n'est jamais définitif ; il faut expérimenter et se demander sans cesse si de nouveaux rapports avec les spectateurs ne sont pas à reconsidérer. Encore une fois, la réalité virtuelle semble à cet égard un terrain fertile à exploiter.

Parfois, la collaboration est sortie du cadre des *Imprévus* : des affiches de grand format ont été réalisées pour l'événement *F(ê)aites de la danse*, puis elles ont revêtu les murs de la ville pour annoncer la fête. Mais aussi, le *Bal des Chimères*, sorte de farce burlesque, et les dispositifs inventés pour le centenaire des Ballets russes... Dans ces différents contextes, les contraintes se sont avérées des opportunités à saisir pour les étudiants. Les arts plastiques et visuels se sont déployés dans des directions périphériques. Souvent, les frontières entre l'objet scénique et l'accessoire sont tombées. S'il y a peut-être eu une différence d'appréhension, l'un est resté plus conceptuel et l'autre fonctionnel ou symbolique. Par exemple, les objets du quotidien sont devenus sculptures, la céramique s'est transformée en instrument visuel et sonore prodigieux, les objets fabriqués ont contraint les corps alors que les miroirs ont multiplié les perspectives.

Les *Imprévus*, repensés et réinvestis chaque année, sont des expériences uniques de rencontres entre des étudiants-scénographes et une compagnie de danse professionnelle prestigieuse, auprès de danseurs chorégraphes talentueux, que nous entendons remercier ici par nos témoignages. 🌿

10 saisons
+1 entracte





Tapis noir – Tapis blanc

« Pour chaque pièce inventer une sorte de langage pour l'œil qui soutienne les significations de la pièce, les prolonge et leur fasse écho, tantôt de façon précise et presque critique, tantôt de façon diffuse, et presque subtile à la manière d'une image poétique (où les sens fortuits ne sont pas moins intéressants que ceux que l'on a cherchés) à l'intérieur du registre et du mode d'expression choisi. »

René Allio

Une scène qui n'existe pas

2008 inaugure le partenariat entre la compagnie des Ballets de Monte-Carlo et l'École supérieure d'arts plastiques de la Ville de Monaco, suite à l'invitation lancée par Jean-Christophe Maillot.

Pour la première fois, les étudiants, apprentis scénographes, et les danseurs, apprentis chorégraphes, travaillent ensemble à la création de spectacles. Ils écrivent les prémices d'une aventure, dont la part d'imprévisibilité intrinsèque à la définition même de ce mot, est assumée jusque dans le titre de l'événement.

Manifestation dédiée à la danse, inventée par Jean-Christophe Maillot et présentée annuellement sur la scène de l'Atelier des Ballets, les *Imprévus* s'ouvrent en effet aux influences des arts plastiques, et à cette possible intrusion de l'aléa qui nimbe toute nouvelle association. Il faut s'appropriiser, assouplir certains réflexes, et surtout partir à la découverte de l'autre dans une volonté commune d'expérimenter.

Pour ce faire, les deux institutions aménagent des temps dans leurs plannings respectifs afin d'encourager la disponibilité des équipes. L'approche est empirique mais le processus de travail se développe jusqu'à son terme en intégrant les contraintes. Les danseurs expriment leur intérêt d'être enrichis en tant qu'interprètes, par une meilleure compréhension des potentialités de la scénographie, tandis que les étudiants en art peuvent s'exercer à échelle 1, dans des conditions idéales d'accompagnement technique. Tous apprécient de faire évoluer ensemble écriture scénographique, maquettes et dessins, vers leur transcription dans l'espace.

Neuf propositions résultent de ces rencontres d'individus et d'idées, elles révèlent la matérialité des échanges et dessinent des territoires de recherche partagés. Elles sont données lors de deux soirées distinctes, intitulées « Tapis blanc » et « Tapis noir », en fonction de la couleur du plateau choisie pour la scénographie.

Ainsi « Tapis blanc » rassemble les pièces : *Et le bus*, *Choré-grafik*, *Chase the Score*, *Un petit point dans le paradis*, *Give Me* et « Tapis noir » les suivantes : *Backlash*, *Recycled Silence*, *On ne doit pas...*, *U Turn*. 🐞 **Sandrine Perrin**

*coordinatrice des études
et de la recherche au Pavillon Bosio*



TAPIS NOIR

Backlash

Chorégraphie: Francesco Nappa
Scénographie: Alexandra Voisin
Coûtures: Francesco Nappa
Musiques: Francesco Nappa
Danseurs: Anjara Ballesteros, Agalie Vandamme, Leart Duraku, Jeroen Verbruggen, Francesco Nappa

TAPIS BLANC

Et le bus

Chorégraphie: Piotr Czubowicz
Scénographie: Leslie Bourgeois
Danseurs: Katarina Edling, Mimoza Koike, Gioia Masala, Leart Duraku, Evguenii Slepov, Julie Strandberg, Sivan Blitžova



Recycled Silence

Chorégraphie: Bruno Roque
Scénographie: Laureline Bergamasco
Coûtures: Bruno Roque
Musiques: Dead Combo; The Cinematic Orchestra; Rinôçérôse; Dave Franklin; Cliff Friend
Danseurs: Lisa Jones, Nathalie Nordquist, George Oliveira, Bruno Roque

Choré-graphik

Chorégraphie: Ramon Gomes Reis
Scénographie: Vincent Lemasson
Danseurs: Katarzyna Scripps, Nathalie Nordquist, Katarina Edling, Ramon Reis, Bruno Roque



On ne doit pas...

Chorégraphie: Jeroen Verbruggen
Scénographie: Géraldine Mercier
Coûture: Géraldine Mercier, Jeroen Verbruggen
Musique: *Gwarek2*, Aphex Twin; *Lovesongs*, Mikhail; *Child of god*, Antony et The Johnsons; *Oshiete*, Heiji; *Karma Police*, Bad plus
Danseurs: April Ball, Agalie Vandamme, Katarina Edling, Sarah Jane Medley, Quinn Pendleton, Olivier Lucea, Asier Uriagereka, Julien Bancillon, Stephan Bourgond

Chase the Score

Chorégraphie: Julien Guérin
Scénographie: Charlotte Guinand
Danseurs: Elodie Puna, Carolyn Ramsay Rose, Jenifer Brie, Sivan Blitžovan, Francesca Dolci, Evguenii Slepov, Jens Weber, Claude Gamba, Raphaël Bouchard

Un petit point dans le paradis

Chorégraphie: Gaëtan Morlotti
Scénographie: Doo Hwa Ganton
Coûtures: Ballets de Monte-Carlo
Danseurs: Georges Olivera, April Ball, Leart Duraku, Nathalie Nordquist, Sarah Jane Medley, Johaquim Stephenson

représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo

1. U-Turn
2. Et le bus
3. Un petit point dans le paradis
4. Give Me
5. Choré-graphik
6. On ne doit pas...
7. Recycled Silence
8. Backlash
9. Chase the Score



U-Turn

Chorégraphie: Mimoza Koike, Jérôme Marchand
Scénographie: Olivier Pavis d'Escurac
Coûtures: Mimoza Koike, Jérôme Marchand
Musiques: Fabian Paganini
Danseur: Maud Sabourin, Mimoza Koike, Anjara Ballesteros, Asier Uriagereka, Jérôme Marchand, Olivier Lucea, L. Aboukrat

Give Me

Chorégraphie: Karyn Benquet
Scénographie: Nicolas Roštani, Laura Thouvenin
Danseurs: Julien Bancillon, Georges Olivera, Francesca Dolci, Maude Sabourin, Lisa Jones, Raphaël Bouchard, Elodie Puna, Caroline Rose Ramsay, Stephan Bourgond



U-Turn, représentation et aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo



Olivier Pavis d'Escurac
diplômé, DNSEP 2008

Dans le cadre de mes études à l'ESAP, j'ai eu le plaisir d'étudier la scénographie auprès de Dominique Drillot, scénographe et créateur de lumière.

La collaboration entre jeunes scénographes et jeunes chorégraphes nous a permis de travailler dans des conditions professionnelles exceptionnelles. Les différents ateliers de costumes, de lumières, de construction, la régie son, ont été mis à notre disposition pour nous aider à réaliser un projet de fin d'études, à échelle 1. Dans ce programme, je me suis associé à deux jeunes danseurs, Mimoza Koike et Jérôme Marchand. Tous deux aspiraient à écrire leur première chorégraphie. Ils avaient en commun le désir de questionner la place du corps dans la ville, partant du constat que l'urbanisation est de plus en plus intense et que notre soif de sur-consommation ne cesse de grandir.

Pour me lancer dans ce projet, j'ai longuement observé et photographié les danseurs. J'avais besoin de comprendre l'espace dans lequel ils travaillaient. L'univers de la danse m'était alors inconnu.

J'allais aussi découvrir cette fameuse boîte noire, ouverte sur une seule face, celle des spectateurs confortablement assis. Les corps des danseurs en mouvement dans cet espace sombre et vide résonnaient en moi comme un écho. Le vide immense de la scène me paralysait, aucun repère ou marqueur matériel ne pouvant me donner de limites, de cadres.

J'avais besoin de voir les corps prendre conscience de cet espace. Je souhaitais leur permettre de se détacher du premier et du second plan, mais aussi du sol, dans la perspective de montrer, avec quelle puissance et légèreté les danseurs s'élèvent dans les airs.

Nous avions carte blanche pour réaliser ce projet, notre imaginaire était puissant, puisque presque tout était envisageable. Dès lors, comment apporter une action structurante pour les acteurs-danseurs et comment rester en accord avec le scénario des jeunes chorégraphes ? Ma réponse fut la suivante : « par la réalisation d'un dispositif scénique mobile qui deviendrait un support narratif ».

J'ai donc imaginé une double structure grande et massive, pleine et vide en son milieu, légère à manipuler, pouvant s'assembler et se séparer en deux. Cet objet permettait de mettre en parallèle la rigidité du décor et la souplesse des corps en mouvement. Mon objectif était de démontrer, de manière poétique, la façon dont les corps sont confrontés à l'usage de l'architecture. Cette micro architecture, mobile et scénique, objet finalement très minimaliste, permettait de créer des visions métaphoriques de différents lieux, offrait diverses perspectives urbaines. La lumière et le son ont permis d'accentuer l'univers parfois inquiétant

et bruyant des grandes villes. Une grande liberté de jeu s'ouvrait alors à nous.

J'ai volontairement laissé entre les mains de Mimoza et Jérôme une maquette de ces deux objets. Cela leur a permis de finaliser les différents mouvements chorégraphiques et leur a donné, je pense, une plus grande liberté d'expression. Aujourd'hui, je compare cette scénographie à un outil architectural scénique, autonome, agissant comme un acteur.

Pour répondre à un désir d'augmenter notre champ d'expérimentation, l'utilisation de la vidéo m'est apparue comme une nécessité. La projection de visuels a permis d'apporter un filtre supplémentaire, celui du « réel ».

Ainsi, les premiers grands aplats blancs de lumière disparaissaient, laissant apparaître des images urbaines, venues bousculer l'imaginaire du spectateur.

Aujourd'hui, en tant qu'architecte et scénographe, c'est avec beaucoup de sensibilité que j'observe les complémentarités mais aussi les contradictions entre ces deux disciplines. La scénographie révèle et sublime les espaces architecturaux.

Mimoza Koike
danseuse chorégraphe

IZABELA DZIEPAK : Comment cette collaboration s'est-elle engagée ? Comment avez-vous utilisé la vidéo dans ce projet ?

MIMOZA KOIKE : Pour les *Imprévus* de 2008, nous avons formé une équipe de deux chorégraphes avec Jérôme Marchand qui, lui aussi, était danseur aux Ballets de Monte-Carlo, ainsi qu'un jeune scénographe, Olivier Pavis d'Escurac. Olivier, actuellement architecte, a préparé à cette occasion une maquette comprenant deux cubes en forme de V placés à l'horizontale.

Pour souligner le caractère urbain de ce projet, nous avons tourné à la gare de Monaco afin de signaler, au travers de projections au début et à la fin du spectacle, que l'action se déroulait dans le métro que j'emprunte habituellement au Japon. Trois projections vidéo ont été employées pour la narration : l'entrée de la gare, le train qui passe et la sortie de la gare.

ID : Pourriez-vous partager vos idées concernant le fait de danser entre ces deux objets gigantesques ? Est-ce que le choix de montrer de grands volumes est dicté par la nécessité d'accentuer la danse ?

MK : Normalement, je vois toujours l'image finale de la scénographie mais cette fois-ci, nous avons décidé de laisser les choses prendre leur forme en posant sur le plateau juste ces deux cubes mobiles afin que la chorégraphie s'y adapte. C'est d'ailleurs là où l'on a pu remarquer un vrai échange dans la collaboration. Nous avons établi nos places respectives, sachant que chacun de nous avait sa propre vision du projet bien définie.



représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo

1. Give Me

2. Un petit point dans le paradis



U-Turn

témoignages

Grâce à cette répartition des rôles, nous avons gagné en facilité de communication. C'était une réussite car, souvent, on rencontre de multiples difficultés quand il s'agit de se mettre d'accord. Le défi pour Olivier était la possibilité de rendre ces cubes mobiles et faciles à déplacer. Même si l'esthétique était minimaliste, il y avait de nombreuses façons d'employer ces volumes blancs sur le tapis noir ; par exemple, ils pouvaient justement évoquer des trains.

Ils ont bien servi en tant qu'écrans pour les projections vidéo, mais également pour organiser et urbaniser l'espace scénique. Les espaces ont été créés par le biais des formes géométriques des cubes et de la lumière rasante. Par exemple, si les deux structures étaient placées face à face, un nouvel espace était délimité, la faille était complétée par les corps émergents des danseurs. Nous avons pu aussi créer des trappes à l'intérieur des cubes pour placer des objets comme, par exemple, des journaux.

ID : Comment une forme minimaliste dans l'espace scénique peut-elle conditionner la danse ?

MK : Finalement, je sais par expérience qu'il faut laisser place à l'imaginaire. Ici, l'équilibre entre ce qui était défini et ce qui était illusoire sur scène fut trouvé. J'aime que la scénographie soit constituée d'objets mobiles qui peuvent se trouver en mouvement pendant le spectacle. Puis, dans ce projet, nous avons utilisé aussi bien la lumière colorée que l'ombre. La scénographie fut donc un apprentissage de création d'espaces artificiels par la lumière et l'ombre. Je crois d'autre part que cet exercice m'a permis d'apprécier ces deux grandes formes minimalistes dans leur dialogue. De toute façon, le décor de grande taille a toujours été ma marque de fabrique.

ID : Quels sont les traits caractéristiques de la chorégraphie présentée ?

MK : Avec Jérôme Marchand, nous avons eu l'idée de parler des relations entre des inconnus dans l'espace public, comme on peut l'observer dans le métro. À un moment, nous avons trouvé nécessaire d'enregistrer des sons produits par des machines à café, des pièces de monnaie etc., pour composer la bande-son. Puis, cette ambiance sonore a permis d'enrichir la scénographie.

Une autre idée importante du spectacle, proposée par Jérôme, était de manipuler mes cheveux. En dansant, on peut obtenir, avec les cheveux, des mouvements supplémentaires, dotés d'une certaine tension dramatique. Jérôme voulait une chorégraphie qui maintienne le contact avec ma chevelure. Nous avons observé des couples pour les caricaturer, et nous avons ainsi formé un duo qui exprimait une relation de couple. Je crois que la forme d'expression qui en a découlé est parlante.

ID : En quelques phrases, pourriez-vous donner votre point de vue sur l'importance de la vidéo dans l'écriture chorégraphique, et en particulier dans ce projet ?

MK : La vidéo, si on ne l'utilise pas de la bonne manière, peut déranger. C'est un médium qui prend beaucoup d'attention. J'ai remarqué que, en tant que spectatrice, j'ai tendance à regarder la vidéo plus qu'autre chose. Il y a une certaine difficulté de suivre et d'apprécier la vidéo en même temps que d'autres formes d'expression.

Dans le spectacle *U-Turn*, la vidéo est présente ponctuellement, au début et à la fin, et en ce sens elle est contrôlable et abstraite du jeu des danseurs. Elle possède le rôle principal pendant des moments choisis. Globalement, la vidéo était de nature informative et a apporté la dynamique voulue, un élan dans le mouvement, avec la musique.

ID : Quelle était la spécificité de cette chorégraphie ?

MK : À ce moment-là, j'aimais beaucoup reproduire les mouvements à l'envers. Pour la chorégraphie, nous avons pu apprendre et répéter ces mouvements grâce aux enregistrements vidéo lus en sens inverse. C'était comme si on dansait et puis on reculait, comme si c'était véritablement une vidéo. À la recherche du geste parfait, nous voulions dépasser quelque chose. Cette tentative de refaire, de revenir dans le passé, de moduler les faits et gestes dans le temps, est justement possible dans l'art de la danse.

ID : Dans votre pratique, pendant le processus de préparation, préférez-vous vous enregistrer sur le support vidéo ou analysez-vous le mouvement qui se reflète dans le miroir ?

MK : J'utilise surtout la vidéo et je me filme beaucoup. Le reflet dans le miroir me semble moins vrai parce que je pense que le mouvement n'est pas complet. C'est comme regarder quelque chose en 2D et pas en 3D, et la danse ne peut pas être perçue ainsi. En ce moment, nous travaillons beaucoup avec le danseur Asier Edeso et nous filmons la totalité de notre travail, ensuite nous le visionnons pour en parler. Ces discussions sont spéciales, parce qu'elles naissent justement dans ce contexte-là.

ID : Est-ce que la pratique plastique, du dessin ou de la peinture, vous influence et vous inspire dans la création chorégraphique ?

MK : Mes parents, mon oncle et ma tante également, sont des artistes qui font de la peinture, ma mère est peintre et mon père est architecte. Depuis toute petite, j'ai vu les maquettes de ses projets chez nous, et je les ai toujours aimées. À l'école d'art, des étudiants travaillent, eux aussi, sur des maquettes en tous genres. Moi-même, je m'exprime librement par la peinture, c'est l'inconscient qui dicte le tableau. J'ai réalisé un grand nombre de toiles et je trouve que c'est toujours bien de cultiver différents savoir-faire.



représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo
1. 2. Choré-graphik
3. Chase the Score



représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo
1. Backlash
2. Chase the Score
3. On ne doit pas...



L'Héritage



« Les formes qui (...) ont poussé naturellement dans le sol russe sont plus proches du cœur russe. Toutefois, il serait étrange et même absurde (...) de cesser d'être un européen maintenant. C'est pourquoi, à côté d'œuvres de notre art national, nous n'aurons pas peur de présenter toute sorte d'œuvres étrangères et européennes. »

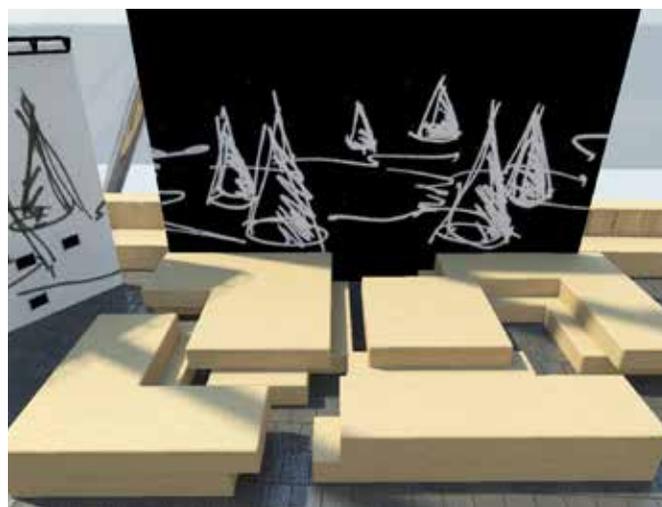
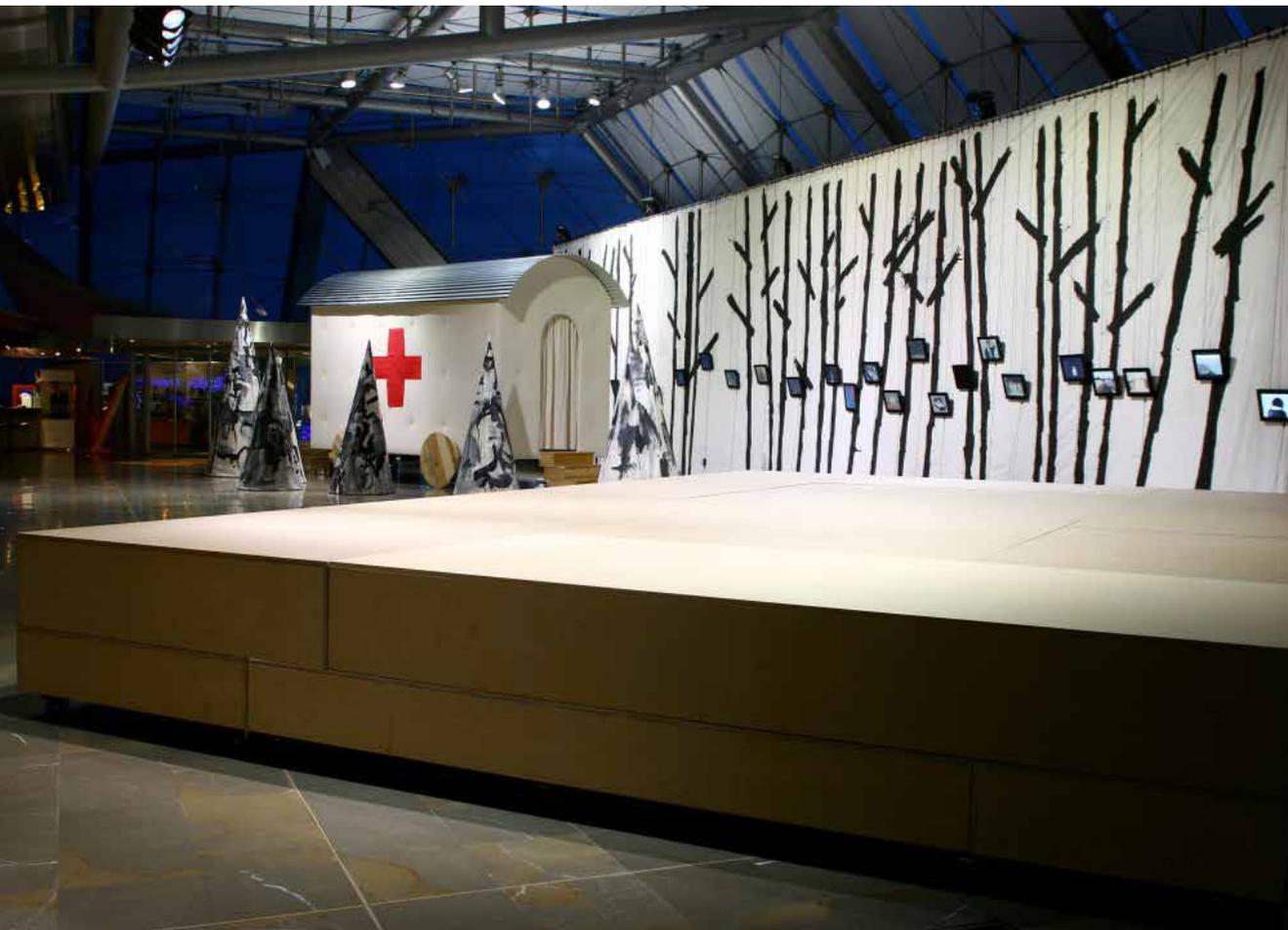
Alexandre Benois
préface non signée à
*Khudozhestvennyye
sokrovishcha Rossii*

2009 célèbre le centenaire des Ballets russes, dont l'aura a imprégné l'histoire des arts en Principauté. Deux figures s'en détachent, Serge Diaghilev et Vaslav Nijinski, duo emblématique de spectacles qui marqueront leur époque : *Le Spectre de la rose*, *L'Après-midi d'un faune*, *Petrouchka*, *Narcisse*... D'autres, parmi lesquelles celles de Léon Bakst, Pablo Picasso, Mikhaïl Fokine ou Claude Debussy, viennent également témoigner de ces créations flamboyantes, où se répondaient les arts plastiques, la musique et la danse.

Plusieurs événements se succèdent, afin d'accompagner cet anniversaire.

Ainsi, une exposition-déambulation, *Parcours initiatique*, entre dispositifs scéniques, installations, peintures et vidéos, investit la verrière et l'entresol du Grimaldi Forum. Les étudiants s'emparent de ces espaces au travers de propositions oniriques ou de détournements espiègles, avec la volonté de transmettre un legs plus que d'exprimer de la nostalgie.

À l'étage, ils conçoivent une sorte d'agora au décor de toiles peintes en noir et blanc, à l'image d'une forêt sombre et lumineuse à la fois. À l'intérieur d'une roulotte-camisole, une vidéo inspirée des *Cahiers* évoque l'esprit tourmenté de Nijinski ; ailleurs, une scène mobile accueille des performances ou des spectacles, tout en invitant à une réflexion sur les dimensions protéiformes du plateau. Des attractions, comme la fausse boutique-souvenir et le studio photo, attirent le public de façon ludique, pour le diriger vers l'entresol. Là, après un passage sous le vélum d'une église russe, où flotte par endroits le regard grimé de Nijinski, il accède à une grande fresque aux couleurs exubérantes, ode à l'œuvre de Bakst.  **SP**



L'Héritage

1. vue de l'installation dans la Grande Verrière du Grimaldi Forum; au premier plan, la scène modulable LB & FM

2. scène LB & FM, plan 3D (dispositif ouvert)

Antoine Loudot

diplômé, DNSEP 2011

Cette scène conçue par Thibault Vanco et moi-même sous le nom de *LB & FM* obéissait à un principe : produire un objet fonctionnel qui fasse sens dans le contexte du Monaco Dance Forum. Dès lors, celui-ci devait être porteur du fondement même de cette manifestation, où monstration et discussion cohabitaient.

C'est ainsi que nous avons abouti à ce grand plateau pouvant se diviser en plusieurs modules, passant ainsi du statut de promontoire dédié à la représentation à un espace ouvert et propice à l'échange.

Une fois séparé en cinq îlots distincts, la structure laissait apparaître des rangées de gradins, proposant ainsi un espace de déambulation, de dialogue ou encore de repos.

Pour nous, cette structure a également été un lieu d'échange, puisque c'est autour d'elle que nous avons pu rencontrer le danseur et chorégraphe Ander Zabala accompagné de Parvaneh Scharafali et Cyril Baldy, de la compagnie de William Forsythe, et produire ensemble une performance.

Cet exercice fut très enrichissant dans la mesure où nous expérimentions pour la première fois le principe de la commande, et nous avons pu suivre la production de cet objet jusqu'à sa réalisation finale.

Ander Zabala

danseur chorégraphe

L'expérience avec les étudiants fut intéressante, car ces derniers furent très attentifs à notre manière d'aborder les rapports entre nos mouvements, la structure et l'espace qu'ils avaient créés.

En amont, nous avions beaucoup parlé des différentes méthodes de travail envisagées par les équipes et de la difficulté de produire un travail, chacun de notre côté. La scène mobile produite, et ses nombreuses possibilités de création d'espaces, nous ont fortement inspirés.

Pendant les performances, nous avons travaillé avec les deux étudiants, afin d'être en capacité d'utiliser ces objets dans une certaine dynamique, tout en créant une sorte de chorégraphie architecturale dans laquelle il était possible de se déplacer. Par exemple, en agissant sur les modules, entre les modules et vice-versa, dans les interstices produits, qui ponctuellement surgissaient, au fur et à mesure de nos actions.

En même temps, nous devions tenir compte du public, qui lui aussi était forcé de se déplacer et devait rapidement s'écarter pour que la performance puisse continuer de se dérouler.

Nous avons donc directement interféré avec la structure — tempo — espace et la chorégraphie.

Nous avons élaboré la partie chorégraphique à Francfort, mais c'est le travail développé avec les étudiants qui fut essentiel pour terminer la création dans l'espace du Grimaldi Forum.

Parvaneh Scharafali, Cyril Baldy et moi-même, avons créé la partie dansée ensemble.

Dans nos parcours de danseurs, nous avons déjà expérimenté différentes formes d'espaces, dans lesquels nous devons bouger tout en étant contraints par des structures. Aussi, nous étions rompus au travail d'improvisation et à la capacité d'interagir avec ce type d'environnement. Nous travaillons actuellement avec le chorégraphe William Forsythe qui a utilisé et développé ces principes et recherches dans plusieurs de ses créations.



L'Héritage
 1. vue de l'installation; costumes pour la performance Parade au Grimaldi Forum
 2. visuel affiche
 Parcours initiatique, dessin Eva Medin (DNSEP 2011)
 3. studio préparatoire au théâtre du Ponant



L'Héritage
 1. vue de l'installation; grande toile peinte d'après Léon Bakst au Grimaldi Forum
 2. studio préparatoire; confection de robes de papier «Caftans peints» avec l'artiste Isabelle de Borchgrave



L'Héritage

1. dessin Eva Medin (DNSEP 2011)
2. 3. studio préparatoire et vue d'une des installations au Grimaldi Forum



L'Héritage, étapes préparatoires

1. maquettes pour le Grimaldi Forum, workshop avec Philippe Délis, scénographe
2. étude pour un faune, Vincent Lemasson (DNSEP 2009)
3. dessins Thomas Negrevergne (DNSEP 2009)



Two Pieces + 2



« Le public ne m'a pas aimé car il a voulu s'en aller. Alors j'ai commencé à jouer des choses gaies. Le public a commencé à s'amuser. Il pensait que j'étais un artiste ennuyeux, mais j'ai montré que je savais jouer des choses gaies. Le public s'est mis à rire. Je me suis mis à rire. Je riais dans ma danse. Le public aussi riait dans la danse. Le public a compris ma danse car il eu envie de danser aussi. Je dansais mal, car je tombais quand il ne fallait pas. Peu importait au public car ma danse était belle. Il avait compris mon idée, et s'amusait. »

Nijinski
Cahiers

En 2010, le projet *Two Pieces + 2* est imaginé en puisant dans le répertoire des Ballets russes. Les recherches réunissent d'une part des danseurs de la compagnie des Ballets de Monte-Carlo, des étudiants en scénographie du Pavillon Bosio et des étudiants de l'Université de Venezia (IUAV) pour les costumes et d'autre part, la Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz (HTZ), et l'Universität der Künste de Berlin (UDK). Les équipes ainsi formées travaillent chacune de leur côté à la création de deux pièces dansées, tout en se transmettant des informations, des croquis, des maquettes, des idées. Elles se rejoignent ensuite pour deux restitutions publiques, l'une en juillet sur les terrasses du Casino de Monte-Carlo, l'autre en octobre à l'UDK.

Inspirée du ballet *Le Chant du rossignol*, *Rossignols* plonge le spectateur dans le songe d'un empereur, tiraillé entre la Nature et la Tekhnè. Adaptation du ballet éponyme, *Jack in the Box* présente un solo sombre et intrigant, dont l'écriture se concentre sur les rapports humains parfois complexes au sein des Ballets russes.

Préparation fait référence au célèbre saut de Vaslav Nijinski dans *Le Spectre de la rose* de Mikhaïl Fokine ; la pièce conjugue deux danseurs et un musicien, tous trois unis par le désir de réaliser le grand saut. *Zausend. Hoch* enfin, évocation du *Train bleu*, invite le spectateur à pénétrer un espace-temps dont les contours se métamorphosent constamment.

Au cours des deux saisons consacrées aux Ballets russes, différents hommages — exposition, performances, spectacles — sont menés au travers d'échanges foisonnants entre des structures et institutions culturelles, nationales et internationales. Ils contribuent à perpétuer le dialogue entre les arts entamé au début du siècle dernier, et actualisent l'indéniable modernité d'une des plus célèbres compagnies de ballet. 🐞 SP



représentations à l'UDK/Berlin

1. Jack in the Box
2. Zausend.Hoch
3. Préparation
4. Rossignols



Rossignols

Chorégraphie: Mimoza Koike
Scénographie: Leslie Bourgeois, Thomas Negrevergne
Coûtures: Stefano Collini, Carla Zamboni
Lumières: Leslie Bourgeois
Musiques: Fabian Paganini; Guillaume Perret
Danseurs: Mimoza Koike, Nathalie Nordquist, Lisa Jones, Leart Duraku
Coordination, encadrement scénographie et costumes: Dominique Drillot, Gilbert Della Noce

Jack in the Box

Chorégraphie: Jeroen Verbruggen
Scénographie: Eva Medin
Coûtures: Stefano Collini, Carla Zamboni
Lumières: Jeroen Verbruggen
Musiques: Uri Caine; Tim Garland; Aphex Twin; Michael Buble; Joni Mitchell; Janis Joplin; Cher; Robert Armbruster; Aeollis Brass Band Acouſtica; Pascal Dusapin; Alvin Currain; Jennifer Holiday
Danseurs: Maud Sabourin (Monaco), Anja Behrend (Berlin)
Coordination, encadrement scénographie et costumes: Dominique Drillot, Gilbert Della Noce

Préparation

Chorégraphie: Anna Melnikova
Scénographie: Franziska Keune, Silke Bauer
Coûtures: Franziska Keune, Silke Bauer
Lumières: Veit Griess
Musiques: Holger Tretjack
Danseurs: Florian Bücking, Felix Ariel Castillo Castro
Encadrement scénographie et costumes: Oliver Brendel
Encadrement chorégraphie: Ingo Reulecke
Coordination: Anna Bergel

Zausend.Hoch

Chorégraphie: Jana Unmüssig
Scénographie: Mirella Oeſtreicher, Hsuan Huang
Coûtures: Mirella Oeſtreicher, Hsuan Huang, Universität des Arts de Berlin
Lumières: Veit Griess
Danseurs: Ma'ayan Danoch, Cecilia Nilsson, Tara Silverthorn, Charlie Foucier
Encadrement scénographie et costumes: Oliver Brendel
Encadrement chorégraphie: Ingo Reulecke
Coordination: Anna Bergel



Jack in the Box, représentations à l'UDK/Berlin



Jeroen Verbruggen
danseur chorégraphe

ISABELLE LOMBARDOT : Tu es aujourd'hui un chorégraphe reconnu, pourrais-tu revenir sur tes premières expériences dans le contexte des *Imprévus*?

JEROEN VERBRUGGEN : Dès mes débuts, à l'École Royale de Ballet d'Anvers, en Belgique, je me suis essayé à la chorégraphie. J'ai toujours eu envie de créer des univers, et la danse représente pour moi le lieu idéal. Quand j'ai commencé ma carrière de danseur, je me suis toujours promis de créer au moins une pièce par an, afin de ne pas perdre ce rêve et nourrir ce besoin.

Après avoir longtemps et souvent tenté l'expérience avec de petits projets, disposant de peu ou pas de budget, c'est finalement dans le cadre des soirées *Jeunes chorégraphes* (en 2007), organisées par les Ballets de Monte-Carlo, que m'a été donnée, et pour la première fois, la chance de créer dans des conditions professionnelles. Par la suite, ces rendez-vous m'ont offert la possibilité de collaborer avec de jeunes scénographes issus du Pavillon Bosio, et de participer au projet *2 Pieces + 2*. Dans ce contexte, j'ai réalisé *Jack in the Box*, pièce jouée à Berlin et à Monaco.

Ces premières opportunités, que j'ai su saisir, et pour lesquelles j'ai travaillé dur, demeurent aujourd'hui encore mes meilleurs souvenirs. Ces moments ont constitué une forme d'apprentissage.

Cette promesse de créer au moins une pièce par an, je l'ai tenue. J'ai aujourd'hui la chance d'être invité pour cinq créations annuelles environ, et de vivre de ma passion.

IL : Ces expériences ont-elles engendré des méthodes de travail ?

JV : Mon travail est visuel, je souhaite avant tout exprimer des émotions, tenter d'oublier et de faire oublier aux autres, et pour un temps, la réalité.

La première carte blanche, *Jeunes Chorégraphes*, a été un des plus beaux cadeaux faits à un jeune créateur comme moi. Il n'y avait aucun frein, aucune barrière. J'ai pu créer sans limites, tout en expérimentant, en même temps.

Peu à peu, j'ai appris à donner plus d'importance à l'écriture chorégraphique, car créer des univers était déjà présent, presque de manière intuitive, dans ma pratique. Encore aujourd'hui, je travaille de cette façon : des visions, puis l'écriture. J'ai besoin de me mettre en danger, besoin de trouver des solutions aux défis que je m'impose.

IL : As-tu ainsi envisagé d'une nouvelle manière le processus créatif et le plateau ?

JV : Depuis cinq ans, je travaille avec différents créateurs : scénographes, costumiers, lumières, musiciens et compositeurs. Parfois, je dois remplir un de ces postes, pour des raisons budgétaires ou autres, mais j'aime collaborer. J'apprécie le dialogue entre artistes.

C'est un contexte qui enrichit mes propres techniques et méthodes de travail. Mais je serai peut-être, un jour, tenté de concevoir seul un projet de A à Z.

IL : Quelles trouvailles ou découvertes as-tu faites auprès des plasticiens, et plus particulièrement dans la pièce *Jack in the Box* ?

JV : J'avoue que cela n'a pas toujours été évident. Il y a des rencontres âmes sœurs, des rencontres horribles, et des rencontres avec lesquelles je suis toujours en contact amical et professionnel.

Jack in the Box, par exemple, ne fut pas une collaboration agréable, et pourtant, c'est une pièce dont je suis encore très fier aujourd'hui, très réussie et finie.

Je n'oublierai jamais l'incroyable travail de la plasticienne Eva Medin, son investissement, sa faim et sa volonté. Nous étions tous les deux très jeunes, et n'avions pas forcément encore appris à gérer nos egos, constitués de forts caractères et très différents. Encore une fois, ce fut une très grande leçon.

IL : Cette expérience t'a-t-elle permis de « t'installer » dans une écriture chorégraphique, de mettre en place des principes qui sont les tiens aujourd'hui ?

JV : On grandit de chaque expérience, de chaque création. L'art chorégraphique est pour moi en constante évolution. Ce bagage est là, je n'y reviens pas, mais il reste présent. Ce que j'exprime aujourd'hui se construit sur le passé, mais contient les émotions d'aujourd'hui.

IL : De nouvelles perspectives se sont-elles ouvertes sur le plan chorégraphique et dramaturgique ?

JV : J'ai toujours été fan de la forme danse / théâtre, et en même temps je suis très attiré par le travail de technique sur pointes. J'ai reçu une formation classique. Mais je n'ai jamais été « classique » dans mon esprit. J'ai toujours craint, et pensé, que je ne trouverai pas ma place dans un monde si divisé entre ce qui est classique et ce qui est contemporain. Mais je n'ai jamais renoncé à cette envie et à ce besoin de mélanger les langages. Il y a quelques années, quand je transmettais des projets et mon travail aux compagnies, la réponse était invariablement « non ». C'est le bouche-à-oreille qui a finalement fonctionné et m'a permis d'exister aujourd'hui.

J'ai suivi un parcours varié, allant de compagnies extrêmement modernes, à des compagnies néo-classiques, puis vers les grandes institutions classiques, de petites aux grandes structures. Je vais là où l'on veut de moi, et c'est très bien comme cela. Je me rends compte que j'ai ma place dans le monde de la danse, pas si divisé que cela, finalement.

IL : Quelles ont été les difficultés rencontrées, les points d'entente (jusqu'à où partage-t-on une culture commune) ?

JV : J'aime travailler dans une ambiance amicale. Travailler en équipe, c'est tout d'abord faire des rencontres. Ce besoin de comprendre et de se faire



Rossignols, représentations à l'UDK/Berlin

Two Pieces + 2

comprendre, pour ensuite pouvoir travailler, discuter et se sentir en sécurité pour défendre sa cause.

J'ai fait des rencontres incroyables ces cinq dernières années, et j'espère en faire encore.

Même si cette route peut paraître souvent solitaire, elle m'a permis de grandir en tant que personne, de retrouver des valeurs, de prendre confiance, d'être responsable. Aussi, on se rend très rapidement compte que l'on ne fait jamais rien tout seul. J'en suis très conscient et très reconnaissant.

Eva Medin

diplômée, DNSEP 2011

Réaliser cette scénographie a été pour moi une expérience très formatrice. Appréhender un projet de ses premières phases de recherches jusqu'à sa finalisation sur scène, m'a permis de me confronter à des enjeux professionnels, que je n'avais encore jamais abordés en tant qu'étudiante.

Ce travail, qui s'est développé pendant plus d'un an, a été présenté à Monaco mais également à l'UDK de Berlin.

J'ai ainsi pu comprendre les enjeux de déplacements d'un décor sur différentes scènes et développer un dialogue privilégié avec tous les acteurs du projet.

Cette plongée dans la réalité concrète d'une œuvre scénographique et chorégraphique a posé les bases qui ont contribué au déploiement par la suite de mon propre vocabulaire d'artiste. J'y ai découvert des enjeux liés à la théâtralité, à la mise en scène des corps et de la lumière dans l'espace; des outils qui sont maintenant très présents dans ma pratique personnelle.

Cette expérience a également joué sur mon choix de développer des œuvres immersives qui s'inscrivent dans une logique de projet et se construisent au gré des dialogues et des collaborations.

témoignages

Anna Bergel

directrice de production, collaboratrice artistique et scientifique, Université des Arts de Berlin, Faculté des arts dramatiques, option scénographie

Oliver Brendel

scénographe, intervenant artistique et pédagogique, Université des Arts de Berlin Faculté des arts dramatiques, option scénographie

Travailler ensemble

Lors de la réalisation de notre projet intitulé *Two Pieces +2*, on nous a souvent posé la question : comment fonctionne une collaboration artistique ? Comment fonctionne effectivement ce travail en commun ?

Notre point de départ pour la réalisation du projet *Two Pieces + 2* se résume à l'idée d'un travail collectif. Il s'agit d'une sorte de complicité que nous avons d'ailleurs expérimentée pendant des années lors de nos propres études de scénographie à l'Université des Arts de Berlin et qui a su trouver des issues différentes au cas par cas.

Le terme de complicité, dont Gesa Ziemer se sert dans de nombreuses publications¹ et qu'elle utilise dans le contexte du processus même de collaboration, provient originellement du droit pénal. Littéralement cela veut dire qu'il y a complicité dans le sens de culpabilité collective. Appliqué dans le cadre d'une réalisation théâtrale, cela signifie que des personnes dont les capacités sont d'abord et avant tout individuelles, forment temporairement une équipe dont l'objectif est l'excellence du travail de montage et de réalisation d'une production. D'une manière analogue nous pensons que le scénographe, le costumier et le metteur en scène développent leurs idées scénographiques d'une manière similaire. Leur dialogue évolue ensuite ensemble avec les acteurs et les musiciens et peut être même reformulé complètement. L'abandon de toute hiérarchisation représente un élément essentiel du travail collectif.

Nous savons naturellement que ces espaces libres de hiérarchie n'existent pas dans la réalité. La hiérarchie structure continuellement notre communication. C'est par le biais de cette hiérarchie que nos relations au pouvoir s'actualisent et se stabilisent en permanence. Défini par une foule de rôles et de positions, des postures spécifiques, l'accessibilité à diverses sortes de capitaux, qui définissent eux-mêmes à nouveau des ressources spécialisées, l'individu se voit attribuer une place dans le groupe.

C'est avec un très grand intérêt, que nous observons le travail de certains collectifs issus de la scène des performances comme les She She Pop² ou Gob Squad³, qui dans un processus assez lent ont développé un travail en commun. Ici il semblerait en effet qu'un discours sans hiérarchisation ait été possible. Il abolit



Two Pieces + 2

tout aussi bien des fonctions spécifiques que des rôles et les définit et les construit chaque fois d'une nouvelle manière.

Loin de toute hiérarchie prédéfinie par le pouvoir, des structures hiérarchiques s'ajustent : par la compétence ou la confiance elles se transforment en une compétence en rapport avec l'Autre. De la sorte, la confiance est le début de toute collaboration. Elle stimule la confiance en la compétence complice.

Mais avant tout, c'est l'imaginaire de l'Autre qui nous intéresse. Une communication réussie et une collaboration efficace demandent, sollicitent même, l'intérêt et la curiosité au sujet de la pensée de l'Autre. C'est à l'intérieur du processus artistique que les protagonistes devraient communiquer et développer leurs idées interactives. De cette même façon, ils acquièrent la capacité de prendre des décisions responsables.

Pour nos projets futurs il serait souhaitable que la réflexion théorique sur la manière de collaborer, le « travailler ensemble », prenne davantage de place. Nous prêtons une attention toute particulière aux comportements et à la pensée des différents protagonistes, leurs manières de travailler et de communiquer, leur façon de se comporter en groupe et leur manière de générer des savoirs, c'est-à-dire leur capacité réflexive au sujet d'eux-mêmes et de l'autre, ainsi que leur compréhension des attributions de rôles dans les différentes disciplines artistiques.

Parallèlement et sous l'égide de la théorie de la communication qui dit que toute entente trop facile ne conduit pas forcément à une augmentation de nos connaissances, nous nous attachons à rendre les étudiants capables d'imaginer et d'expérimenter des stratégies de communication efficaces.

Mais une question reste centrale : comment travailler ensemble dans des projets artistiques? — *Anna Bergel*

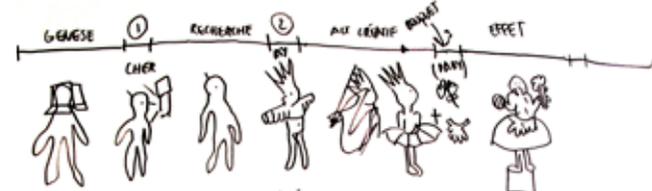
Épilogue

Le processus de réalisation de la production *Two Pieces + 2* s'est déroulé sur 2 ans. Cela représente un processus lent pendant lequel il s'agissait de braver quelques tempêtes! Ajoutons que la collaboration avec nos collègues de l'École Supérieure d'Arts Plastiques de la Ville de Monaco était une expérience merveilleuse : un grand merci à Isabelle Lombardot, Ivana La Fata, Gilbert Della Noce et Dominique Drillot. Nous remercions également Jean-Christophe Maillot, qui a témoigné d'une très grande confiance et qui a soutenu cette entreprise et ce processus par son engagement. Merci aussi à Carole Laugier et le Monaco Dance Forum pour le soutien généreux à l'égard de ce projet. — *Anna Bergel, Oliver Brendel*

1. Gesa Ziemer : « Komplizenschaft. Eine Taktik und Ästhetik der Kritik? » (Complicité. Une stratégie et une esthétique de la critique?) in Jörg Huber, Philipp Stöllinger, Gesa Ziemer, Simon Zumsteg (Editeur) *Ästhetik der Kritik: Oder: Verdeckte Ermittlung* (Esthétique ou critique, ou l'enquête cachée) Série T: G/05. Zurich, Vienne New York 2007. Gesa Ziemer : *Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis* (Complicité, un art collectif dans la pratique quotidienne) <http://gesa-ziemer.ch/>
2. <http://www.sheshpop.de>
3. <http://www.gobsquad.com>



1. 2. Jack in the Box, répétitions à l'UDK/Berlin
3. Rossignols, installation du dispositif scénique à l'UDK/Berlin



workshops et séances
de travail préparatoire
1. 3. dessins préparatoires
2. aux ateliers des Ballets
de Monte-Carlo
4. à l'UDK/Berlin
5. 6. à l'ESAP Monaco, avec
les étudiants de l'IUAV de Venise

Changement de décor



« Les moyens requis pour cet acte de transfiguration sont la forme et la couleur, moyens du peintre et du sculpteur. Le lieu de cet acte de transfiguration est la structure formelle, constructive, de l'espace et de l'architecture, œuvre de l'architecte. C'est par là que se définit, dans le domaine de la scène, le rôle de l'artiste plasticien, de celui qui fait la synthèse de ces éléments »

Oskar Schlemmer
Théâtre et abstraction
(l'espace du Bauhaus)

En 2011, la thématique porte sur le *Changement de décor* — de situations scéniques, de corps, d'objets —, interrogé à l'aune des expériences scénographiques de peintres comme Gilles Aillaud, Antonio Recalcati ou Eduardo Arroyo.

Dans *Vibrations, les voix de la danse*, le danseur réagit aux ondulations de deux longues cordes. Éclairant comme des néons, elles se détachent du reste de la scène plongé dans le noir et dessinent en serpentant des formes lumineuses. Elles produisent en fendant l'espace le son d'un souffle qui accompagne la danse.

La chorégraphie d'*Ostinato graphique*, quant à elle, se transforme comme un kaléidoscope, en offrant de saisissants contrastes entre la poésie des corps et la rectitude graphique des projections. La scénographie est en effet uniquement définie par la lumière et l'intervention sur le plateau des technologies numériques.

Daphnis et Chloé ravive les émois du premier désir amoureux, au travers du texte original de Longus et de l'argument de Mikhail Fokine et Maurice Ravel. Deux couples réalisent, l'un à la suite de l'autre, une chorégraphie similaire devant deux vidéos différentes. Dans la première, le trait d'Ernest Pignon-Ernest se déploie pour dessiner des anatomies; le second, une animation facétieuse et bucolique, montre les tribulations d'un troupeau de brebis effrontées.

Enfin, *Totally Folk* fait appel à un décor épuré, constitué de bandes de tissu blanc, colorées par la projection lumineuse. Conçues pour être modulables, dépliées comme un origami, elles mutent sur scène sans discontinuer. Rapidement, le cadre pittoresque saturé de kitsch craque de toutes parts pour sombrer dans l'absurde.

Ces recherches scéniques sont mises en perspective avec la pluralité des pratiques plastiques contemporaines, en faisant le choix d'une scénographie minimaliste qui met l'accent sur la force d'expression d'un objet unique sur scène. 🐞 SP



représentations aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo

1. Vibrations, les voix de la danse (extraits)
2. Ostinato graphique
3. Daphnis et Chloé
4. Totally Folk



Vibrations, les voix de la danse (extraits)

Durée : 16 min

Chorégraphie : Ramon Reis
Scénographie : Antoine Loudot
Lumières : Dominique Drillot, Samuel Thery
Direction musicale : Stephano Visconti
Musiques : *Zigeunerlieder 11 chants tziganes op.103*, Johannes Brahms, Eric Breton, Flavio Romano
Danseurs : (élèves de l'Académie Princesse Grace) Carmen Andres, Katarzyna Kucharska, Quinn Pendleton, Elodie Puna, Frances Murphy, Lenneke Vos, Ediz Erguc, Ian Parsons, Stefan Stewart

Daphnis et Chloé (2 extraits)

Durée : 2 × 10 min

Chorégraphie : Jean-Christophe Maillot
Lumières : Dominique Drillot, Samuel Thery
Costumes : Jérôme Kaplan
Vidéo (version originale) : Ernest Pignon-Ernest
Vidéo (nouvelle version) : Eva Medin, Tony Barthélémy, JP Racca-Vammerisse
Direction musicale : Stephano Visconti
Musiques : *Zigeunerlieder 11 chants tziganes op.103*, Johannes Brahms, Maurice Ravel, Eric Breton, Flavio Romano
Danseurs : (Ballets de Monte-Carlo) Anjara Ballesteros, Jeroen Verbruggen, Kaori Tajima, Asier Edeso ; (élèves de l'Académie Princesse Grace) Carmen Andres, Katarzyna Kucharska, Quinn Pendleton, Elodie Puna, Frances Murphy, Lenneke Vos, Ediz Erguc, Ian Parsons, Stefan Stewart

Ostinato graphique

Durée : 13 min

Chorégraphie : Julien Guérin
Scénographie : Louise Parnel
Musiques : *Passacaille, fugue Bwv 582 pour orgue*, Johann Sebastian Bach ; *arrangement pour piano*, Eugen d'Albert
Interprète piano : Ernst Breidenbach
Danseurs : (élèves de l'Académie Princesse Grace) Liam Blair, Jeanne Berdalle, Meiri Maeda, Lauren Baznik, Yi Sun, Raffaele Zarrella, David Navarroyudes, Alessandro Giovine, Alessio Scognamiglio, Shizen Kazama, Kennedy Kawai Liggett

Totally Folk

Durée : 12 min

Chorégraphie : Jeroen Verbruggen
Scénographie : Tina Alloncle, Douce Hollebecq, Corentin Buchaudon
Costumes : Carolyn Rose
Musiques : *Goldberg variation 22*, Johann Sebastian Bach (arrangement Uri Caine) ; *Paseo & Medio, den 1er sten gaillarde*, Capilla Flamenca ; *La Spagna I*, The Purcell Consort of Voices ; *Serse 40*, Georg Friedrich Haendel, Max Emanuel Cencic
Danseurs : (élèves de l'Académie Princesse Grace) Makoto Mori, Lisa Lanteri, Sayaka Tsukui, Nanami Saikusa, Liam Blair, Takeaki Miura, Raffaele Zarrella, Shizen Kazama



Ostinato graphique, représentations aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo

Ostinato graphique

témoignages

Louise Parnel

diplômée, DNSEP 2011

Cette collaboration avec Julien Guérin a d'abord été une attirance commune entre nos univers. Dans mon idéal, la scénographie devait souligner la chorégraphie et définir l'espace, mais aussi, se faire oublier. Rapidement, nous étions convenus de travailler pour un espace épuré, sans décor matériel, uniquement composé de projections graphiques en mouvement.

La musique choisie par Julien a été notre point de départ.

Dans un premier temps, j'ai imaginé une scénographie évolutive en retranscrivant d'une manière graphique ce que m'évoquait la *Passacaille* de J.-S. Bach. Dans un second temps, j'ai suivi la création de la chorégraphie et retranscrit tous les mouvements des danseurs dans l'espace. La première partie des animations a été réalisée en fonction des déplacements des danseurs, afin de les synchroniser avec la chorégraphie. La seconde a, quant à elle, été pensée en lien avec la musique sans se préoccuper des mouvements des danseurs.

La couleur ne fait son apparition qu'au milieu de la pièce, marquant le changement de rythme de la musique. Les costumes ont été réalisés, d'après mes croquis, par l'atelier confection des ballets. Ils ont repris les dégradés de gris présents dans les projections.

Pouvoir concrétiser un projet scénographique dans les conditions des *Imprévus* a été une grande chance. Le travail de l'espace à échelle 1 a été une expérience fondamentale qui m'a été très utile pour les projets qui ont suivi. Même si, aujourd'hui, je me suis éloignée de la scénographie pour me rapprocher du dessin, le lien entre mon travail et l'espace est toujours présent.

Julien Guérin

danseur chorégraphe

La collaboration entre Louise Parnel et moi-même s'est établie grâce au partenariat entre les Ballets de Monte-Carlo où je suis danseur (et chorégraphe) et le Pavillon Bosio où Louise Parnel était étudiante en 2011. Luca Masala, directeur de l'Académie de danse Princesse Grace, m'a proposé de chorégrapier et créer une pièce pour ses élèves.

J'ai composé cette pièce abstraite à partir de la *Passacaille*, pièce musicale de J.-S. Bach, interprétée au piano. La forme répétitive de cette œuvre, un ostinato, constitue le socle de l'écriture chorégraphique. Les différentes phrases musicales se juxtaposent, ce qui permet de créer un vaste champ de rythmes et de phrases, tout en gardant une base constante.

J'ai utilisé un langage chorégraphique propre aux élèves danseurs de l'Académie, basé sur un vocabulaire

classique, tout en utilisant un champ plus libre au niveau du mouvement, afin de leur permettre de trouver des chemins plus organiques ou naturels.

Ce choix artistique s'est fait dans un but pédagogique, c'est-à-dire pour offrir aux jeunes danseurs la possibilité de se construire et en tant qu'interprètes, de mettre en pratique leurs acquis techniques au service d'une création, de les placer en situation de recherche. Mon objectif était également de les mettre en valeur d'un point de vue esthétique, de les sublimer. J'ai ainsi dessiné différents espaces en leur attribuant des parties chorégraphiques distinctes. Un découpage s'est organisé autour de solos, de duos, de quatuors, danses de garçons, danses de filles, etc.

Louise est venue régulièrement assister aux répétitions et en a très vite perçu les enjeux. Sa présence a permis une réelle et étroite collaboration entre nous. Elle m'a suggéré de rendre visibles les dessins spatiaux formés par les déplacements des danseurs et de jouer sur le graphisme de l'espace, en utilisant la lumière produite par des vidéoprojecteurs et différentes techniques d'éclairage.

Louise a réalisé plusieurs maquettes, sur papier et ordinateur, exprimant le rendu visuel qu'elle souhaitait apporter, et ce qu'elle pensait intéressant pour faire évoluer la pièce. Elle a également conçu les costumes, qui ont été réalisés avec l'aide de Jean-Michel Lainé, chef costumier des BMC. Ces derniers, faits de différentes tonalités de gris, ont permis aux corps des danseurs d'être en osmose avec la scénographie. Les figures spatiales effectuées par les danseurs, à partir de mon écriture, ont créé un graphisme que Louise a sublimé par les éclairages et les costumes.

Ce qui nous a rassemblés, tout au long de ce travail de création, c'est la musique de J.-S. Bach. Elle a donné, à mon sens, deux aspects à la pièce : mathématique et poétique. Le titre qui en découle, *Ostinato graphique*, symbolise à la fois les répétitions et ses variantes.

Je pense que cette collaboration reste un merveilleux moment de partage entre les élèves danseurs, Louise et moi-même, car le travail a été complémentaire. Il s'est déroulé dans l'écoute et dans le suivi du projet, des premières répétitions jusqu'à la première des *Imprévus*. Un très beau souvenir... Huit ans, déjà.



représentations aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo
 1. 2. Vibrations, les voix de la danse
 3. Totally Folk



1. « lumière », étape préparatoire
 2. 3. dessins Louise Parnel
 4. Vibrations, les voix de la danse, Antoine Loudot,
 Jean-Christophe Maillot, Ramon Reis

Les Dispositifs



« Le phénomène de l'espace est déterminé par une limite finie dans un champ d'action infini, par le mouvement des corps mécaniques ou organiques et la variation de la lumière ou des sons à l'intérieur de cet espace délimité. La création de l'espace animé, vivant, c'est-à-dire artistique, suppose une maîtrise supérieure de toutes les exigences naturelles de la statique, de la mécanique, de l'optique et de l'acoustique nécessaire pour donner corps et vie à l'idée. »

Walter Gropius

La Construction des théâtres

L'édition 2012 propose des réponses à la question suivante : comment concevoir une production plastique dédiée à la danse, au travers d'un unique médium de la scénographie ?

Portées, entre autres, par le texte de Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, les recherches se focalisent sur les relations particulières que peut entretenir la danse avec la lumière, le décor et la musique. Des ateliers sont développés, mettant à l'œuvre chaque médium séparément.

L'atelier lumière permet d'étudier les facultés narratives et révélatrices des tubes fluorescents, des téléviseurs à tube cathodique, des lampes conventionnelles ainsi que des projecteurs de spectacle. Ce lexique d'outils trouve son articulation dans la pièce *Verwirrung der Gefühle*, adaptation chorégraphique de la nouvelle de Stephan Zweig : *La Confusion des sentiments*.

L'atelier décor explore les potentialités de différents volumes, qui induisent des figures chorégraphiques nouvelles, tout en transformant sans cesse l'espace du plateau. Ainsi, la pièce *Ichi Ni San* engendre un élégant duo amoureux, tandis que les scénographes se muent en des performeurs investis, faisant corps avec les éléments scéniques qu'ils déplacent à vue. Littéralement, les corps et les décors accompagnent dans la danse les deux protagonistes.

Élaboré en partenariat avec le Conservatoire à Rayonnement Régional – Pierre Cochereau de Nice, l'atelier son et acoustique crée une combinaison musicale surprenante. Telles des balises dans un espace immersif, *Des-compositions* déploie sur scène un inventaire d'instruments insolites, truffés de micro piezzos. On entend la céramique se désagréger dans l'eau, une bouilloire vociférer un cataclysme potentiel, des ballons hurler leur désarroi, des câbles d'acier grincer en haute-contre, un maelström sonore auquel le danseur répond de sa danse viscérale.  **SP**



Verwirrung Der Gefühle (La Confusion des sentiments de S. Zweig)

Durée : 15 min

Chorégraphie : Julien Guérin
Scénographie : Tina Alloncle, Tony Barthélémy, Jordan Pallagès
Coûmes : Jean-Michel Lainé, Tina Alloncle
Lumières : Dominique Drillot, Samuel Thery
Musiques : Antonio Vivaldi, Yann Tiersen, Traffic Quintet, Joseph Haydn
Arrangements : Jérôme Marchand
Coordination : Dominique Drillot
Danseurs : (Ballets de Monte-Carlo) Noelani Pantaštico, Vanessa Henriques, Anne-Laure Seillan, Sivan Blitžova, Sarah Jane Medley, Gaëlle Riou, Maude Sabourin, Jérôme Marchand, Raphaël Bouchard

Des-compositions

Durée : 15 min

Chorégraphie : Gaëtan Morlotti
Lumières : Tina Alloncle, Samuel Thery
Musique : Création collective interprétée en direct par les élèves du Pavillon Bosio et du conservatoire de Nice
Scénographie, interventions sur scène : (ESAP) Remi Lešterle, Céline Fantino, Charlène Dray, Camille Franch-Guerra, Douce Hollebecq, (Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice) Simon Leopold, Jean-Baptiste Zellal, Rémi Vacherot
Coordination : Damien Sorrentino, Jean-François Laporte
Danseur : (Ballets de Monte-Carlo) Gaëtan Morlotti

(For)Play

Durée : 15 min

Chorégraphie : Bruno Roque
Scénographie : Corentin Buchaudon
Coûmes : Jean-Michel Lainé, Corentin Buchaudon
Lumières : Bruno Roque, Dominique Drillot, Samuel Thery
Musiques : *Bulgarian Chicks*, Balkan Beat Box ; *Rak Song*, Dead Combo ; *Lisboa Mulata*, Dead Combo ; *Aquele Beijo Eterno*, Dead Combo
Danseurs : (élèves de l'Académie Princesse Grace) Lauren Baznik, Shizen Kazama, Alessio Scognamiglio, Mikio Kato, Surimu Fukushi



représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo

1. Ichi Ni San...
2. Verwirrung Der Gefühle
(La Confusion des sentiments de S. Zweig)
3. Des-compositions
4. (For)Play





Des-compositions, représentation aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo



Des-compositions

Remi Lesterle

diplômé, DNSEP 2015

J'ai une attirance marquée pour le médium son, et c'est donc naturellement qu'en 2012, les enseignants m'ont proposé de « squatter » les différents studios d'expérimentation sonore qui ont conduit à la pièce *Des-compositions*. C'est ainsi, en pirate embarqué — j'étais en principe trop jeune pour y participer — que j'ai abordé pour la première fois les *Imprévus*.

Au travers des interventions de Jean-François Laporte, le travail de recherche s'est orienté sur la création d'objets sonores. Quelle meilleure introduction à la pratique bruitiste, pour des plasticiens, que cette fabrication, à mi-chemin entre la lutherie expérimentale et une sorte de machine à bruiteur les films d'horreur ?

Premiers échauffements — d'après des pièces de Jeff (Jean-François Laporte) : concert de ballons de baudruche et larsens contrôlés par saladier (et autres bouées). Dans la foulée commence la création des outils : tubes de PVC, brosses métalliques, et ressorts de plusieurs mètres subissent alors des mutations (usuelles sinon formelles) pour devenir de vrais instruments, avec leurs vocabulaires de jeu, leurs subtilités et leurs variations. Premières constatations : le rapport au son est profondément physique et sa pratique est intimement liée au mouvement. Ainsi un dialogue, un aller-retour, peut commencer à s'instaurer entre le chorégraphe-danseur et les interprètes, une matière commune est apparue, le mouvement transformé spontanément en son auquel répond le son, transformé tout aussi spontanément en mouvement par Gaëtan (Morlotti).

La « musique » ainsi obtenue (Pierre Schaeffer et Pierre Henry détaillent beaucoup mieux ce terme que moi) sert de liant à la structure générale du spectacle, tout juste émergente : les interprètes — musiciens — produisent du mouvement, ils doivent donc accompagner Gaëtan sur scène, de même les mouvements de Gaëtan doivent être capables de produire de la matière sonore, donc il sera sonorisé. L'alliance des sons profonds des instruments et des gestes de Gaëtan va ainsi créer le fil rouge de la pièce : l'idée de raconter une nouvelle cosmogonie, qui a lieu sous nos yeux dans l'espace scénique.

Cette première participation pour moi aux *Imprévus* a peut-être été la plus riche d'instruction et a particulièrement contribué à construire ma vision de la création d'un spectacle :

— dans la continuité de la pensée d'Anton Tchekhov, le nécessaire amène la forme : tout objet présent dans l'espace scénique doit prouver son utilité dans la dramaturgie en cours ;

— le son (et non juste la musique) compte au moins autant que la vision dans la perception du spectateur, il doit donc faire l'objet de la même attention lors d'une création.

témoignages

Damien Sorrentino

professeur d'acoustique, Installations et dispositifs au Pavillon Bosio

Pour les *Imprévus* 2012, nous décidons de dédier la session aux différentes composantes de l'espace scénique : son, lumière, dispositifs.

Chaque discipline est à l'origine d'un projet scénographique et chorégraphique, et donne lieu à trois pièces dansées et chorégraphiées par les danseurs des Ballets de Monte-Carlo.

Je consacre mon travail bien évidemment au son et lance des invitations vers un compositeur et de jeunes musiciens de la classe d'électroacoustique de Michel Pascal au Conservatoire de Nice. Pour mener à bien cette entreprise, nous avons eu la chance de pouvoir organiser plusieurs ateliers d'une semaine dans différents lieux en fonction des phases de réalisation (ateliers de construction, salle de répétitions, scène de théâtre...)

La genèse d'un spectacle

Ce travail a pour point de départ la conception, la réalisation et la constitution d'un orchestre amplifié possédant un large registre de sons et de modalités de jeux, lors d'un workshop avec le compositeur et performeur Jean-François Laporte.

Nous réalisons avec les étudiants trois types d'objets produisant des sons sur scène : l'objet amplifié, le dispositif sonore, l'instrument électroacoustique. Entre accessoire, sculpture et lutherie expérimentale, les étudiants conçoivent et développent de nombreux outils sonores et musicaux.

Certains sont actifs, d'autres sont passifs, certains serviront le projet du danseur, d'autres ceux des performeurs, certains sont visibles, d'autres moins apparents la plupart s'entendent. À la fin de la première session de travail avec Jean-François Laporte, une proposition est faite au danseur chorégraphe, qui rejoindra l'équipe dès le deuxième temps de travail, pour une semaine de recherches d'improvisations et de répétitions dans l'ancien théâtre du Ponant aujourd'hui transformé en cinéma.

Une troisième phase de travail a été dédiée à l'élaboration de dispositifs scéniques (sonores et non sonores), ainsi qu'à l'amélioration et la fabrication de nouveaux instruments (plus adaptés aux pistes explorées précédemment).

Enfin, une semaine est consacrée aux répétitions et à la création lumière.

Quand le geste devient son

Le geste musical, l'action, la danse, la représentation De l'improvisation à l'écriture

Lors des séances de répétitions et par le biais de l'improvisation, les étudiants peuvent inventer et mettre au point des techniques de jeu instrumentales pour créer



Ichi Ni San..., représentation aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo



Des-Compositions

des univers sonores, entre musique concrète, bruits et composition électroacoustique.

C'est ici par le biais de l'expérimentation et de l'improvisation libre que différentes intentions s'expriment.

Il s'agit ensuite de les isoler et de les organiser en un tout cohérent. Logique subtile et fragile qu'il faut saisir et traduire pour sa reproductibilité. Entre conduite et partition, les étudiants doivent trouver une écriture propre au projet.

De l'espace scénique comme un jeu de go

Sur scène, tout commence par un vide que l'on occupe petit à petit comme sur un jeu de go. On y crée des tensions, on définit des zones de représentation, des zones de jeu pour le danseur comme pour les musiciens. Une logique intrinsèque à cet espace émerge et se précise au fil des répétitions.

Mise en place des instruments et dispositifs scéniques comme la construction d'un monde.

Quand le son devient espace, mise en scène, mise en son

Le son possède cette capacité d'évoquer sans dévoiler, d'échafauder à la fois des espaces physiques et mentaux, visuels et spatio-temporels. Ici, tous les sons sont produits sur scène par les musiciens, les performeurs et le danseur. Une connexion physique et spatiale s'établit entre le danseur et les objets, les instruments, les dispositifs scénographiques et les musiciens performeurs. En régie, un opérateur gère, quant à lui, les niveaux sonores et les répartit dans l'espace de diffusion, entre la scène et la salle.

Composante fondamentale du projet, le temps s'est imposé de lui-même après plusieurs séances de répétitions, comme une logique physique et mentale intrinsèque au projet: 18 minutes.

La lumière est créée en dernier, pour achever de délimiter les espaces et les différentes ambiances du projet.

Un spectacle multidimensionnel s'est dessiné, dans lequel l'espace et le temps ont été induits par des musiques et des sons, par les lumières qui, les animant, éclairaient des corps dans la nuit.



représentations aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo
 1. 2. Verwirrung Der Gefühle
 3. (For)Play



studios préparatoires
 1. maquette
 2. 3. workshop préparatoire avec Jean-François Laporte au théâtre du Ponant, étudiants de l'ESAP et du Conservatoire à rayonnement régional de Nice
 4. filage, ateliers des Ballets de Monte-Carlo
 5. l'équipe 2012 «jeunes chorégraphes, jeunes scénographes»





Le Bal des chimères

« L'imagination humaine a complété le réel par tout un univers fantasmagorique, très riche et très varié [...] Les monstres peuvent prendre quantité de formes intéressantes; par exemple, ils offrent à la libre inventivité de l'artiste des ressources immenses en arabesques ou entrelacs. Ils prêtent à ces correspondances entre formes animées et formes architecturales. »

Etienne Souriau

Vocabulaire d'esthétique

Accompagné par Macha Makeieff à la mise en scène, un groupe d'étudiants est invité à concevoir, parallèlement aux *Imprévus*, une performance à partir de l'œuvre de Jérôme Bosch : *Le Jardin des délices*. C'est plus précisément l'une des parties de ce triptyque, *Le Jugement dernier*, qui vient nourrir leur imagination.

Dans la Rue de l'Atelier des Ballets, de grandes toiles peintes, conçues comme une fresque, sont déployées pour occuper et transformer l'espace en un inventaire théâtral de la cruauté. En son centre, une forme intitulée *Le Bal des chimères* – l'antichambre, croît, se dépie, et lentement se répand, comme une sorte de défilé à la fois macabre et burlesque. Au bout d'un podium représentant le purgatoire, une balance des âmes oriente les protagonistes vers le paradis ou l'enfer, selon la sentence prononcée.

Constituée de costumes, d'accessoires, de sculptures et tableaux vivants, cette curieuse procession interprète, à sa manière, la peinture du maître flamand où les douleurs et les délices se côtoient, s'altèrent ou se transcendent. Les étudiants performeurs-amateurs acceptent, pour ce rendez-vous, d'habiter leurs personnages et de jouer le jeu. Cette expérience grandeur nature est appréhendée comme un moyen d'expérimenter des dispositifs scénographiques liés à la mise en scène de costumes, elle permet ainsi une autre approche de la relation entre outils visuels, plastiques, sonores.  SP



1. 2. Le Bal des chimères, dessins préparatoires, Sabrina Elarbi

3. 4. Le Bal des chimères, Maison-monstre, costumes J.-P. Racca-Vammerisse

Le Bal des chimères

témoignages

Sabrina Elarbi
diplômée, DNAP 2012

Je garde un très bon souvenir des *Imprévus* 2012.

Cette année-là, nous avions pour thématique le purgatoire et le jugement dernier. Ce fut l'occasion pour moi de faire exister mes dessins dans un format colossal à l'intérieur d'une scénographie vivante. Au-delà de la conception des dessins, de mes petits monstres sur fond d'enfer pour lesquels j'ai pris un réel plaisir à travailler, je retiens surtout de cette expérience un véritable travail collaboratif. De la réalisation des dessins sur de grandes toiles de plusieurs mètres par une quarantaine d'autres petites mains d'étudiants encadrés par Marc Van Helden et Frédéric Pohl, à la réalisation des incroyables costumes, en passant par la lourde organisation et l'enrichissante coordination du travail de chacun.

Je garde le sincère souvenir d'un travail d'équipe productif.

J.-P. Racca-Vammerisse
diplômé, DNSEP 2012

Revenir au Bal...

2012 était l'année de mon diplôme, dans une atmosphère de fin du monde annoncée par le calendrier maya. Je n'avais pas de temps à perdre pour créer. Cette dernière année fut intense et aussi un temps béni, rempli de recherches et de trouvailles.

Maison-monstre est le titre générique donné à l'ensemble du travail que j'ai produit dans le cadre du *Bal des chimères*. Tout a commencé par la lecture de *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch.

Ce récit s'attache à décrire la relation entre un homme et une femme, où l'amour prend la forme d'un esclavage librement choisi et consenti. J'y ai découvert « un univers de phantasmes et de suspens, rempli de femmes de pierre, de travestis, de gestes punisseurs, de crucifixions et même de châtiments pour des fautes non encore commises. » (Gilles Deleuze, *Le Froid et le cruel*)

À partir de cette lecture, les rapports de forces sont devenus la pierre angulaire de ce projet, mais aussi, par ricochet, de mes problématiques personnelles.

Pour *Maison-monstre*, j'ai inventé une forme de cosmogonie, créé un groupe de personnages qui fonctionnait autour d'un couple royal et en constituait la cour. Ce groupe était structuré en deux clans opposés, roi contre reine à leurs têtes.

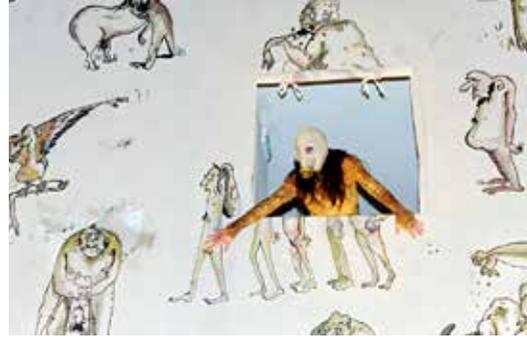
À l'instar d'un jeu de rôle, tous ces personnages incarnaient des situations dont l'étrange duo royal constituait l'épicentre. Leur règne chaotique consistait en un régime totalitaire.

Les matériaux utilisés avaient été choisis pour leurs différentes textures et effets de matières, mais surtout

pour leur symbolique démoniaque. À titre d'exemple, le cuir, sélectionné pour l'esthétique des rapports de domination, ou pour sa manière de personnifier le mal dans certaines œuvres de science fiction, tels les Borgs dans *Star Trek*, ou encore les démons Cénobites dans les films d'horreur de Clive Barker (*Hellraiser*). Ainsi, défilaient ces personnages. Spectres vêtus de cuir, extirpés d'un monde lointain ou revenus d'entre les morts. Cette sorte de procession se déplaçait solennellement, pour finalement atteindre une estrade et se rassembler en un jury infernal. Ce jury était placé sous l'autorité implacable du monarque Triton à la fourrure qui siégeait sur un trône aux allures de mirador et ordonnait les sentences infligées.

Je conserve du *Bal des chimères*, de vives images de joie et le souvenir de beaucoup d'excitation, les différents acteurs de ce vaste projet travaillant en cœur autour de ce moment diablement scénographique et humain. Nous avons fini rincés, des étoiles plein la tête, tous échoués sur les marches des ateliers des Ballets de Monte-Carlo, sans avoir eu le temps de prendre la mesure de ce qui venait de nous arriver...

Le Bal des chimères, performance dans la Rue des ateliers des Ballets de Monte-Carlo



Le Bal des chimères

1. performance dans la Rue des ateliers des Ballets de Monte-Carlo
2. dessin Céline Fantino
3. premiers essais, studio préparatoire au théâtre du Ponant



L'Objet scénique



« Inerte l'accessoire ? Qu'on ne s'y trompe pas, les objets ont à voir avec la légèreté des acteurs, avec leur liberté de mouvement sur le plateau. Ils ont le matériau dramatique, et à ce titre font partie d'une liste primordiale dans l'élaboration du spectacle. Les choisir est le même casse-tête, le même déchirement, la même frustration, la même excitation que faire une distribution. »

Macha Makeïeff
Ces choses de la scène
(revue Pavillon n°5)

2013 consacre la place de l'objet sur scène, dans une relation qui, selon la metteuse en scène et plasticienne Macha Makeïeff, « n'échappe pas à l'idée de Révélation ».

Cette année-là, les *Imprévus* prennent forme dans le sillage du colloque *L'Objet scénique* : deux événements phares du programme de recherche *Object off(f) Stage* développé par le Pavillon Bosio.

Comment l'objet intervient-il sur scène aujourd'hui ? Quelles fonctions recouvre-t-il et quelle esthétique produit-il à l'heure des associations entre animé et inanimé, bricolage et production de masse, fétichisme et déni de la matérialité ? Telles sont les différentes questions qui viennent enrichir les expériences.

Huit ballets en découlent, dans lesquels l'accessoire, érigé véritablement au rang d'argument narratif, forme la clé de voûte de la chorégraphie. Réparties sur deux soirées, les pièces charrient dans la danse tout un arsenal hétéroclite. Il y a les chaises molles de *Memory House*, les fenêtres suspendues et les plumes de *Murmuring Windows*, la soucoupe-matrice de *The Will to Explore* ou la barricade-écran à l'œuvre dans *Sawdušt and Rušt*. L'on entend également tinter les écailles d'un costume en céramique dans *Bruits blancs*, l'on voit les écrans à la fois opaques et transparents de *Soir de fête*, le paravent, scène de crime de *Crimes exemplaires*, et enfin les réceptacles des différents états de l'eau (écrans, tuyaux, bacs) dans *No Rem*.

Ces éléments, non seulement accompagnent le sens de la chorégraphie, ils offrent aussi une réponse tangible à l'action des corps. Plus qu'une révélation, il est alors possible de percevoir dans la confrontation du corps dansant aux objets une sorte d'épiphanie, l'invisible vibration d'un écho.

C'est d'ailleurs une absence qui inspire la réflexion sur l'objet scénique, et cette édition paradoxalement si prolifique en propositions : celle du père du metteur en scène Jan Lauwers, dont la pièce *La Chambre d'Isabella* révèle, au travers de la fousmilité des objets ayant appartenu au défunt, la persistance du geste.  SP



- représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo
1. No Rem
 2. Bruits blancs (performance
Douce Hollebecq, DNSEP 2013)
 3. Crimes exemplaires
 4. Soir de fête
 5. The Will to Explore
 6. Memory House
 7. Murmuring Windows
 8. Sawdušt and Rušt



TAPIS NOIR

Bruits blancs (performance)

Durée : 10 min

Coûmes : Douce Hollebecq, Camille Franch-Guerra
Lumières : Camille Franch-Guerra
Musique : *Greenfields*, The Brothers Four
Interprète : Douce Hollebecq

Soir de Fête

Durée : 13 min

Chorégraphie : Julien Guérin
Scénographie, lumières : Charlène Dray
Coûmes : Julien Guérin
Musiques : *La Source (extraits)*, Leo Delibes
Piano : Lucas Mais
Danseurs : Raphaël Bouchard, Asier Edeso, Alexis Oliveira, Lucien Poštlewaite, Alvaro Prieto, Gaëlle Riou, Anne-Laure Seillan, Kaori Tajima

Crimes exemplaires

Durée : 13 min

Chorégraphie : Bruno Roque
Scénographie : Guillaume Braquet, Vanessa Zarrouk, Julia Luci, Trištan Ligen
Coûmes : Vanessa Zarrouk
Lumières : Bruno Roque
Création sonore : Bruno Roque, Vanessa Zarrouk, Julia Luci
Musiques : *Erupting Light*, *Opaque*, Hildur Guðnadóttir; *Petite fleur*, Sydney Bechet; *Begin the Begine*, Artie Shaw; *Anadamaštor*, Dead Combo
Danseurs : Francesca Dolci, Mimoza Koike, Noelani Pantaštico, Maud Sabourin

No Rem

Durée : 11 min

Chorégraphie : Anjara Ballesteros
Scénographie, coûmes, lumières : Déborah Baillet, Oriane Bajard, Sung-Ah Han, Chloé Angiolini
Musiques : *Être*, Nicolas Jaar; *Andante du concerto pour deux mandolines*, Antonio Vivaldi; *Flighing High*, Slaskwax
Danseurs : Francesca Dolci, Ediz Erguc, Alvaro Prieto, Jeroen Verbruggen, Simone Webšter

TAPIS GRIS

Memory House

Durée : 15 min

Chorégraphie : Anja Behrend
Scénographie : Tina Alloncle, Johanna Braun
Coûmes : Anja Behrend, Tina Alloncle
Lumières : Tina Alloncle
Musiques : *El planeta*, *Neither Predator nor Prey*, Von Magnet; *Laika's Journey*, Max Richter
Danseurs : Aurélien Alberge, Asier Edeso, George Oliveira, Maude Sabourin

Murmuring Windows

Durée : 12 min

Chorégraphie : Leart Duraku
Scénographie : Fanny Lavergne, Corentin Buchaudon
Lumières : Fanny Lavergne, Corentin Buchaudon, Leart Duraku
Musiques : *Les Yeux noirs*, Sanie Cuzurgalai; *Luz de luna*, Chavela Vargas; *Er nemo klants*, Bratsch
Danseurs : Raphaël Bouchard, Edgar Castillo, Ediz Erguc, Giovanni Mongelli, Gaëlle Riou, Beatriz Uhalte

The Will to Explore

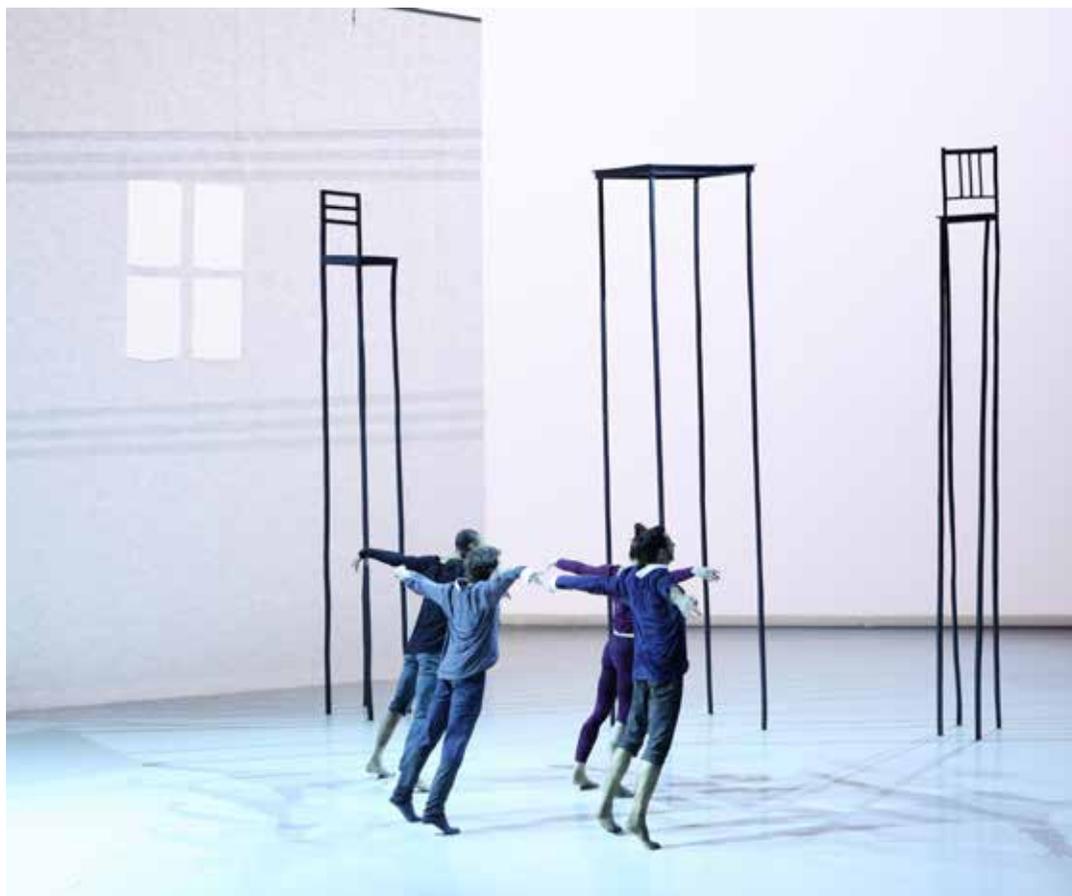
Durée : 12 min

Chorégraphe : Piotr Czubowicz
Scénographes : Remi Lešterle, Matthieu Stefani
Musiques : 100 Billion Cells
Danseurs : Carmen Andres, April Ball, Sivan Blitšova, Frances Murphy, George Oliveira, Yi Sun

Sawdušt and Rušt

Durée : 11 min

Chorégraphie : Joseph Hernandez
Scénographie : Yannick Cosso, Tania Georget, Jordan Pallagès
Coûmes, lumières, vidéos : Yannick Cosso, Tania Georget, Joseph Hernandez, Jordan Pallagès
Musiques : *The Only Tune pt. 1: The Two Sisters*; *The Only Tune, pt. 2: The Old Mill Pond*, Nico Muhly
Danseurs : Vanessa Dos Santos Henriques, Carmen Andrés, Stephan Bourgond, Liisa Hämäläinen, Anne-Laure Seillan, Lucien Poštlewaite, Simone Webšter



Memory House, représentation aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo



Memory House

Tina Alloncle

diplômée, DNSEP 2013

Les *Imprévus* 2013 restent pour moi un souvenir marquant dans mon parcours.

À ce moment-là, et encore maintenant à vrai dire, j'avais une passion pour les objets usuels, déformés, exagérés. Une fascination pour la routine qui, lorsqu'on l'exacerbe, mène à des absurdités révélatrices et à des problématiques émotionnelles qui me touchent, et qui sont au cœur de mon travail artistique dans son ensemble. C'est pour cette raison que j'ai été attirée par les idées d'Anja, car les thématiques qu'elle souhaitait aborder rejoignaient les miennes.

J'ai tout de suite eu des images en tête, un intérieur de maison standard aux proportions absurdes. J'ai présenté ce projet à Anja sous forme de dessins. De son côté, elle m'a fait part de la narration qu'elle souhaitait mettre en place. Ces échanges nous ont mutuellement influencés. Les mouvements et trajectoires qu'elle écrivait pour les danseurs, ont souvent modifié la disposition des éléments de décor sur le plateau. De la même façon, la présence et la nature des objets scéniques lui ont inspiré des changements et de nouveaux mouvements.

Le projet s'est déroulé de façon très méthodique, ce qui nous a permis de vraiment nous concentrer sur la créativité, sans perdre de temps avec des oublis d'ordre technique. Recherches de matières, de couleurs, tests en miniatures sous forme de maquettes, puis déploiement des objets grandeur nature lors de périodes de workshops, pour enfin arriver sur scène. C'est à ce moment-là que l'on a créé les tableaux de lumière, avec Anja et Samuel Théry, régisseur lumières aux BMC.

Le découpage lumière s'est réalisé presque naturellement, car la narration comprenait plusieurs tableaux, qui se dessinaient clairement. Nous avons orchestré des visions d'ambiances colorées en fonction de chaque chapitre. Pour emmener le public dans notre univers, nous voulions commencer par une ambiance claire et lumineuse, pour se tourner ensuite vers des ambiances plus contrastées, tamisées. Il était indispensable de travailler main dans la main avec les techniciens, car avoir des idées ne fait pas tout, et c'est grâce à eux que les images issues de notre imaginaire sont devenues concrètes.

Anja Behrend

danseuse chorégraphe

Il s'agissait de ma première création chorégraphique avec les Ballets de Monte-Carlo, j'en étais très touchée. Le fait que nous soyons en collaboration avec le Pavillon Bosio était nouveau pour moi, et j'étais ravie de pouvoir travailler de concert avec de jeunes étudiants venus d'horizons si divers. Je me sentais honorée d'avoir été choisie pour participer à un tel projet.

En parallèle, je traversais une période difficile dans ma vie privée. Un grand nombre d'émotions contradictoires me tiraillaient. S'atteler à la chorégraphie fut une manière parfaite d'exprimer ce que je portais en moi. J'avais une idée très précise de ce que je voulais, ce qui rendait la collaboration plus évidente. Je me suis focalisée sur l'immense quantité de souvenirs que nous sommes en capacité d'engranger au cours d'une vie, et les distorsions qu'ils subissent. J'ai choisi un projet de scénographie dans lequel, une maison — stylisée et placée sur un grand rideau de fond de scène — évoquait pour moi un corps empli de mémoire. Le titre *Memory House* est ensuite venu nommer la pièce. J'imaginai une gigantesque table avec ses chaises, posées sur le plateau, en avant-scène, en m'inspirant de la fabuleuse performance de théâtre dansé, *Hansel et Gretel*, donnée à Berlin par Johann Kresnik. J'ai choisi de m'associer à l'artiste performeur français Phil Von, dont la musique m'a particulièrement inspirée. La proposition scénographique de l'étudiante Tina Alloncle m'a immédiatement plu, tout en étant une vraie surprise. La fragilité de ces barreaux de chaises qui n'en finissent pas donnait le sentiment de vulnérabilité que je cherchais. Le fait de rendre l'ensemble réaliste était un défi, que Tina a merveilleusement relevé. La chorégraphie rassemblait quatre danseurs, trois hommes et une femme. Je me suis identifiée à cette femme, voyageant dans mon propre passé par ce biais.

Nous avons commencé le travail avec une équipe soudée, mais comme dans la vie réelle, nos chemins ont divergé. Ainsi, nous avons fini par représenter une forme de chaos où chacun était prisonnier de sa mémoire. C'était une histoire simple, pour que le public puisse la suivre et s'y projeter. Le langage chorégraphique était moderne et en accord avec la scénographie abstraite. J'ai réussi à créer quelques moments collectifs et un pas de deux très intéressants ! Au final, je pense que la scénographie de Tina était le point fort de la création, et les danseurs fantastiques l'ont fait exister. Je suis particulièrement heureuse des souvenirs émus que me laisse cette création.



représentations aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo
 1. 2. 3. Murmuring Windows
 4. The Will to Explore

représentation aux ateliers
 des Ballets de Monte-Carlo
 1. Crimes exemplaires
 2. Soir de fête





De Sisyphe à Icare

« La vitalité des mythes se mesure à leur pouvoir d'être constamment remis en mots et en images au fil des siècles, réinventés et recréés par les artistes de tous horizons; écrivains, musiciens, peintres, sculpteurs, cinéastes. Parfois, pourtant une seule parmi l'ensemble des réécritures et représentations d'un même mythe acquiert une prééminence telle, qu'on s'y réfère comme à ce qui nous donnerait la clé d'un sens universel. »

Sophie Klimis

Sisyphe ou l'éternel tourment de l'homme rusé

2014 met en scène la rencontre de célèbres figures de la mythologie grecque : Sisyphe et Icare. Lors de cette édition, deux motifs chorégraphiques se distinguent : la répétition et la chute, l'une pouvant mener à l'autre. Les personnages des quatre pièces semblent tous en effet les prisonniers d'un destin irréversible et absurde qui les emporte vers un point critique où la routine déraile.

Dans « *I'm not formed by things that are from myself alone* » (*Aider Sisyphe*), une bande-son saccadée accompagne une débâcle de gestes inutiles. Des objets du quotidien sont portés, déplacés, reposés, une toile est peinte puis abandonnée ; dans l'ombre, un créateur assiste à ces élucubrations : ce sont celles de sa pensée. Puis, *La Table d'Ehpyxis* vient fragmenter les corps à l'aide d'un dispositif de miroirs. Le mimétisme des gestes, faits de conventions arbitraires, est démultiplié et l'incompréhension s'accroît. *Kyklone* place les danseurs au centre d'architectures improbables en perpétuelle métamorphose. Au gré d'une musique jazz, ils suivent les méandres infinis d'une ligne de ruban adhésif qu'ils tracent au sol, tour à tour. Enfin, *Persistent Sequence* désorganise littéralement la scénographie, vue comme l'architecture d'un cerveau : des boîtes d'archives sont ouvertes et les documents qu'elles contiennent dispersés sur le plateau. La musique répétitive, les mots prononcés en boucle par le personnage principal, et les corps des danseurs qui se répliquent comme autant d'anomalies, cristallisent le délabrement de la mémoire.

L'entropie que révèle l'ensemble échappe pourtant par endroits à la fatalité. Dans « *I'm not formed (...)* », une voix solitaire susurre « to become free », tandis que les protagonistes de *Kyklone* s'amusent à recomposer le décor. Conduit par l'Icare trompeur d'Yves Klein, avec son *Saut dans le vide*, ou le Sisyphe volontaire dépeint par Albert Camus, le système porte en lui sa décadence et sa rédemption. 🐉 SP



représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo

1. « I'm not formed by things that are from myself alone » (Aider Sisyphé)
2. La Table d'Ehpyssis
3. Kyklone
4. Persistent Sequence



« I'm not formed by things that are from myself alone » (Aider Sisyphé)

Durée : 25 min

Chorégraphie : Anja Behrend

Scénographie, costumes, lumières : Lucie Audau,

Paul Guian, Fanny Lavergne, Rémi Leſterle, Inès Panizzi

Musiques : *A Whistling Tune from a Lonely Man*,

Clint Mansell; *Space Monkeys*, The Duſt Brothers; *Le Plaisir*

des sens, Raymond Devos; *Chocolate Charms*, Clint Mansell;

Chemical Burn, The Duſt Brothers; *Weſtray in London*,

Daniel Pemberton; *I'm Sam Bell too*, Clint Mansell;

Blossoming, Clint Mansell; *I'm not Formed by Things that*

are from Myself Alone, Mia Wasikovska; *Duet*, *Sugar*,

Vendil & Trevor Gureckis

Danseurs : Sarah Clark, Daniele Delvecchio,

Michael Grünecker, Alvaro Prieto, Anne-Laure Seillan,

Yi Sun, Le Wang

Kyklone

Durée : 17 min

Chorégraphie : Bruno Roque

Scénographie, costumes, lumières : Oriane Bajard,

Adrien Blanc-Guillon, Julia Luci, Triſtan Ligen

Musiques : *Bossa*, Donald Byrd; *Marchinha do Santo*

Antônio Descambado, Dead Combo; *Esse olhar que era*

só teu, Dead Combo

Danseurs : Anjara Balleſteros, Stephan Bourgond,

Mimoza Koike, George Olivera, Noelani Pantaſtico,

Lucien Poſtlewaite, Maude Sabourin

La Table d'Ehpyssis

Durée : 16 min

Chorégraphie : Leart Duraku

Scénographie, costumes, lumières : Johanna Delalay,

Nicolas Guérin, Rui Li, Charly N'Doumbé

Musique : *I lie*, Hillier & Ars Nova Copenhagen;

World to Come, Maya Beiser; *Sinfonia (partita n°2*

BWV 826), Jazz Sébastien Bach; *Grave, Allegro*,

Giovanni Battista Pergolesi

Danseurs : Anjara Balleſteros, Daniele Delvecchio,

Leart Duraku, Ediz Erguc, Alexis Oliveira, George Oliveira,

Chriſtian Tworzyanski

Persistent Sequence

Durée : 22 min

Chorégraphie : Joseph Hernandez

Scénographie, costumes, lumières : Xiao Wang,

Yannick Cosso, Matthieu Stefani, Jordan Pallagès,

Vanessa Zarrouk

Musique : *Get Him*, The Exciters; *...Her Skinny Hips*

Towards the Sun..., Hecq; *Belgrade*, Dirty Beaches; *Prism*,

Tim Hecker; *Virginal I*, Tim Hecker

Danseurs : April Ball, Asier Edeso, Liisa Hämäläinen,

Vanessa Henriques, Frances Murphy, Alvaro Prieto,

Bruno Roque, Maude Sabourin, Kaori Tajima,

Lucas X Threefoot



Jordan Pallagès et Yannick Cosso
diplômés, DNSEP 2013 et 2014

Suite à une première pièce, *Sawdušt and Rušt*, réalisée dans le cadre des *Imprévis* en 2013, nous nous sommes retrouvés pour la création de *Persistent Sequence*.

Dans ce projet, basé sur le thème mythologique de Sisyphe, nous avons traité le sujet du châtement infernal de façon plus psychologique.

Maya Pearlman, personnage névrosé, se retrouve coincée dans les archives de sa mémoire, dont leur classification lui est obsessionnelle.

Contrairement à *Sawdušt and Rušt* (où l'histoire et la musique étaient déjà établies par Joseph), nous avons développé ensemble l'intégralité du projet : le concept, l'écriture, les décors, les costumes, la lumière et la chorégraphie.

C'est avec *Persistent Sequence* que nous avons pu véritablement dialoguer entre artistes, et nous enrichir mutuellement de nos pratiques respectives. La scénographie ne servait plus alors la chorégraphie : danse, décors, costumes, lumière et musique convergeaient au service de l'histoire.

Par la suite, cette expérience nous a menés à officialiser notre collectif. La fusion de nos univers esthétiques nous permet aujourd'hui non seulement de créer des ballets mais également de réaliser des projets artistiques à médiums multiples (danse, performance, vidéo, dessin, écriture et installation) que nous présentons en dehors de la scène traditionnelle du spectacle.

Nous nous remémorons *Persistent Sequence* comme le temps de l'expérimentation novice et de la découverte enivrante du milieu de la danse et comme la confirmation de nos ambitions collectives.

Enfin, travailler avec Joseph nous a enrichis dans nos pratiques personnelles :

« Tout au long de mes études, le corps fut toujours central dans mon travail plastique, mais la chorégraphie m'a véritablement confronté au mouvement, et a ainsi déclenché tout une nouvelle approche performée du dessin. » — *Yannick Cosso*

« Dans mon travail, je crée une fiction faite d'architectures vides dont la figure humaine est quasiment absente, fantomatique. La participation aux *Imprévis* m'a enfin permis de rechercher des manières singulières d'associer la présence du corps à la fiction. » — *Jordan Pallagès*

Joseph Hernandez
danseur chorégraphe

La création de *Persistent Sequence* a permis d'articuler ma voix chorégraphique. Au début, l'immensité de la tâche me déconcertait. J'étais, et je suis, obsédé par le mouvement, même si je ne savais pas comment créer un contexte pour le corps. J'ai appris que la danse n'existe pas en vase clos et que le corps en mouvement ne peut jamais être séparé de son contexte social, politique, historique et anthropologique. Avec Yannick et Jordan, nous avons pu définir ce qui était nécessaire à notre création théâtrale. Nous avons entrepris de créer l'expérience que nous souhaitions que les gens vivent par une étude minutieuse des interactions entre la danse et l'image. Grâce à cette collaboration, le rythme, les gestes et la virtuosité que j'ai toujours aimés dans la danse ont été mis en contexte, en travaillant vers un but commun à travers la narration et la réalisation de son imagerie.



Persistent Sequence,
représentation aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo



*Kyklone, représentation
aux ateliers des Ballets de
Monte-Carlo*



*représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo*
1. La Table d'Ehpyssis
2. 3. « I'm not formed by things
that are from myself alone »
(Aider Sisyphé)



Scène sans corps

« Le mouvement perpétuel, la vie, c'est la minute où nous cherchons tous à être heureux; c'est la lumière, la richesse, le luxe, l'amour loin des conventions de la pudeur; sans morale pour les sots, sans recherche artistiques pour les snobs. »

Francis Picabia
Écrits critiques

En 2015, le projet *Scène sans corps* vient se substituer au rendez-vous annuel avec la compagnie des Ballets de Monte-Carlo, ses danseurs ayant eu un planning de tournée particulièrement intense. Un groupe d'étudiants est placé face au défi de concevoir une forme de spectacle où le corps serait suggéré mais absent. La Compagnie du Zerep — Sophie Perez, Xavier Bousiron et Stéphane Roger — accompagne et dirige cette réflexion.

La première question posée est : de quelle manière évoquer l'aspect physique d'une personne par une expression plastique ? Pour y répondre, les propositions des étudiants englobent une vaste gamme d'approches, faite d'esquisses, de maquettes, de dispositifs, d'images, de performances que traversent des fantômes. La scène devient rapidement une matière modulable, permettant aux corps de ressurgir grâce aux plans découpés, aux effets de perspectives.

La représentation commence par la simulation d'une séance de spiritisme, convoquant des célébrités dont l'influence est encore palpable dans le monde de l'art aujourd'hui. Puis, ces personnages sont finalement invités sur scène, leur présence tantôt restituée par des reflets translucides, tantôt par le biais de corps grimés, métamorphosés, momifiés.

Il s'agit de décrire, puis de visualiser, des formes de pensée, chacune d'elle évoquée par les jeux des étudiants devenus pour ce projet artistes-acteurs, reprenant à Baruch Spinoza son interrogation : « que peut un corps ? ».

S'ensuit un écoulement d'images-formes éphémères, de trajectoires, de saynètes; histoires qui finiront par disparaître complètement, laissant place à un monochrome virant du jaune à l'orange : la sensation d'un souvenir vécu.  **SP**



Amandine Maillot et Sinem Bostanci
diplômées, DNSEP 2016

Comment appréhender la scène sans corps ?

Notre première piste de recherche visait à extraire totalement la présence du corps de scène. Nous avons imaginé travailler avec une scène jouée, mais dont on apercevrait seulement une ombre sans que jamais le corps ne soit révélé.

L'arrivée de l'équipe du Zerep a sacrément boosté l'ambiance générale. Elle ne semblait pas prévoir une seule minute de priver l'espace scénique de corps ! Pas de corps de danseurs, c'était une donnée certaine, en revanche, c'est nous qui sommes devenus les cobayes de nos propres expériences plastiques ! « Tout le monde sur scène sans exception, et sans broncher ! » L'annonce de cette nouvelle extrêmement enthousiasmante a eu l'effet d'une détonation interne. Sophie Perez et Xavier Boussiron semblaient horrifiés par la vue de nos corps immobiles. Tout devait bouger, jouer, changer et la pensée devenir immédiatement action. Pour agiter le tout, rien de tel que de produire une urgence face à l'imminence de la prestation scénique. Dans les coulisses, c'est l'effervescence !

Du point de vue de nos quatre yeux, le Zerep avait sous-estimé notre paralysie (dématurée) à l'idée de devoir monter sur scène.

Au cours de la deuxième entrée en piste, nous avons eu, toutes deux, beaucoup de facilité à nous remémorer quelques proches souvenirs, et à créer officiellement un personnage indissociable, ou plutôt deux en un, ou, plus justement un et demi. Une sorte de jumelage tentant d'accorder deux entités que tout semble opposer. Finalement, le seul espace que nous puissions tenter de déployer était celui que contenait le « corps » lui-même et ses dimensions.

« Je est un autre », le personnage comme distanciation

Les prémices de création du personnage « jumelles » se sont dessinées lors d'un stage que nous avons réalisé avec Macha Makeieff. L'équipe technique avec laquelle nous étions en contact s'amusait de notre tandem. Au fil du temps, nos personnes ont commencé à devenir une seule et même entité aux yeux des autres. Ainsi fusionnées, nous étions tantôt « les stagiaires », tantôt « les inséparables ». Frustration en miroir, de ne parvenir à s'émanciper l'une de l'autre.

Les jumelles-siamoises soulèvent des questions : comment se construit la division entre le Je et l'Autre ? Où se situe cette scission, et qui en décide ? « Car je est un autre », telle est la célèbre affirmation d'Arthur Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny, datée du 15 mai 1871.

Comment peut-on être autre à soi-même ? Entre-temps, l'atmosphère feutrée de ce théâtre à l'italienne nous influence dans la transformation du projet collectif

de la *Scène sans corps* en une partie de Ouija, censée permettre la communication avec les esprits.

Figures d'étrangeté, les jumelles et siamoises sont vouées à incarner les fantômes invoqués par le Ouija. En effet, ce duo étonnant représente une identité différente de celle du commun, auquel on a d'ailleurs longtemps associé des pouvoirs relevant du paranormal. De ce fait, la symétrie physiologique et psychique des jumelles-siamoises s'accorde avec la dualité que l'esprit humain aime depuis toujours introduire dans son appréhension du monde et de lui-même.

Cette dualité accentuée par nos différences corporelles — l'une petite, l'autre grande — conférerait à notre personnage un caractère absurde, dans une cohabitation insensée. Ainsi, au fil du processus, c'est dans cette peau commune et déséquilibrée que notre personnage fit quelques apparitions sur scène, tel un passager, à mi-chemin entre l'absence et la présence stoïque, endeuillé face à son impossibilité de tisser du lien avec le monde réel. Destiné à errer dans la fiction à jamais, ne trouvant pas la possibilité de s'incarner. À travers l'invocation du *Cri* de Munch, les jumelles expriment un cri existentiel infini et silencieux.

C'est de cette manière que nous avons souhaité aborder la scène sans corps. Interroger où se situe la limite de la fiction et la réalité au sein de notre propre personne / personnage. À travers un « moi » que nous façonnons continuellement, en fonction de variations internes et d'interactivités externes.

La scène sans corps, oui, mais si *Je est un autre* ?

Scène sans corps



Tristan Ligen

diplômé, DNSEP 2015

Une scène sans corps...

À première vue, ce projet ne me parlait pas du tout et l'approche de la Compagnie du Zerep ne m'a, je dois l'avouer, pas beaucoup aidé à m'y accrocher.

Pour moi, la scénographie sur scène dialogue avec le corps de l'interprète. Si le corps n'est pas là ou s'il est présent uniquement par la contrainte, il n'y a pas de dialogue possible.

Mais peut-être y avait-il des « corps » auxquels nous n'avions pas pensé. Des corps qui n'étaient pas matériels. C'est à partir de ce constat qu'est venue l'idée de convoquer des esprits. Ces derniers étaient nombreux dans ce théâtre : en tout premier, celui de la Princesse Grace, mais également ceux des comédiens disparus, qui ont pu jouer sur cette scène (et dont les noms couvrent les affiches présentes sur les murs de la salle d'accueil de ce lieu). Enfin, vinrent les esprits d'artistes que nous avons choisis de convoquer et qui devaient certainement veiller un peu sur nous. Par chance, ils se sont montrés bavards.

Il est vrai qu'ils avaient tous, bien plus que moi l'habitude d'être sur scène.

Ainsi, le dialogue pouvait reprendre, entre scénographie et esprits, mais aussi entre les membres de la Compagnie du Zerep et moi.



1. Scène sans corps, représentation au Théâtre Princesse Grace

2. 3. Scène sans corps, étapes préparatoires avec la Compagnie du Zerep au théâtre Princesse Grace



Scène sans corps, au Théâtre Princesse Grace

Pasolini, l'engagement



« À ce point, je ne veux pas m'émouvoir sur mes raisons, c'est-à-dire sur le fait que non seulement l'engagement n'est pas fini mais qu'au contraire il commence. »

Pier Paolo Pasolini

Qui je suis

En 2016, la figure du cinéaste, poète et écrivain Pier Paolo Pasolini donne l'impulsion à la création de trois pièces, inspirées des films : *Mamma Roma*, *Théorème* et *La Ricotta*.

Ces œuvres puissantes sont interprétées à travers le prisme de l'engagement dont l'artiste a fait preuve tout au long de sa carrière et de sa vie.

Les spectacles des *Imprévus* se font les échos contemporains d'une lecture riche et complexe de l'Italie d'après-guerre. Ils reflètent l'image pasolinienne d'une réalité fétichisée, dans laquelle le sacré transparait.

La crudité de certaines scènes — la mère de *Mother-F*, engloutie sous les corps de ses agresseurs, la famille de *Theorem 68* en proie à une transe convulsive —, se transcende en effet dans le traitement de la lumière, le choix des costumes et de la musique. Dans *La Ricotta*, une vidéo montre des danseuses qui dévorent un gâteau en se barbouillant le visage, puis nous les retrouvons sur scène apprêtées et vêtues de costumes sophistiqués ; la projection et les corps se répondent, illustrant les inégalités entre les classes sociales et les dérives du pouvoir.

C'est peut-être cette année-là que la danse et la scénographie dialoguent le plus, au sens d'une confrontation lucide de leurs écritures.

Plus que cela, il est question d'une rencontre entre une expression scénique et une œuvre polymorphe. *Théorème* par exemple, était d'abord conçu comme une pièce de théâtre, avant de devenir un film et un roman. Les corps des danseurs incarnent, dans l'énergie du mouvement, les liens profonds qui unissent le texte et l'image chez Pasolini.  **SP**



représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo

1. Mother-F
2. Theorem 68
3. La Ricotta or The Dream of a Thing or Frühherbst



Mother-F

Durée: 18 min

Chorégraphie: Bruno Roque

Scénographie, costumes, lumières: Sophie Blet, Maxime Decouard, Panthéa Habibi Ravanchad, Gaël Rošticher, Inès Rošticher

Musiques: *Aurora Em Lisboa*, Dead Combo; *Exogenesis, Symphony Part 1 [Overture]*, Muse; *Concerto in D minor, RV 540, Il Largo*, Antonio Vivaldi

Danseurs: Maude Sabourin, Mimoza Koike, Asier Edesco, Michael Grünecker, Lucas Threefoot, George Oliveira, Leart Duraku

Theorem 68

Durée: 23 min

Chorégraphie: Julien Guérin

Scénographie, lumières: Roxane Ducruet, Axelle Terrier, Julien Rebour, Eddy Achard

Costumes: Laurie Camous, Marianne Le Duc

Création sonore: Julien Guérin

Musiques: *Fantaisie in F minor for piano four hands D940*, Franz Schubert; *For-Peter-Toilet Brushes-More, Hammers, Wall*, Nils Frahm

Danseurs: Victoria Ananyan, Gabriele Corrado, Anne-Laure Seillan, Gaëlle Riou, Daniel Delvecchio, Alessandra Tognoloni, Lucas Threefoot, Alexis Oliveira, George Oliveira, Mikio Kato, Le Wang, Sarah Clark, Elena Marzano, Tiffany Pacheco, Kaori Tajima



Mother-F, représentation
aux ateliers des Ballets
de Monte-Carlo

Mother-F

Maxime Decouard
diplômé, DNSEP 2017

Participer à l'élaboration de *Mother-F* a été pour moi l'une des expériences les plus riches de mon parcours au sein du Pavillon Bosio. Je me suis engagé dans ce projet de manière... « engagée », pour reprendre la thématique des *Imprévus* de cette année-là.

Dès le départ, je ne souhaitais pas me cantonner aux seuls champs d'expertise de la scénographie (le décor, les costumes, etc.) J'étais aussi très intéressé par le projet dans son ensemble, assistant aux répétitions des danseurs, pour tenter de m'imprégner au plus près de l'ambiance que Bruno avait en tête, afin d'en concevoir en retour une scénographie cohérente.

Les premières phases de travail ont d'abord consisté en une approche de l'œuvre de Pasolini dans son ensemble. Le visionnage du film *Mamma Roma*, qui m'avait beaucoup touché, et la lecture de ses textes, notamment ses écrits corsaires et ses poèmes. Tout cela nous a donné beaucoup de matière pour brainstormer, avec Sophie Blet et Gaël Rošticher, mes partenaires scénographes. Nous avons commencé à dessiner quelques grandes pistes, comme le soupirail par exemple, directement extrait du film et représenté de manière inversée sur le plateau. Nous avons ensuite imaginé cette poussière projetée en fond de scène qui monte et chute, comme un grand mouvement qui synthétiserait toute l'histoire et représenterait l'espace domestiqué.

Les espaces sont donc nés à la fois d'une recherche entre scénographes et les intentions dramaturgiques que souhaitait Bruno. La conception des personnages notamment, la dualité mère/prostituée, les « mecs » comme il les appelait, la figure du fils, etc. Le focus sur la figure de la Mère et l'idée constante de résilience.

À partir de ces données, nous avons conçu et construit les éléments scénographiques avec Gaël au sein des ateliers des Ballets. C'est au moment de la construction que le plateau s'est, en quelque sorte, divisé en deux, comme pour correspondre de manière plus forte à l'opposition mère/putain. Pour finir, j'ai dessiné les costumes avant de les chiner en friperie, sur le net ou bien dans les stocks de l'atelier costumes des Ballets. Le spectacle prenait forme.

Bruno Roque
danseur chorégraphe

DOMINIQUE DRILLOT : Comment vous êtes-vous projeté dans ce projet ?

BRUNO ROQUE : Pour moi, il était assez rassurant d'avoir un thème spécifique sur lequel je pouvais m'appuyer afin d'établir un concept de base. Aussi, le fait de savoir que j'allais travailler avec deux danseuses, à qui je faisais énormément confiance, m'a enlevé

un peu de pression, en tout cas, d'un point de vue chorégraphique.

DD : Quelle était alors votre connaissance de Pasolini ?

BR : Honnêtement, elle était pratiquement inexistante, à part les *Mille et une nuits* (1974). Je le connaissais en tant que réalisateur, mais je n'étais même pas au courant qu'il était poète, écrivain, scénariste...

DD : Comment s'est opéré votre choix pour *Mamma Roma* ?

BR : Comme je l'ai déjà dit, je ne connaissais pas grand-chose. Pour faire mon choix, j'ai d'abord vu tous ses films. Après ce marathon pasolinien, il était clair que *Mamma Roma* était le film qui me parlait le plus. Peut-être y avais-je trouvé nombre de parallèles avec mon parcours personnel. Au-delà de ça, l'histoire me semblait aussi être la plus propice à une mise en scène chorégraphique.

DD : Pourquoi avoir dédoublé le personnage de la mère ?

BR : Pour être honnête, j'ai fait ce choix au départ car je savais que cette expérience serait la dernière opportunité, pour moi, de participer à ce projet et je souhaitais travailler avec Mimoza et Maude. Par contre, après avoir décidé de les avoir toutes deux comme interprètes, j'ai mené une vraie réflexion afin de donner tout son sens à ce binôme. Pour moi, il s'agissait de la dualité évidente entre la Mère et la Prostituée. C'était aussi la représentation des différents moments de la vie de cette femme, des choix faits et de ses regrets.

DD : Comment avez-vous envisagé la construction de cette pièce ?

BR : Mon idée était d'essayer de retrouver cette essence / énergie que j'ai ressentie dans ce film, mais sans être trop descriptif et sans vraiment retrouver la même narration. Au niveau chorégraphique et pour simplifier l'explication, j'ai développé un mouvement et en le modifiant ensuite afin de représenter exactement les deux facettes de cette femme. Un peu comme une même mélodie, jouée dans des styles, des phrasés, des vitesses différentes.

DD : Cette expérience, à laquelle vous étiez habitué puisque vous avez participé plusieurs fois aux *Imprévus*, qu'a-t-elle eu de particulier ?

BR : Je pense que le fait d'avoir une base thématique (si évidente et claire), sur laquelle s'appuyer, et également de travailler avec seulement deux interprètes ont été les atouts qui ont fait la différence.

DD : Quelle importance apportez-vous à la scénographie dans vos projets ?

BR : Ça dépend, je suis parfaitement capable de développer quelque chose qui puisse exister sans aucun élément scénographique ; à l'opposé, je peux la considérer comme la genèse et/ou, conclusion d'un concept.



1. équipe et présentation
des pièces
2. La Ricotta or The Dream
of a Thing or Frühherbst,
représentation aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo



représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo
1. 2. Theorem 68
3. La Ricotta or The Dream
of a Thing or Frühherbst



Peau noire, masques blancs

« Nous ne sommes rien sur terre, si nous ne sommes pas d'abord l'esclave d'une cause, celle des peuples ou celle de la justice et de la liberté. »

Frantz Fanon
Lettre à Roger Taieb

2017 se focalise sur l'ouvrage du psychiatre et essayiste Frantz Fanon : *Peau noire, masques blancs*, pour en proposer une interprétation turbulente et pleine d'éclat. Ce traité magistral analyse la complexité des rapports entre blancs et noirs dans le contexte de la colonisation. La transcription scénique du texte s'incarne dans une forme expérimentale, à la croisée des arts plastiques, de la danse et du théâtre. Deux comédiens de la compagnie du Théâtre National de Nice – Les Éclaireurs – rejoignent les danseurs et les étudiants-performeurs, pour finaliser le travail de performance et transmettre la puissance du verbe.

Au travers de la scénographie, les spectateurs sont invités à prendre – littéralement – position en optant pour tel ou tel point de vue, et à éprouver ainsi l'altérité comme l'expression d'une affinité élective. La salle ayant été vidée de ses gradins, ils peuvent en effet choisir de rester statiques à la lisière du spectacle ou d'évoluer en son intérieur, leurs présences mouvantes absorbées dans l'action. Comme un écran cinéma de *drive in*, un fond de scène sépare en outre l'espace en deux parties égales, chacune parcourue par une longue estrade où se déploient la chorégraphie, le jeu, et parfois le chahut aux limites de la transe.

En préambule, une étudiante lit des passages du premier chapitre du livre dans trois langues mélangées, français, anglais et chinois, ouvrant la représentation sur un état confusionnel. Puis, amplifiés par les mots de Frantz Fanon, mais aussi Bertolt Brecht, Toni Morrison ou Jean Genet, divers intermèdes se succèdent, voire se télescopent lorsque l'écriture de la pièce unit les deux zones. Au centre, des projections d'extraits de films américains, dont le *Malcolm X* de Spike Lee, palpitent par intermittence. L'ensemble, traversé par les corps peints des danseurs comme autant de références à l'histoire de l'humanité, associe des individus dans une sorte de *no man's land* lumineux et sonore. Il semble s'y inventer, de façon à la fois autonome et reliée, des formes intemporelles de communication.  SP



Peau noire, masques blancs, performance
aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo

Peau noire, masques blancs

Chorégraphie : Anja Behrend, Gaëtan Morlotti
Scénographie, performance : Naomi Aittahar, Morgane Benyamina, Lucile Bodin, Mary Bonnin, Laurie Camous, Dylan Haond, Margot Lemaire, Marie Pellegrino, Fanny Spano, Barbara Tran, Huimin Wu
Source des textes : Frantz Fanon, Jean Genet, Bertolt Brecht, Toni Morrison
Vidéos : Jean Rouch (extraits), Huimin Wu, Mary Bonnin, Lucile Bodin, Fanny Spano
Création sonore : Barbara Tran
Lumières : Naomi Aittahar
Coordination de projet : Gilbert Della Noce, Dominique Drillot, Laurent Berger
Danseurs : Anja Behrend, Gaëtan Morlotti
Comédiens : (Les Éclaireurs, TNN) Irène Reva, Kevin Fordjani



Peau noire, masques blancs, performance
aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo



Peau noire, masques blancs,
représentation aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo
et vue du dispositif



Peau noire, masques blancs

témoignages

Huimin WU

diplômée, DNSEP 2018

Quand j'ai affronté le sujet *Peau noire, masques blancs* – je dis « affronté », car ce projet fut réellement difficile pour moi – ce thème lourd a nécessité une grande remise en question : il fut l'objet d'une discussion continuelle avec moi-même.

Très vite, j'ai ressenti un sentiment très étrange, et une question que je n'avais jamais abordée s'est posée.

Je suis *jaune*, cette couleur est absente de cette triste histoire.

J'avoue même m'être demandé si j'avais la légitimité pour en parler.

Mais les deux professeurs responsables du projet, Dominique et Gilbert, ont toujours été en mesure de trouver des points de vue et des arguments qui m'ont permis de me conduire vers d'autres questionnements.

Au seuil de ce projet, j'ai proposé finalement que deux danseurs, représentent l'un un homme noir, l'autre son ombre. Ce reflet pouvant, dans ce contexte, être interprété comme le symbole de la domination d'une race sur une autre, et agir comme l'incarnation du colonialisme. Tous les peuples partagent une histoire commune et je me suis finalement appropriée cette histoire.

Finalement, c'est avec un certain engouement et beaucoup de sérieux que j'ai réalisé ce projet.

Je me suis très vite remémorée les nombreux films classiques occidentaux, traitant des barrières entre les noirs et les blancs, que j'avais regardés. Leurs versions sous-titrées en chinois, ma langue maternelle, s'accompagnent inévitablement d'ambiguïtés. En effet, les nombreuses différences culturelles et historiques n'énoncent pas pleinement les personnages et leurs caractéristiques, les traductions brouillent le véritable sens des images.

C'est aussi ce que souligne Frantz Fanon dans son ouvrage.

Barbara Tran

diplômée, DNSEP 2018

Peau noire, masques blancs de Frantz Fanon.

C'était un sujet très complexe, assez éloigné des problématiques que j'ai l'habitude de traiter dans mon travail.

J'ai eu du mal à trouver de la justesse, donner une forme aux premières pistes que j'ai explorées (performance, céramique, costume, vidéo, etc.)

Étant blanche, étudiante à Monaco, ce sujet me donnait l'impression de marcher sur des œufs et d'avoir en permanence une épée de Damoclès au-dessus de moi.

Durant nos premières recherches, je nous sentais comme des funambules jonglant en équilibre entre ce qui

était considéré comme « correct ou incorrect » : la chute vers une vision cliché, raciste ou passéiste menaçait.

Cependant, je pense qu'être passés par la caricature a été une étape importante dans nos recherches pour pouvoir prendre du recul, s'en éloigner, puis la détourner pour ensuite emmener ce sujet ailleurs.

Le format de cette année était inédit : deux chorégraphes-danseurs (pas d'interprètes), deux comédiens de théâtre (du TNN), et nous... (les étudiants).

Ce qui était intéressant, c'est que l'on avait la possibilité de sortir du format salle de spectacle classique, d'où notre idée d'un espace fragmenté aux points de vue multiples avec des performances en simultané.

Au gré de notre avancée, des rencontres avec les chorégraphes puis les comédiens ainsi que la collecte de données générales (textes, images, musiques, etc.), j'ai commencé à mieux me situer. Je me suis alors penchée sur la dimension sonore jusque-là peu exploitée.

J'ai en premier lieu enregistré les comédiens interpréter des morceaux de textes de Jean Genet, Frantz Fanon et autres, pour alimenter notre banque de données. Ensuite, j'ai débuté mes expérimentations avec ces voix et j'ai composé une première pièce. Le travail du son m'a permis de m'éloigner de l'image pour explorer d'autres pistes.

Finalement, c'est une fois sur place aux ateliers des Ballets que tout s'est créé.

Il y avait la base, cet espace fragmenté. Chacun amenait au fur et à mesure de petits morceaux de création : chorégraphies, performances, lumières, éléments de décors, accessoires, costumes, bribes de pièces de théâtre, vidéos, musiques...

De répétition en répétition, tout s'est modelé pour arriver à un ensemble cohérent.

C'est de cette manière que la bande-son générale s'est créée elle aussi. J'amenais dans ma partition numérique mes pistes, des samples de musique déjà existants, des créations d'autres étudiants.

J'ai adapté, recomposé, mixé et diffusé dans l'espace tous ces éléments sonores sur mesure en fonction de la façon dont se formait la représentation.

Le choix de travailler le son plus que les autres médiums m'a permis de montrer d'autres facettes de ce sujet. Par exemple, donner une autre forme aux textes, jouer avec des aspects peu présents comme les influences musicales ou recréer des environnements.

Cette édition des *Imprévus* a été une très bonne expérience de recherche plastique et de création collective, dont j'ai beaucoup apprécié la liberté de format.



Peau noire, masques blancs,
représentation aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo



Peau noire, masques blancs

1. filage

2. représentation aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo

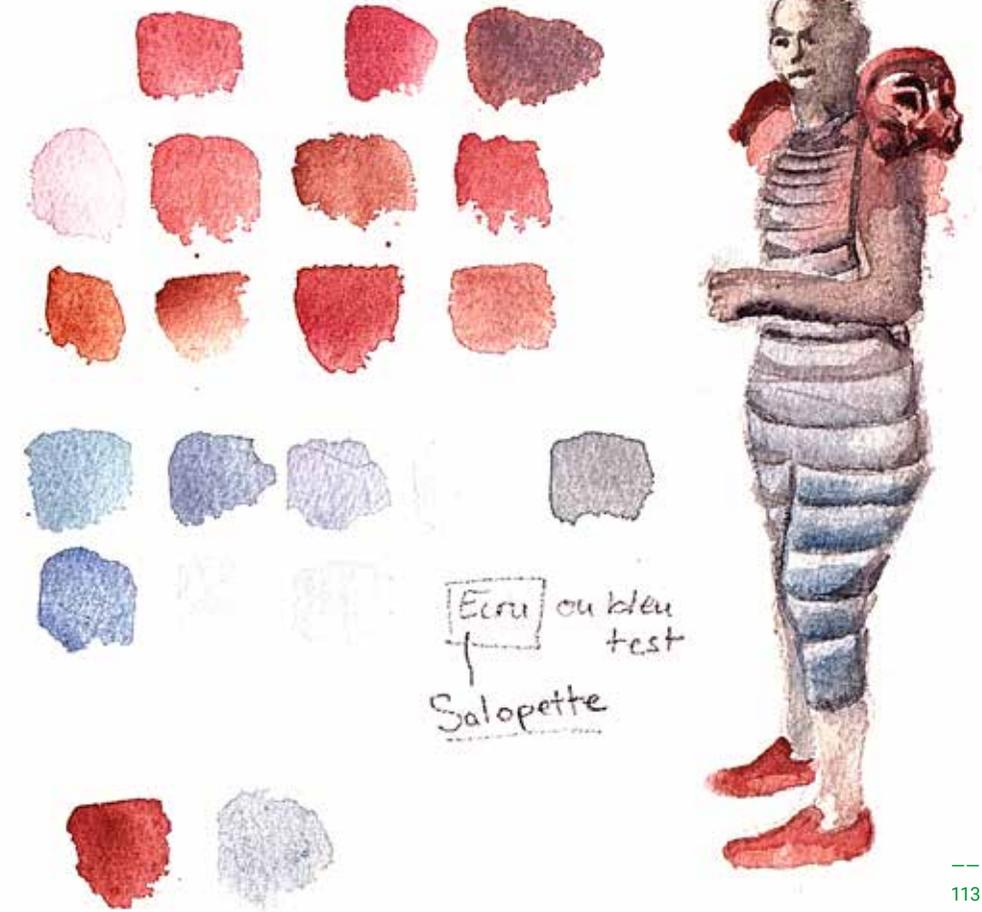




Peau noire, masques blancs
 1. 2. étapes préparatoires, workshop costumes avec Yashi Tabassomi, designer de costumes de scène
 3. dessin Mary Bonnin (DNSEP 2019)



Peau noire, masques blancs
 1. dessins préparatoires Maya Racca (DNAP 2017)
 2. 3. 4. répétitions aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo



Electric Body



« On a beaucoup parlé ces dernières années du « corps-machine », du « corps-avatar », du « corps-prothèse » du « corps réel/virtuel ». Ces extensions nous ramènent dans le mouvement centripète/centrifuge à son épïcêtre humain le plus essentiel et partant de là, au processus créatif encore et toujours réinterrogé et aux nouvelles formes d'écriture en mouvement. »

Philippe Frank

Corps numérique en scène

En 2018, les spectacles des *Imprévus* naissent du dialogue entre corps dansants et nouvelles technologies. Pour cette édition, l'ESAP mène une collaboration pédagogique avec le département « Création et gestion de l'image numérique » de l'Université Aix-Marseille (AMU).

Lors d'une première phase de travail, les étudiants de l'ESAP et ceux de l'AMU, ainsi que des enseignants des deux structures, se rejoignent à Aix-en-Provence dans le cadre du festival Gamerz, dédié aux arts numériques.

Ils poursuivent leurs recherches au cours d'une deuxième rencontre à Monaco, au théâtre Princesse Grace, cette fois en synergie avec les chorégraphes. Ensemble, ils évaluent la capacité de certains dispositifs à participer, non seulement de la scénographie, mais aussi de l'écriture chorégraphique. Quatre pièces dansées trouvent là leur forme définitive, singularisées par une forte présence de la vidéo.

Élément spectral de *Body or Nobody*, un objet lactescent vibre et émet des sons au contact du danseur, comme une interprétation sibylline de son activité ; *Chambre 19* dépeint une femme kaléidoscopique, icône fractale et démesurée des codes de la féminité ; *Ersatz* au contraire, en confrontant le corps à l'omnipotence d'écrans, réduit peu à peu son amplitude et son rythme ; dans *5* enfin, il se dédouble, translaté dans un monde parallèle d'images issues d'une réalité anxiogène ou produites par la 3D.

Depuis les premières collaborations entre artistes et ingénieurs développées par Experiments in Art and Technology (EAT) dans les années 60, les nouveaux médias ont permis des approches inédites de l'espace de la scène et du temps de la représentation. Aux corps réels s'ajoutent ces « electric bodies » dont les contours dématérialisés échappent à la gravité. Aux gestes du danseur et à la structure de la chorégraphie répondent des signaux sonores ou lumineux, des images, des dispositifs interactifs, des avatars.  **SP**



Body or Nobody
--

Durée: 15 min

Chorégraphie: Gaëtan Morlotti
Scénographie: Barbara Tran, Candice Navello,
Audrey Jimenez, Clémentine Sassi
Danseuse: Kaori Tajima

Ersatz
--

Durée: 15 min

Chorégraphie: Asier Edeso
Scénographie, vidéo: Asier Edeso, Marine Gambardella,
Morgane Benyamina, Dylan Haond
Arrangement: Barbara Tran
Danseuses: Mimoza Koike, Marketa Pospilsilová

Chambre 19
--

Durée: 15 min

Chorégraphie: Julien Guérin
Scénographie: Eva Ponzio, Eva Dmitrenko, Fiona Galati
Danseuse: Maude Sabourin

5
--

Durée: 15 min

Chorégraphie: Le Wang
Scénographie: Huimin Wu, Mary Bonnin
Danseur: Daniele Delvecchio



*représentations aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo*
1. 5
2. Ersatz
3. Chambre 19
4. Body or Nobody



Ersatz, représentation aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo



Asier Edeso

danseur chorégraphe

IZABELA DZIEPAK : En quoi la scénographie est-elle entrée dans le processus de création ?

ASIER EDESO : L'édition *Electric Body* a permis de mettre l'accent sur les relations entre la chorégraphie, créée en solo, et les arts numériques. Personnellement, j'ai décidé d'employer des vidéoprojecteurs et j'ai participé à la réalisation d'une bande sonore avec une des étudiantes, Barbara Tran. Avec Marine, Morgane, Dylan et Barbara, nous avons travaillé sur trois différentes références littéraires pour créer un monde où un personnage évolue parmi des tableaux qui, en vérité, n'étaient rien d'autre que les projections de son inconscient. L'enjeu était d'accorder la vidéo à la chorégraphie par rapport au traitement du mouvement dans le temps.

ID : Quelle a été l'importance accordée à la vidéo dans ce projet ?

AE : La danseuse, Mimoza Koike, interprétait des interrogations du personnage qui pouvaient être suivies, simultanément, par la narration racontée par la vidéo. Décalé dans le temps, le mouvement enregistré réécrivait l'histoire elle-même étant une sorte d'enregistrement de souvenirs. Les moyens scénographiques rendaient possible la narration qui, encore une fois, était indispensable pour accentuer la danse.

ID : Pouvez-vous nous présenter l'évolution du processus de travail ? Peut-on évoquer ici une scénographie évolutive ? Comment la collaboration s'est-elle déroulée et en quoi consistait le partage des idées ?

AE : Ma rencontre avec les étudiants m'a ouvert des champs de possibilités, à explorer pour définir comment traiter d'un personnage qui modifie son comportement à la suite d'un événement inattendu. Sur cette base, nous avons pris en considération certains concepts issus de séries noires telles que *Black Mirror* ou encore des pièces de Romeo Castellucci ou de Dimitris Papaioannou. Nos premières idées circulaient autour du miroir cassé, qui pourrait être placé sur la scène avec une table ronde, où siègeraient des juges. Progressivement, nous avons décidé que ces miroirs pouvaient être remplacés par des panneaux-écrans répartis sur scène. Le mapping vidéo a permis de projeter simultanément sur différents panneaux les images découpées. Puis, un objet de la vie quotidienne a été choisi : Dylan a proposé une chaise, et plusieurs de ses interprétations plastiques.

ID : Quel est le rôle de la vidéo dans l'espace-temps constitué par le jeu de danse ?

AE : J'ai décidé de filmer la danseuse de dos, car je trouve que c'est intéressant d'observer quelqu'un ainsi. J'ai produit des images qui s'accéléraient comme si cette personne voulait fuir. Finalement, l'espace ainsi construit était celui de l'inconscience, des souvenirs, du passé. La chaise signifiait un cadre qui limite notre

liberté d'action, elle devenait un outil d'instabilité dans la danse. En fin de compte, la personne est toujours assise, en état de malaise dans ses routines. La danseuse, Mimoza, sans pouvoir quitter sa « prison », y cherchait de nouveaux équilibres pour changer sa condition. La pièce se joue dans cette intimité.

ID : Quelle a été la place accordée à l'improvisation dans ce projet ?

AE : Personnellement, j'aime beaucoup l'improvisation, mais j'aime aussi un cadre de règles établies au sein duquel on peut improviser. Mimoza était libre dans son jeu parce que la chorégraphie était conçue pour lui permettre de s'exprimer, pour favoriser l'apparition de moments magiques. Bien sûr, aux Ballets nous travaillons sur des choses bien spécifiques mais ces moments de liberté en font aussi intégralement partie. Il y a une citation de Pina Bausch que j'aimerais ici évoquer : « Ce n'est pas la manière dont les gens bougent qui m'intéresse, mais ce qui les fait bouger. » L'objectif donc est d'aller au cœur de l'émotion.

ID : Est-ce que la scénographie permet, selon vous, de partager des visions issues de différents domaines de l'art pour trouver un champ commun ?

AE : Pour moi, l'expérience des *Imprévus* de 2018, était enrichissante car j'ai tendance à contrôler l'évolution des choses. Pour *Electric Body*, il s'agissait de montrer les mouvements du personnage, mais sans déplacer la caméra. En ce qui concerne la musique, Mimoza a déclamé des phrases dans différentes langues pour les mixer sur une même bande-son qui accélérerait de plus en plus, comme cela arrive dans certains processus de répétition obsessionnelle de nos pensées. Il faut admettre qu'ici la collaboration a pu pleinement nourrir la création artistique comme, par exemple, l'exemple de la peinture d'Egon Schiele peut devenir une thématique à part entière, une inspiration pour une œuvre chorégraphique.

Dylan Haond

diplômé, DNSEP 2019

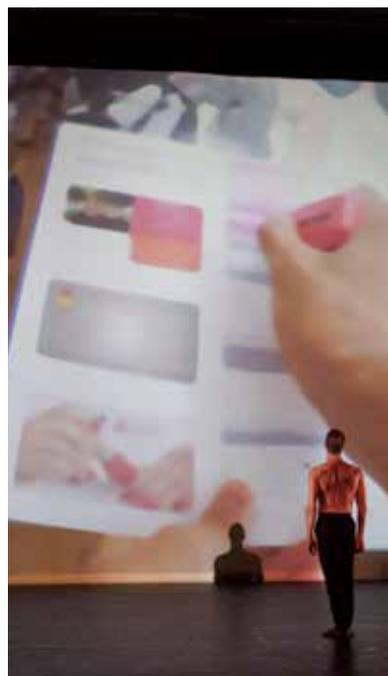
Pour cette session des *Imprévus*, nous avons eu la chance de collaborer avec Asier Edeso, jeune chorégraphe au sein des Ballets de Monte-Carlo.

L'objectif étant de monter un solo, nous avons choisi une problématique commune à nos quatre univers singuliers : la question du double et de la folie. Ensuite, tout en conservant une certaine porosité entre les différentes tâches à accomplir, nous nous sommes chacun concentrés sur des aspects bien précis de la production.

Personnellement, je me suis attelé à imaginer un accessoire de design scénique avec lequel la danseuse pouvait évoluer tout au long du solo. J'ai donc élaboré, sous la supervision du collectif de designers bruxellois Oust (collectif avec lequel j'effectuais un stage),



représentation et aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo



une double chaise mêlant inox, bois teintés et un squelette apparent, qui permettait des jeux de lumières intéressants. J'ai ensuite rejoint Morgane Benyamina et Marine Gambardella sur la construction d'écrans en PVC aux structures singulières.

Une fois la scénographie et le contexte du solo mis en place, nous nous sommes réunis à nouveau avec Asier et Mimoza Koike, la danseuse, pour nous accorder sur l'ensemble.

Ce fut une formidable opportunité et une très bonne expérience ainsi qu'une rencontre que je n'oublierai pas avec un chorégraphe particulièrement talentueux.

Marine Gambardella
diplômée, DNSEP 2019

Dès le lancement du thème des *Imprévus* 2018, *Electric Body*, nous avons instinctivement choisi le projet d'Asier Edeso dont le sujet permettait de nous projeter aisément dans l'espace : le double et la perte identitaire dans la quête de soi. La scénographie est intervenue dans notre processus de création au travers d'un dispositif qui dialoguerait directement avec la danseuse Mimoza Koike.

Nous voulions créer une scénographie imposante ou autoritaire qui graviterait autour de la danseuse. Nous avons par ailleurs pensé la vidéo, l'élément immatériel, en même temps que les éléments matériels de notre scénographie. Nous voulions composer une architecture déconstruite, signifiant la perte de contrôle, qui servirait aussi comme support pour la vidéo. Dans la dramaturgie, notre scénographie correspondait à l'espace mental de la danseuse. En effet, nous avons envisagé cet espace comme une matérialisation de quelque chose d'immatériel, composé d'éléments fragmentés et asymétriques. Nous avons également voulu mettre l'accent sur l'immatériel prédominant sur le matériel, d'où notre parti pris de ne construire que des écrans, faisant ainsi référence aux écrans qui embarrassent notre quotidien.

Nous nous voyions régulièrement avec Asier, ainsi que Mimoza, pour élaborer le déroulement de l'histoire. La vidéo constituait un point essentiel de celle-ci. En effet, le solo pensé par Asier devait s'ajuster rigoureusement avec la vidéo et la place qu'elle avait dans l'espace scénique. La construction de l'histoire s'est donc faite en même temps que l'évolution de la scénographie. La thématique — *Electric Body* — correspondait totalement au sujet du solo *Ersatz*. Cette thématique résonnait comme une ligne de conduite dans le scénario. Techniquement, nous avons joué avec le mapping vidéo qui s'activait en régie pendant le solo afin de créer un faux direct et qui permettait à la danseuse de dialoguer avec les images dans la vidéo.

Les *Imprévus* nous ont permis d'expérimenter concrètement, et pour la première fois, le travail en groupe, ainsi la distribution des rôles, la mise en commun et le débat des différentes idées. De plus, ce projet a été une première occasion de répondre à une commande, sans oublier nos sensibilités personnelles.

Morgane Benyamina
diplômée, DNSEP 2019

Le thème de cette session des *Imprévus* était *Electric Body*, ou comment faire intervenir les arts numériques dans une scénographie contemporaine ? Pour notre projet, c'est à travers le mapping vidéo que s'est traduite cette réflexion. Tout coïncidait avec notre propos : rendre visible un espace mental (dé)construit par les images. C'est pourquoi les écrans présents sur scène servaient de support à des vidéos grâce à un logiciel conçu à cet effet. Nous lançions également ces vidéos en fonction de la chorégraphie, afin que les images entrent en interaction avec celle-ci.

À mon sens, cette collaboration fut un réel succès sur bon nombre de points. Tout d'abord, je mets l'accent sur notre processus de création qui s'est établi en prenant en considération les compétences de chacun. Pour ma part, c'est la relation à l'écriture qui m'a le plus apporté. Que ce soit celle de l'espace ou celle de la dramaturgie. L'apport narratif était très important pour nous car, même si nos univers et nos compétences sont différents, notre lien principal réside dans la volonté de proposer une histoire à nos spectateurs. Ici, nous voulions évoquer la figure du double dans une quête identitaire. La scénographie est donc la représentation d'un univers éclaté en plusieurs fragments : des écrans vierges qui n'attendent qu'à être remplis par des images mentales.

Cette collaboration fut une première pour nous en tant qu'étudiants. Une réelle opportunité professionnalisante car elle nous a permis de nous confronter à un vrai travail de scénographe. Comment répondre à une commande scénographique tout en restant le plus proche de nos sensibilités artistiques ? *Ersatz* en est la première réponse.



Body or Nobody,
représentation aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo



Chambre 19
1. 2. représentation aux ateliers
des Ballets de Monte-Carlo
3. présentation des pièces



.....Hors plateau



*Icare, peinture grand format, workshop aux Studios de la Victorine
avec le décorateur Marc Van Elden (2014)*

De l'apprentissage de la peinture aux Ballets de Monte-Carlo

Frédéric Pohl

professeur dessin, peinture, techniques
de la représentation au Pavillon Bosio

Les étudiants ont souvent été sollicités pour participer aux événements programmés par la compagnie des Ballets de Monte-Carlo, au travers de la pratique de la peinture.

Déjà en 2009, à l'occasion du centenaire des Ballets russes au Grimaldi Forum, un fond peint avait été produit par les étudiants et inclus à la très grande scénographie du hall d'entrée. Lors de ce même événement, et pour orner l'accès aux salles de conférences, se tenait sur les murs du hall une autre peinture, de 41 x 3 m : celle-ci reprenait, à la manière de, une gouache de Léon Bakst.

Lors des *Imprévus* 2012, un grand bal festif a été produit dans le hall d'entrée de l'atelier des Ballets, et donné à l'issue des spectacles. Une toile de 17 x 8 m a accompagné et enveloppé ce *Bal des chimères*, une réjouissante dérive sur le thème de l'enfer et du purgatoire, inspirée de l'œuvre de Jérôme Bosch.

En 2014, une immense aile bleue a été peinte sur une toile de 12 x 8 m pour illustrer le thème d'Icare, elle a été déployée à nouveau dans le hall des Ballets, un espace de grande hauteur également nommé « la Rue ».

À partir de 2016, et pour les 30 ans de la compagnie, l'invitation s'est faite via la commande d'affiches pour illustrer cet anniversaire. Des peintures ont alors été réalisées sur des papiers de 4 x 3 m, pour une partie de la campagne publicitaire des manifestations *L'été danse* en 2016. Une petite vingtaine de peintures originales, dédiée à la pluralité des formes d'expression de la danse, a ainsi habillé les panneaux d'affichage des rues de Monaco.

En 2017, les Ballets de Monte-Carlo ont créé le projet *F(ê)aites de la danse* et aménagé, sur la place du Casino, un grand dancing ouvert au public. Sur le même principe que l'année précédente, environ trente affiches peintes ont été produites en 4 x 3 m et réparties sur les murs de la ville, en préambule à la fête. 🎨

workshop aux Studios de la Viçtorine,
étudiants de 1^{re} année (2013/2014)



F(é)aites de la danse, affichage public, juillet 2017



L'été danse, affichage public, juin 2016





1. Sisyphé et Icare, workshop aux Studios de la Victorine, Nice, 2014
 2. L'été danse, workshop aux studios de la Victorine, Nice, 2016



1. Frédéric Pohl et Jean-Christophe Maillot aux ateliers des Ballets de Monte-Carlo, 2016
 2. Sisyphé et Icare, workshop aux studios de la Victorine, Nice, 2014
 3. L'été danse, préparation des projets, 2016



D'un plateau à l'autre



colloque Les Arts plastiques et la scène, décembre 2009,
Ondine Bréaud-Holland et Georges Didi-Huberman au
Grimaldi Forum

Ondine Bréaud-Holland

professeure d'esthétique, philosophie,
spectacle et art vivant au Pavillon Bosio

Et si le Pavillon Bosio organisait chaque année un colloque... Un colloque qui se déroulerait en présence de chercheurs et d'artistes, désireux d'explorer les ressorts de la création contemporaine, d'en montrer la richesse et de mesurer les enjeux théoriques et pratiques qui s'y rattachent inéluctablement. Un colloque qui se concentrerait sur l'actualité artistique sans renoncer pour autant à situer les œuvres d'aujourd'hui dans des perspectives historiques qui rendent hommage à la scénographie.

...*Les Arts plastiques et la scène, Mises en scène du réel, L'Objet scénique, L'Expérience de l'exposition, Réception et temporalité, Utopies du Musée, Pour une mémoire dynamique, Dispositifs et (re)présentations, La Place des corps, Still Alive...*

Les thématiques élaborées par le Pavillon Bosio ont permis d'inviter des danseurs et chorégraphes tels que La Ribot, Arkadi Zaides, Christian Rizzo et Luc Petton. Les inviter, c'est-à-dire écouter leur témoignage sur leur production et recueillir le fruit de leurs réflexions, les entendre sur ce qui motive leur travail et lui donne raison d'être. Dans un cas, il s'agira d'inscrire la danse dans le musée, dans l'autre, de réfléchir aux relations entre corps et espace, dans un autre encore, d'exorciser des actes politiques inacceptables ou simplement de construire des images poétiques avec des animaux vivants.

Mais imaginons, outre les conférences, qu'il eût été possible d'assister aux spectacles du Monaco Dance Forum. La danse s'est frottée à la question de l'injustice (*Have You Hugged, Kissed and Respected Your Brown Venus*, Robyn Orlin), du chaos programmé (*Salves*, Maguy Marin), ou s'est interrogée sur ce qui fonderait notre humanité (*The Great Tamer*, Dimitris Papaioannou). Il serait plus juste de dire que les ballets proposés dans le cadre de la manifestation ont éveillé les intelligences et les sens. Ils les ont provoqués en permettant de conduire la discussion

au-delà des assertions communes. Car, si le colloque du Pavillon Bosio et le Monaco Dance Forum se présentent comme des rencontres fructueuses entre protagonistes du monde des arts visuels et vivants, le débat s'installe toujours à leur occasion.

Et puis, des chorégraphes et des plasticiens auraient pu intervenir sur le plateau du théâtre des Variétés en présentant aux étudiants le résultat de leur collaboration : parler des processus créatifs, évoquer les trouvailles qu'ils ont faites ensemble, repérer les inventions qu'ils ont peu à peu intégrées à leurs procédés d'écriture scénique et chorégraphique. On pense en particulier à Michel Blazy et Chris Haring qui ont pris la parole en 2018 en abordant la manière dont des matériaux organiques peuvent participer d'une dramaturgie d'ensemble et d'un jeu d'échelles troublant (*Big Dish*).

En tant qu'amateur d'art contemporain, on se demandera où ces expériences sont consignées. Dans nos mémoires, en premier lieu. Elles s'animent par moments en nous faisant de nouveau goûter au charme des discussions, des images projetées et des spectacles qui se sont déroulés sous nos yeux. En second lieu, dans la revue *Pavillon*, à travers des articles et des interviews qui deviennent à leur tour source d'inspiration, pour les artistes comme pour les critiques.

Les colloques organisés en relation directe avec le Monaco Dance Forum ont été :

- *Les Arts plastiques et la scène*, décembre 2009 ;
- *Mises en scène du réel*, décembre 2011 ;
- *L'Objet scénique*, décembre 2012 ;
- *Les Utopies du musée : pour une mémoire dynamique*, décembre 2014 ;
- *La Place des corps*, décembre 2016 ;
- *Still Alive*, décembre 2018. 



Le Pavillon Bosio Art & Scénographie École Supérieure d'Arts Plastiques de la Ville de Monaco

Située sur le Rocher de Monaco dans un environnement prestigieux, l'École Supérieure d'Arts Plastiques de la Ville de Monaco (ESAP) est un établissement d'enseignement supérieur et de recherche habilité à délivrer un Diplôme National d'Art (Licence) et un Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique (Master). Il s'inscrit dans un réseau de structures culturelles et d'institutions partenaires, pour des collaborations qui permettent aux projets de passer du dessin et de la maquette à des formats réels d'expositions ou de spectacles.

Dispensée sur cinq années, la formation couvre les champs de l'art et de la scénographie. Elle se construit autour d'une pédagogie de studio qui comprend, entre autres, le dessin, le design graphique, le design d'objet, la photographie, la vidéo, la peinture, la céramique, les arts numériques, l'installation, la performance et la scénographie. Elle répond de manière progressive aux opportunités offertes par le contexte culturel et économique, national et international.

Au travers d'Ateliers de Recherche et de Création (ARC), l'ESAP interagit en outre avec des universités et des écoles supérieures d'art européennes. Dans ce contexte, les étudiants s'enrichissent d'autres cultures et enseignements. Enfin, les interventions de nombreux artistes invités, les conférences, un colloque annuel et des publications viennent nourrir les ressources académiques.

L'ESAP est un établissement de service public de la Mairie de Monaco.

La Compagnie des Ballets de Monte-Carlo

L'ancrage de la danse à Monaco : les Ballets russes

1909 marque le début d'une forte implantation de l'art chorégraphique à Monaco. Serge de Diaghilev présente pour la première fois à Paris ses Ballets russes. Ils s'établissent à Monte-Carlo qui devient leur atelier créatif pendant deux décennies. Depuis la Principauté, Diaghilev réforme le ballet de son temps dans toutes ses formes. À sa mort en 1929, la compagnie est dissoute. Plusieurs personnalités et chorégraphes la font renaître sous diverses appellations mais elle disparaît définitivement en 1951.

La naissance de l'actuelle compagnie des Ballets de Monte-Carlo

En 1985, la compagnie des Ballets de Monte-Carlo voit le jour grâce à la volonté de S.A.R. la Princesse de Hanovre qui souhaite s'inscrire dans cette tradition de la danse à Monaco. La nouvelle compagnie est dirigée par Ghislaine Thesmar et Pierre Lacotte, puis par Jean-Yves Esquerre.

L'essor de la compagnie

En 1993, S.A.R. la Princesse de Hanovre nomme à la tête des Ballets de Monte-Carlo, Jean-Christophe Maillot. Fort d'une expérience de danseur acquise chez Rosella Hightower et John Neumeier, et chorégraphe-directeur du Centre Chorégraphique National de Tours, Jean-Christophe Maillot fait prendre un tournant à la compagnie. Il crée pour elle plus de 40 ballets dont plusieurs entreront au répertoire de grandes compagnies internationales. Les Ballets de Monte-Carlo sont désormais sollicités dans le monde entier grâce aux œuvres emblématiques de Jean-Christophe Maillot

telles que *Vers un pays sage* (1995), *Roméo et Juliette* (1996), *Cendrillon* (1999) *La Belle* (2001), *Le Songe* (2005), *Altro Canto* (2006), *Faust* (2007), *Lac* (2011), *Chore* (2013), *Casse-Noisette Compagnie* (2013)...

Par ailleurs Jean-Christophe Maillot enrichit également le répertoire de la compagnie en invitant des chorégraphes majeurs de notre époque mais aussi en permettant à des chorégraphes émergents de travailler avec cet outil exceptionnel que sont les 50 danseurs des Ballets de Monte-Carlo. Parmi ces chorégraphes invités figurent notamment Sidi Larbi Cherkaoui, Shen Wei, Alonzo King, Emio Greco, Chris Haring, Marco Goecke, Lucinda Childs, William Forsythe, Jiri Kylian, Karole Armitage, Maurice Béjart ou encore Marie Chouinard.

En 2000, Jean-Christophe Maillot crée le Monaco Dance Forum, vitrine internationale de la danse qui présente un foisonnement éclectique de spectacles, d'expositions, d'ateliers et de conférences. La compagnie participe régulièrement à ce festival ainsi que l'Académie Princesse Grace.

L'avenir des Ballets de Monte-Carlo

En 2011, sous la Présidence de S.A.R. la Princesse de Hanovre, une nouvelle structure dirigée par Jean-Christophe Maillot réunit ces trois institutions : Les Ballets de Monte-Carlo concentrent à présent l'excellence d'une compagnie internationale, les atouts d'un festival multiforme et le potentiel d'une école de haut niveau. Création, formation et diffusion sont à présent réunies à Monaco pour se mettre au service de l'art chorégraphique d'une manière inédite dans le monde de la danse.

Directeur de publication :

Isabelle Lombardot, directrice du Pavillon Bosio

Comité de rédaction :

Ondine Bréaud-Holland, Dominique Drillot, Isabelle Lombardot,
Maxime Matray, Sandrine Perrin, Valérie Virgile

Conception graphique :

Remi Lesterle

Maxime Matray

Relecture :

Isabelle Lombardot, Sandrine Perrin, Valérie Virgile

Traduction :

Ivana La Fata, Damien MacDonald

Stagiaire :

Izabela Dziepak

Remerciements :

Georges Marsan, Maire de Monaco

Françoise Gamerding, directeur des affaires culturelles

Jean-Marc Deoriti-Castellini, délégué à l'ESAP

Jean-Christophe Maillot, chorégraphe et directeur des Ballets de Monte-Carlo

Macha Makeïeff, metteuse en scène, directrice du T. N. de la Criée, Marseille

Christine Goiran, chargée de communication à la Mairie de Monaco

et tous les diplômés, étudiants, anciens étudiants, professeurs,
anciens professeurs, chorégraphes et danseurs ayant contribué à cet ouvrage

Crédits photographiques :

Alice Blangero et le Pavillon Bosio

Dépôt légal à parution

ISBN : 978-2-9566398-3-1

Les éditions du Pavillon Bosio, décembre 2019