

PORTRAIT JÉRÔME BEL FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS



46^e édition

4 octobre – 23 décembre 2017



« Pousser les limites de la pratique théâtrale »
Entretien avec Jérôme Bel, par Gilles Amalvi

page 4

Jérôme Bel / *Gala*

Théâtre du Rond-Point / Avec le Théâtre de la Ville – 4 au 15/10
Théâtre de Chelles – 18/11
Théâtre du Beauvaisis – 25/11
Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin – 2 et 3/12
Espace 1789 / Saint-Ouen – 9/12
MC93 – 22 et 23/12

page 10

Jérôme Bel – Theater HORA / *Disabled Theater*

La Commune Aubervilliers – 6 au 9/10
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 3 au 6/11

page 14

Jérôme Bel / *Cédric Andrieux*

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 17 et 19/10
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 20 au 22/10
Théâtre de Chelles – 14/11
Espace 1789 / Saint-Ouen – 15/12

page 18

Jérôme Bel / *Jérôme Bel*

Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 2 au 7/11

page 22

Jérôme Bel / *Véronique Doisneau (film)*

Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 5/11

page 26

Jérôme Bel / *Pichet Klunchun and myself*

Centre Pompidou – 15 au 18/11

page 30

William Forsythe / Trisha Brown / Jérôme Bel – Ballet de l'Opéra de Lyon

Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 29/11 au 2/12

page 34

Jérôme Bel – Candoco Dance Company / *The show must go on*

L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise – 6/12
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 8 et 9/12
MC93 / Avec le Théâtre de la Ville – 12 au 16/12

page 38

Jérôme Bel / *Un spectacle en moins*

La Commune Aubervilliers – 8 au 10/12

page 42

Biographies

page 46

Lieux partenaires

page 52

Partenaires médias

page 54

Éditorial

La 46^e édition du Festival d'Automne à Paris est dédiée à la mémoire de Pierre Bergé.

Depuis cinq ans, le Festival propose d'explorer l'œuvre d'artistes majeurs à travers des « Portraits », qui permettent au public de (re)découvrir tout au long de l'automne les œuvres de créateurs incontournables de l'histoire du théâtre (Krystian Lupa, Romeo Castellucci, Robert Wilson), de la danse (Lucinda Childs, William Forsythe, Maguy Marin) et de la musique (Irvine Arditti & Quatuor Arditti, Ramon Lazkano, Luigi Nono, Unsuk Chin). Rarement un Portrait aura proposé près de dix rendez-vous et réuni douze partenaires, comme celui consacré cette année au chorégraphe français Jérôme Bel, dont la carrière débute en 1994 avec *Nom donné par l'auteur*. Retraçant plus de dix années de compagnonnage avec le Festival, il se dessine à travers huit spectacles – dont deux créations très attendues – et une projection.

C'est au Théâtre du Rond-Point avec le Théâtre de la Ville – avant une tournée francilienne – que débute dès octobre ce Portrait avec la reprise de *Gala* qui, depuis sa création en 2015, n'a cessé de tourner internationalement.

Puis, tandis que certaines pièces déjà présentées par le Festival sont proposées à Paris et en région – *Jérôme Bel* (1995), *Cédric Andrieux* (2009), *Disabled Theater* (2012) –, trois autres sont programmées pour la première fois – *The show must go on* (2001), *Véronique Doisneau* (2004) dans sa version filmée et *Pichet Klunchun and myself* (2005). Autant de chances de faire connaissance avec un pan entier de l'œuvre de Jérôme Bel. Au cœur de ce « Portrait » également, le programme en trois parties imaginé par Jérôme Bel pour le Ballet de l'Opéra de Lyon et présenté à la Maison des Arts Créteil avec le Théâtre de la Ville : de *Set and Reset / Reset* de Trisha Brown (1983) à *The Second Detail* de William Forsythe (1991) en passant par une création de Jérôme Bel (2017), cette soirée met en perspective l'histoire de la danse.

Enfin, c'est à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers que se clôture l'événement. Partant du postulat que des spectacles, « il y en a déjà trop », Jérôme Bel propose *Un spectacle en moins* (2017), nouvelle aventure qui, à n'en pas douter, en annonce déjà d'autres.

Emmanuel Demarcy-Mota

Directeur général du Festival d'Automne à Paris

Les Portraits du Festival d'Automne à Paris

2012 : Maguy Marin

2013 : Robert Wilson

2014 : William Forsythe

2014-2015 : Romeo Castellucci / Luigi Nono

2015 : Unsuk Chin

2016 : Lucinda Childs / Krystian Lupa / Ramon Lazkano

2017 : Jérôme Bel / Irvine Arditti & Quatuor Arditti

« Pousser les limites de la pratique théâtrale »

Entretien avec Jérôme Bel, par Gilles Amalvi (avril 2017)

Titres

Les titres de vos pièces entretiennent entre eux des relations dialogiques faites d'échos, de commentaires, procédant à un constant réexamen de ce qui constitue votre objet d'étude principal : le spectacle. Chaque titre forme ainsi un couple logique avec celui qui vient avant ou après lui : *Nom donné par l'auteur / Jérôme Bel. Le dernier spectacle / The show must go on. Disabled Theater / Gala. Gala / Un spectacle en moins*. Comment ces titres interviennent-ils ?

Ils doivent venir au début de l'idée de spectacle ; s'ils viennent plus tard, lors des répétitions par exemple, alors cela devient difficile de les trouver. Le titre, pour le spectateur, c'est le début du spectacle ; ça doit l'être pour moi aussi. Au début, les idées prennent la forme de quelques mots, et ce doit être le titre ; ensuite, le travail produit des phrases, puis des paragraphes, une discursivité de plus en plus élaborée. Mais le titre doit venir au début : il est une promesse, une amorce, le spectacle en est le développement, la réponse dans le meilleur des cas. Et puis, il y a la relation entre les titres eux-mêmes. Certains observateurs pensent que j'écris une phrase avec mes titres... Non, c'est hélas trop contraignant. Mais une pièce nouvelle, comme son titre, se définit par rapport aux limites de la pièce précédente. Le cas le plus évident, c'est *Le dernier spectacle*, spectacle par lequel je voulais mettre fin à ma carrière. Et finalement la décision de m'y remettre et de continuer ce travail que j'adore : *The show must go on* donc. Mais je n'avais pas vu la tension *Disabled Theater / Gala*, qui maintenant me semble évidente. En fait, c'est moins évident pour moi car se glissent entre ces deux pièces des pièces moins abouties, comme *Cour d'honneur* ou *Tombe*. Mais lorsque le travail repose sur la série, j'obtiens les titres suivants : *Véronique Doisneau, Cédric Andrieux, Pichet Klunchun and myself*. Les titres sont très importants pour moi : *Un barrage contre le pacifique, Voyage au bout de la nuit, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Extension du domaine de la lutte*... Mon préféré, c'est celui de ma première pièce, *Nom donné par l'auteur*. Il s'agit de la définition du mot « titre » dans le dictionnaire.

Institution

Lorsque vous avez créé vos deux premières pièces, *Nom donné par l'auteur* et *Jérôme Bel*, le champ de la danse était dans un état de bouillonnement, en réaction à l'état figé des formes chorégraphiques de l'époque. Ces deux pièces avaient une liberté de ton radicale, qui envoyait balader certain « étant donné » du spectacle – dont le fait de « danser ». Comment ont-elles été « rendues possibles » – en termes de logiques de production, de soutiens ?

Je n'ai pas vu ce bouillonnement à l'époque ! J'étais seul, entouré de quelques ami.e.s danseur.ses. C'est tout. Après un premier rendez-vous au ministère de la Culture, après la création de *Nom donné par l'auteur*, j'ai compris que son soutien potentiel était subordonné au respect d'un cadre, de règles imposées par la profession et antinomiques avec ma recherche artistique. J'ai donc préféré continuer à travailler sans ce soutien : personne n'était payé, on répétait chez moi et on a fait *Jérôme Bel* ainsi. J'ai ensuite montré les pièces à quelques connaissances dans le milieu chorégraphique. Quelques lieux ultra-expérimentaux comme le SKITE à Lisbonne, le A/D Werf à Utrecht et bien sûr la Ménagerie de Verre ont ensuite montré les spectacles ; le bouche à oreille a fait son chemin et nous avons commencé à être invités un peu partout en Europe. Les polémiques ont beaucoup aidé à cette visibilité. Tout le monde parlait de ces pièces, surtout de *Jérôme Bel* ; les spectacles étaient souvent très tendus, les programmeurs parfois angoissés. Un soir avant la première dans un théâtre, le directeur d'alors voulait que je monte sur scène avant le spectacle pour prévenir le public que ce spectacle était « différent », « spécial ». J'ai refusé. C'était fou : je me retrouvais confronté à un milieu de « professionnels de la profession » qui n'avait pas la moindre connaissance des avant-gardes historiques, pourtant abondamment racontées dans l'Histoire de l'Art. C'était la même chose avec la presse. Heureusement, il y avait quelques directeur.trice.s de festivals en Europe et quelques critiques qui ont imposé leurs choix et qui m'ont permis de poursuivre mon projet.

Est-ce qu'en un sens Jérôme Bel, qui continue à tourner, a valeur de repère pour vous, comme quelque chose à ne pas perdre des yeux ?

Non, je ne veux plus le voir. C'est atroce. Cette pièce raconte quelque chose de ma vie qui était tragique. Il m'est extrêmement pénible de revoir cette pièce. Je la laisse aux danseurs qui veulent continuer à la jouer, et au public qui la découvre plus de vingt ans après.

Alors que ce nom, Jérôme Bel, n'était en un sens qu'un nom à sa création, il est presque devenu le nom de quelque chose – que l'on appelle ce quelque chose « danse conceptuelle », déconstruction... Est-ce qu'avec l'évolution de ce nom dans le champ de la danse, les significations du spectacle ont également évolué ?

Oui, ce titre n'est plus aussi pertinent qu'il ne l'a été. À l'époque, j'étais totalement inconnu et l'enjeu premier était de « subjectiver » au maximum le discours de la pièce. Ce qui était défendu dans la pièce, ce n'était que mes idées ; avec ce titre, je voulais indiquer que ce n'était que ma propre spéculation, celle d'un inconnu, d'un sujet lambda. Vingt-trois ans après, il y a un imaginaire autour du nom Jérôme Bel qui, peut-être, détourne la pièce de ses objectifs. Tout cela est difficile à quantifier, mais il est évident que la situation et la réception de la pièce ont changé. Et c'est tant mieux car les spectacles sont beaucoup plus calmes qu'avant, quand le public s'en allait par rangs entiers... Certains insultant les interprètes.

Avez-vous le sentiment que votre rapport au « champ » de manière générale a évolué : que vous avez aujourd'hui plus de latitude, de liberté dans votre travail – du fait aussi d'avoir une compagnie dont les spectacles tournent beaucoup ?

J'obéis à l'institution. Cela fait de nombreuses années maintenant que je ne fais que répondre à l'invitation d'institutions comme le Festival d'Automne à Paris, l'Opéra de Paris, l'Opéra de Lyon, le Festival d'Avignon. Il y a belle lurette que je n'ai pas produit un projet sans le désir d'une institution. Elles sont plus rapides que moi, elles ont des idées, des désirs, des besoins auxquels je réponde – ou pas d'ailleurs ; en tout cas j'y fais ce que je veux, quitte à me prendre les pieds dans le tapis et à m'étaler lamentablement parfois. Si cela ne tenait qu'à moi, je produirais beaucoup moins, je pense. Heureusement que les institutions sont là pour me mettre au travail, sinon je ne ferais pas grand chose...

On ne manquera pas de vous faire remarquer la contradiction entre « je me suis tenu très loin des

institutions » et « j'obéis à l'institution ». Y a-t-il vraiment une contradiction à cet endroit pour vous ?

Oui, je me suis tenu le plus éloigné possible des institutions au début, et quand quelques rares individus à l'intérieur de ces mêmes institutions m'ont paru dignes de confiance, j'ai commencé à travailler avec elles.

Alors que Gala est l'un de vos spectacles les plus « dansants », l'endroit où il agit est peut-être moins du côté des « codes » de la danse que des corps – de l'ouverture à une communauté de corps qui n'a pas accès à la visibilité permise par le théâtre. Avez-vous le sentiment d'un déplacement progressif dans votre travail, comme une déconstruction qui serait aujourd'hui moins dirigée vers les codes de la danse que vers ce qu'elle permet ?

Je ne suis pas vraiment d'accord, je pense que beaucoup de codes de la soi-disant « danse contemporaine » sont piétinés allègrement dans *Gala*. En l'occurrence par la merveilleuse spontanéité des amateurs qui la peuplent. Beaucoup de ce qui se produit sur scène dans *Gala* est « interdit », inacceptable dans un spectacle. Je dirais même que les corps des danseurs de *Gala* subvertissent à eux seuls la doxa de la danse contemporaine. Après, il se passe quelque chose qui dépasse ce type d'opération, et elles sont ainsi moins visibles, mais elles sont là. Ce sont elles qui ont permis d'accéder à ce que vous appelez « l'ouverture à une communauté ».

Oui, c'est vrai. Ce que j'avais en tête est peut-être plutôt du côté d'un certain équilibre qui s'instaure, à partir de The show must go on, entre rigueur conceptuelle et opération pop. Si Nom donné par l'auteur et Jérôme Bel étaient des spectacles « secs », The show must go on et Gala, tout en gardant la même rigueur, s'appuient sur des formes reconnaissables par tous – les chansons, les formes du gala. Cherchez-vous à produire une forme de jonction entre ce qui serait de l'ordre du « langage commun » et une forme de singularité pure, non réductible ?

Ce n'est pas aussi délibéré mais j'aime beaucoup rapprocher, autant que faire se peut, les choses les plus éloignées possibles – comme par exemple la « pop » et la rigueur conceptuelle. Ce qui est intéressant, c'est la distance qui les sépare : plus elles sont éloignées, plus l'espace est grand, et cet espace, ce saut entre les « matériaux », est un espace vide, un espace pour le spectateur, pour sa pensée. C'est une manière de m'excuser aussi : si une scène est trop sentimentale ou émotionnelle, la suivante proposera une expérience plus intellectuelle que sensible, et vice-versa.

The show must go on

À ce titre, *The show must go on* constitue un exemple assez rare : celui d'un spectacle controversé qui a provoqué des réactions de rejet très violentes, et qui est en même temps devenu un immense succès : construit à partir de tubes, il est presque un « tube » de la danse contemporaine.

Je n'en suis pas sûr. *The show must go on* continue à poser des problèmes, mais il est vrai que les rejets sont moins nombreux, ou en tout cas moins visibles. Il n'y a pas très longtemps, il y a eu des représentations très houleuses à Auckland, en Nouvelle-Zélande, qui m'ont rappelé le bon vieux temps à Paris quand certains spectateurs montaient sur scène pour interrompre le spectacle.

Comment l'idée d'introduire du langage sous la forme des objets « ready-made » que sont les chansons pop est-elle venue ? Et comment tout cela a-t-il « pris corps », avec les interprètes ?

C'est très simple. C'était une commande de la Schaubühne à Berlin. À l'époque, ce théâtre était dirigé par le metteur en scène Thomas Ostermeier et la chorégraphe Sasha Waltz. J'ai donc pensé faire une pièce réunissant les acteurs et les danseurs des deux compagnies. Schématiquement, j'ai relié les acteurs au texte et les danseurs à la musique. C'est comme ça que je me suis dit qu'il fallait travailler à partir de chansons, puisque ce format-là est constitué par le texte et la musique. Mais les amis Berlinoises n'arrêtaient pas de me dire de ne pas faire ce projet parce que ce qui se faisait à la Schaubühne n'était pas intéressant. J'ai vu les spectacles de Thomas Ostermeier et de Sasha Waltz, et j'ai finalement décidé de ne pas faire le spectacle pour eux.

À l'époque, ma compagnie n'était pas assez structurée pour produire un spectacle avec autant de performeurs, une trentaine, mais l'administratrice de la compagnie, Rebecca Lee, a imaginé des moyens afin que nous arrivions à produire nous-mêmes une pièce aussi lourde. Nous avons mené un atelier à Amsterdam. J'avais pratiquement écrit toute la pièce seul en choisissant les chansons et en imaginant ce que les interprètes feraient dessus. Lors du stage de quinze jours, certaines idées fonctionnaient, d'autres moins, j'en ai abandonné certaines et réadapté d'autres. Ce sont finalement les trente participants au stage qui ont rejoint la compagnie. La pièce était pratiquement faite. Ce sont maintenant certains de ces interprètes qui remontent *The show must go on* à travers le monde. Cela fait dix-sept ans que ça dure.

Outre la construction logique, l'emboîtement des chansons les unes dans les autres, il y a quelque chose dans ce spectacle qui touche à l'épuisement. En les faisant entendre en entier, vous soumettez ces chansons à une forme d'épuisement. Pas de facilité : une fois le « plaisir » consommé – celui de la reconnaissance –, il y a l'exercice de la durée, parfois du rien, du vide. Est-ce que l'opération est justement de réussir à toucher le point, l'endroit où le corps « résiste » : au sens, à la durée, au dispositif, au concept ?

La durée a été imposée par celle des chansons elles-mêmes puisque je n'ai pas voulu les couper par respect pour leurs auteurs... Ce peut être long parfois et beaucoup de se plaindre, « il ne se passe rien ! », « ça va, on a compris ! »... Mais il n'y a rien à comprendre devant le mystère insondable d'un visage humain qui vous regarde, et ce qu'il se passe sur ce visage me semble à chaque fois inouï. Ni sens, ni durée, ni concept, ni dispositif, juste du théâtre : des gens qui en regardent d'autres, comme nulle part ailleurs.

Comment est venue la proposition de la Candoco Dance Company – qui met en relation les opérations spécifiques *The show must go on* avec celles de *Disabled Theater* ? En quoi cela vous a paru faire sens, après la version amateur et la version pour le ballet, d'en faire une version pour interprètes handicapés ?

Candoco m'a demandé s'ils pouvaient remonter la pièce pour leur compagnie. Je n'étais pas très pour, mais je ne pouvais pas refuser de donner *The show must go on* à une compagnie qui a pour projet de faire danser ensemble des danseurs handicapés et des danseurs sans handicap, je trouve ça merveilleux. Je me demandais comment allait résister le spectacle dans ce contexte. Je suis allé voir la générale à Londres et j'ai beaucoup aimé leur version. La pièce garde son intégrité et le fait que certains des interprètes soient handicapés ne fait que l'enrichir, ses enjeux en sont encore plus visibles.

À propos du statut du langage dans *The show must go on*, je songe à ces mots de Michel Foucault : « Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. [...] Et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible. » Après *Le dernier spectacle*, pour « pouvoir continuer », avez-vous eu besoin, non de produire du discours, mais de vous glisser dedans, dans le langage « déjà là » de ces chansons ?

Oui, j'ai utilisé ces titres de chansons pour écrire mon « texte », car je ne saurais pas comment m'y



Ci-contre : Jérôme Bel, 2010

prendre pour l'écrire moi-même. On peut dire qu'une énorme partie de mon travail découle de la tension que j'éprouve avec le langage. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'avec la pièce suivante, *Véronique Doisneau*, la ballerine de l'Opéra raconte sa vie de danseuse avec ses propres mots. Plus besoin de chanson. J'ai trouvé une auteure. Plus tard, grâce à Véronique, je vais oser parler directement dans *Pichet Klunchun and myself* – mais bon c'est un accident, je n'aurais pas dû être sur scène, nous n'avons pas eu assez de répétitions et je n'ai pas eu le temps de soustraire ma présence au spectacle comme je l'avais fait pour Véronique !

Portraits

Cette idée de « mettre le danseur en position d'auteur » devient fondamentale dans votre travail à partir de *Véronique Doisneau*. Lorsque vous dites « j'ai trouvé un auteur », est-ce que cette position s'est inventée progressivement, au cours du travail ? Et est-ce que le fait de prendre cette « position d'auteur » a produit des résistances chez Véronique Doisneau, et par la suite, chez les autres interprètes avec lesquels vous avez travaillé – Cédric Andrieux par exemple ?

Non, nous avons compris ensemble en faisant les pièces que tous les deux devenaient auteurs. C'est devenu très clair pour le solo de Cédric qui succédait à celui de Véronique, puisque nous nous sommes très peu vus : Cédric écrivait ses textes, il me les envoyait, je demandais des précisions, des explications, jusqu'à ce qu'ensemble, on établisse le texte final. Ensuite, nous nous sommes retrouvés dans un studio de danse pour mettre en scène le texte et les danses qui en découlaient.

Au moment où vous avez fait *Véronique Doisneau*, celle-ci s'apprêtait à prendre sa retraite. Est-ce que cela faisait partie des « conditions de possibilité » d'une telle pièce – qu'elle s'apprête à « quitter la maison » pour pouvoir en parler ?

Ce n'était pas prémédité. Mais cela s'est avéré très important rétrospectivement. En effet, Véronique a pu jouer franc-jeu, car elle allait quitter l'Opéra ; elle n'avait plus rien à perdre, elle pouvait alors endosser une position critique vis-à-vis de sa carrière et de l'institution, ce que n'auraient pu faire des danseuses plus jeunes au risque que l'institution se retourne contre elles.

Les pièces de la série des portraits montrent un auteur en train de s'inventer. C'est à la fois très écrit,

tout en donnant l'impression d'une forme de naturel. Comment avez-vous travaillé avec les interprètes sur ce « ton » très spécifique, qui n'est pas du « théâtre », et pas de l'improvisation ? Et du coup, comment fonctionne la « répétition », le fait de « rejouer » cette invention, tout particulièrement dans le cas de *Pichet Klunchun and myself* ?

J'ai travaillé à vue. Je n'ai aucune technique théâtrale, et tout s'est fait en tâtonnant avec chacun des interprètes. Le texte est écrit pour Véronique, ainsi que pour Cédric. Je lui avais dit que j'aimerais bien qu'il improvise mais il a préféré que le texte soit fixé. En effet, avec Pichet, nous improvisons ; le spectacle s'est fait à l'arraché à Bangkok : nous avons eu tellement peu de répétitions, cinq je crois, que nous avons été obligés d'improviser lors du premier spectacle. Lors des reprises, nous avons continué à improviser. Ce spectacle ressemble à un match de ping-pong. Il y a des règles, des mots-clés, mais je ne sais pas où il va lancer la balle ; à moi de la rattraper ou de la laisser passer, et vice-versa. C'est très libérateur.

Certains éléments de syntaxe produits pour cette série, comme l'alternance entre parole au micro et « exemples dansés », réapparaissent dans d'autres pièces, comme *Disabled Theater*. Est-ce qu'il s'agit pour vous d'un protocole permettant de mettre en jeu cette « tension éprouvée avec le langage » ? De mettre en forme l'écart constant dans votre œuvre entre ce que la langue dit et ce que le corps fait ?

Oui, j'utilise alternativement deux régimes, le premier est discursif et le second performatif. Le danseur ou la danseuse parle de sa danse, puis l'exécute. C'est le principe de base de cette série de pièces. Le spectateur fait ainsi une expérience intellectuelle puis une expérience sensible d'un même fait. Et bien sûr, l'écart entre les deux expériences est parfois très grand. C'est grâce à ce procédé que le spectateur peut entrevoir la réalité du danseur avec un peu plus de profondeur, grâce à ces expériences intelligibles et sensibles.

À propos de *Disabled Theater*, comment cette opération – aller au micro, se présenter, danser –, utilisée dans les portraits mais aussi dans *Cour d'honneur*, s'est-elle trouvée « subvertie », détournée par les interprètes du Theater HORA ?

Quand j'ai commencé à travailler avec les acteurs handicapés du Theater HORA à Zürich, je leur ai posé des questions, comme je le faisais depuis quelques années avec les danseurs des pièces précédentes. Mais je n'ai obtenu que des réponses très succinctes, pratiquement incompréhensibles. J'ai compris que ce procédé, qui m'avait été si utile, était une impasse dans ce

contexte-là. Un peu désespéré, j'ai utilisé un outil auquel ont recours tous les mauvais chorégraphes, j'ai demandé à chacun de faire un solo de danse sur la musique qu'il voulait. Beaucoup ne m'ont pas montré un solo mais deux ou trois ou quatre... Il y a même un danseur, Gianni Bleumer, qui veut changer de solo à chaque représentation pratiquement, et cela fait six ans qu'ils tournent cette pièce ! J'ai pu ainsi choisir parmi leurs solos ceux qui me semblaient les plus singuliers, et j'ai monté la pièce autour de leurs danses et non autour de leurs paroles, car leurs danses étaient éloquentes.

Créations

À l'occasion du Portrait que le Festival d'Automne consacre à votre travail, vous allez présenter une création pour le Ballet de l'Opéra de Lyon, ainsi que *Un spectacle en moins*. Comment ces créations s'inscrivent-elles en regard de votre précédent spectacle, *Gala* ?

Il va y avoir une pièce pour le Ballet de l'Opéra de Lyon, mais surtout, c'est moi qui ai choisi les deux autres pièces qui seront présentées dans la soirée, afin d'essayer d'articuler quelque chose autour de l'histoire de la danse : Forsythe avec le ballet, la modernité avec Trisha Brown. Ensuite, la question est de savoir ce qu'on fait de ces deux grands moments... Je ne vais pas répondre à la question bien sûr, mais je vais essayer de la poser avec ces interprètes, qui auront dansé les deux pièces l'une à la suite de l'autre. Qu'est-ce qu'on peut faire au niveau du corps et de la pensée avec ces coordonnées ?

L'autre création vient, comme je le disais au début, d'un titre : *Un spectacle en moins*. D'abord, il y a le fait que le Festival d'Automne présente beaucoup de spectacles – huit je crois, ce qui est assez exceptionnel. Et il y a eu le succès de *Gala*, qui reste pour moi assez... incompréhensible. C'est une forme spectaculaire sur laquelle je suis tombée sans vraiment le vouloir. Il s'agissait de travailler avec des amateurs, donc dans un rapport au « non-performant ». Or, il se trouve que ce groupe d'amateurs est au final très spectaculaire, à cause de ce chaos sur scène. Chaos qui vient de celui que j'avais reconnu comme artistique chez les handicapés mentaux de *Disabled Theater*. Chaos comme force théâtrale. Du coup, je voyais bien qu'il fallait que je réfléchisse différemment sur cette question du spectaculaire. Je ne peux pas aller plus loin – et il ne faut pas que j'aille plus loin ! Il ne faut pas que je me laisse entraîner là-dedans, que cela devienne une facilité. Je me suis dit : faisons quelque chose de moins specta-

culaire – voire le moins spectaculaire possible. D'où le titre, qui répond à ces deux éléments de contexte, et qui provient de la réminiscence d'un texte de Deleuze sur Carmelo Bene – un des rares textes qu'il a écrit sur le théâtre, et qui s'appelle *Un manifeste de moins*.

Il y a un texte de Henri Michaux dans lequel il explique dessiner pour se soustraire à la production, pour ne pas ajouter de nouvelles formes à ce monde qui en compte déjà tant. Est-ce un peu dans cette démarche que vous envisagez cette création ?

Ce serait plutôt dans l'idée d'enlever la « spectacularité ». L'espèce de puissance du théâtre, que j'ai toujours refusé d'utiliser par volonté politique je dirais : ne pas utiliser ce que je sais faire pour faire œuvre de puissance. Donc, faire un spectacle sans puissance. Pour cela, je vais procéder de plusieurs manières : par des rencontres avec le public, trois fois, avant le spectacle, de manière à les mettre en position critique vis-à-vis de ce que je proposerai. J'ai choisi de le faire à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers, ce qui est assez symbolique. Je considère qu'ils sont en train d'inventer une nouvelle manière de faire du théâtre, en se demandant quel type de théâtre on peut faire, là-bas, dans une des villes les plus pauvres de France. En un sens, avec ce Portrait à l'automne, je suis « protégé ». Ce sont des spectacles reconnus, alors autant essayer de faire quelque chose d'autre : où est-ce que je peux amener de la faiblesse, de l'incapacité ? Chercher où je n'y arrive pas, où cela résiste ?



Théâtre du Rond-Point / Avec le Théâtre de la Ville
4 au 15 octobre, mardi au samedi 20h30, dimanche 15h,
relâche dimanche 8 et lundi 9 octobre

Théâtre de Chelles
18 novembre 20h30

Théâtre du Beauvaisis
25 novembre 20h30



Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin
2 et 3 décembre, samedi 18h et dimanche 16h

Espace 1789 / Saint-Ouen
9 décembre 20h

MC93
22 et 23 décembre, vendredi 20h30 et samedi 18h30

Durée estimée : 1h30

Conception, **Jérôme Bel**

Assisté de Maxime Kurvers

De et par (en alternance) Taous Abbas, Giovanna Adelaide, René-Emmanuel Adelaide, Fanny Alton, Cédric Andrieux, Sheila Atala, Michèle Barges, Ryo Bel, Malik Benazzouz, Marion Bouchemal, Nathan Bouchemal, La Bourette, Vassia Chavaroche, Marie Colin, Houda Daoudi, Raphaëlle Delaunay, Sambou Diallo, Diola Djiba, Shadé Djiba, Laura Dolley, Nicole Dufaure, Chiara Gallerani, Nicolas Garsault, Lola Gianina, Stéphanie Gomes, Olivier Horeau, Marie-Yolette Jura, Salvaldor Kamoun, Akira Lee, Aldo Lee, Françoise Legardinier, Lucas Lénée, Nathan Lénée, Stella Moretti, Audifax Moumpossa, Magali Saby, Marlène Saldana, Oliviane Sarazin, Frédéric Seguetta, Pierre Tu, Marceline Wegrowe

Costumes, les danseurs

Production R.B Jérôme Bel (Paris)

Coproduction Dance Umbrella (Londres) ; TheaterWorks Singapore/72-13 ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Tanzquartier Wien ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Theater Chur ; TAK Theater Liechtenstein – Schaan – TanzPlan Ost ; Fondazione La Biennale di Venezia ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Tanzhaus nrw (Düsseldorf) ; House on Fire avec le soutien du programme culture de l'Union Européenne ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

Coréalisation Théâtre du Rond-Point (Paris) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre du Rond-Point

Avec le soutien du CND Centre national de la danse (Pantin) et la Ménagerie de Verre (Paris) dans le cadre du Studiolab, pour la mise à disposition de leurs espaces de répétitions

Remerciements : Les partenaires et participants des Ateliers danse et voix ; NL Architects ; Les rendez-vous d'ailleurs

En partenariat avec Télérama

un événement
Télérama

Spectacle créé le 8 mai 2015 au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

JÉRÔME BEL

Gala

Avec *Gala*, Jérôme Bel poursuit sa patiente déconstruction de la représentation institutionnelle de la danse, moins attaché à en détruire les dogmes qu'à en interroger les silences fortuits et les oublis volontaires. Le chorégraphe offre ici la scène à ceux qui en sont généralement écartés, un groupe d'amateurs rendus à leur amateurisme, au sens fort de pratique amoureuse de l'art. Sa lutte contre la grande exclusion du spectacle y prend la forme d'un gala, sapant l'autorité du « bien danser » au profit du pur plaisir de se produire. *Gala* éprouve le désir de ces corps novices de s'exprimer par la danse et leur capacité à incarner, même *a minima*, un savoir chorégraphique.

Inspirée par l'expérience d'un *workshop* avec des amateurs de Seine-Saint-Denis, la pièce explore une voie alternative aux canaux officiels de l'art chorégraphique. Le choix de la forme du gala, parent pauvre du spectacle professionnel, met ainsi à l'honneur la simplicité d'exécution de la danse domestique, celle que l'on peut pratiquer sans maîtrise, au sacrifice assumé de l'intérêt esthétique. Venus avec leurs habits de fête, les danseurs s'approprient ce lieu de pouvoir qu'est la scène pour en défaire l'autorité et démontrer en acte l'idée d'« égalité des intelligences » (Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*) : au même titre qu'il n'y a pas plusieurs façons d'être intelligent, *Gala* postule une continuité entre les

manières de danser, discréditant la réduction de l'amateur à sa prétendue impotence.

Dans la première partie, les performeurs livrent un à un leur interprétation d'un geste signature d'une époque de la danse, suivant un fil qui va du très codifié ballet classique à la danse libérée dans la modernité. Jérôme Bel met ici en scène l'exécution spontanée de ces mouvements hypernormés néanmoins assimilés par chacun, posant à nouveaux frais la question du « non-danseur » : la danse est-elle nécessairement conditionnée par l'acquisition d'un savoir ? Comment qualifier ces interprètes défaillants ? Une danse nulle n'en est-elle pas moins une danse ? Pour y répondre, Jérôme Bel place quelques interprètes professionnels sur un pied d'égalité avec le reste du groupe. Leur présence, qui autorise les comparaisons, lève aussi tout doute quant à l'intention. Si la pièce est propice aux sourires, il ne s'agit pas de se moquer mais de remettre en cause la position de surplomb qui l'autorise. À charge pour le spectateur de réaliser ou non la réforme de son regard critique. De ces corps non-formatés, on pourrait en effet retenir l'image d'une fragilité ou d'une déroute, mais en s'extrayant du régime du jugement esthétique, on découvre davantage une contre-proposition à la virtuosité. Jérôme Bel incite ainsi les interprètes à faire fructifier leurs échecs, à « Essayer encore. Rater encore. Rater mieux » (Beckett, *Cap au pire*), pour convertir leur incompétence en une autre façon de produire de la danse. La pièce célèbre ainsi les non-savoir-faire sans jamais verser dans une ode à la médiocrité.

Dans un second temps, *Gala* renverse le dispositif : les performeurs deviennent les modèles par lesquels se transmettent des chorégraphies. À travers ce dispositif, Jérôme Bel donne à voir les mécanismes par lesquelles la culture se transmet, les processus de mimétisme par lesquels un individu se joint à un récit collectif (familial, ethnique, générationnel...) constitutif de son identité. Au cœur d'un groupe qui à la fois l'isole et l'intègre, chacun redistribue son savoir et en informe les autres, au double sens de transmettre une connaissance et de sculpter leurs corps. La danse est alors ramenée à sa dimension politique, à sa capacité à fédérer des communautés éphémères, sans pour autant produire d'uniformisation. Dans sa maladresse, le groupe révèle au contraire les singularités de ses membres. Leur désynchronisation fait ainsi émerger des différences de personnalité qui se traduisent par des variations de rythme, d'amplitude ou d'énergie. Les danseurs professionnels font quant à eux l'épreuve d'un désapprentissage par lequel se singulariser et redécouvrir le pur plaisir de danser.

À travers ces corps mus par la seule volonté de se produire, *Gala* pose en creux la question de l'origine de la danse. Si celle-ci est une aptitude naturelle, expression du rapport de notre corps au temps et à l'espace dont l'art n'est que la forme sophistiquée, l'excuse du « je ne sais pas danser » ne tient plus. Pour Bel, comme pour Rancière, un savoir intuitif suffit à désinhiber les désirs de danser, *Gala* finissant alors par se lire comme un manifeste hédoniste pour une danse décomplexée.





La Commune
centre dramatique
national
Aubervilliers

Théâtre
de la
Ville
P A R I S

La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers
6 au 9 octobre, lundi 19h30, vendredi 20h30,
samedi 18h, dimanche 16h

Théâtre de la Ville / Espace Cardin
3 au 6 novembre, lundi, vendredi et samedi 20h30,
dimanche 15h

Durée : 1h30
Spectacle en suisse allemand en traduction simultanée

JÉRÔME BEL

Disabled Theater Theater HORA

Concept, Jérôme Bel

Assisté de Maxime Kurvers, Simone Truong, Chris Weinheimer
De et par Remo Beuggert, Gianni Blumer, Damian Bright,
Matthias Brückner, Nikolai Gralak, Matthias Grandjean, Julia Häusermann,
Sara Hess, Tiziana Pagliaro, Fabienne Villiger, Remo Zarentonello
Dramaturgie, Marcel Bugiel
Administratrice de production, Svetlana Ignjic
Directeur artistique Theater HORA, Michael Elber
Directeur général Theater HORA, Giancarlo Marinucci
Assistante administrative Theater HORA, Conny Marinucci

Production Theater HORA – Stiftung Zürliwerk (Zürich)
Coproduction Theater HORA (Zürich) ; R.B. Jérôme Bel (Paris) ;
Festival Auawirleben (Berne) ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ;
DOCUMENTA (13) ; Festival d'Avignon ; Ruhrtriennale ; Les Spectacles
vivants – Centre Pompidou (Paris) ; La Bâtie – Festival de Genève ;
Hebbel am Ufer (Berlin) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ;
Festival d'Automne à Paris pour les représentations à La Commune
centre dramatique national d'Aubervilliers
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
pour les représentations au Théâtre de la Ville / Espace Cardin
Avec le soutien de Stadt Zürich Kultur, Kanton Zürich Fachstelle Kultur,
Pro Helvetia, Stiftung Denk an Mich, Ernst Göhner Stiftung
Avec le soutien de la Fondation Crédit Coopératif
et du Fonds Handicap & Société par Intégrance



Remerciements Sasa Asentic, Tom Stromberg, Andreas Meder (Internationales Theaterfestival OKKUPATION!), Stiftung Zürliwerk, Fabriktheater Rote Fabrik Zürich et les spectateurs des répétitions publiques
Spectacle créé le 10 mai 2012 au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

Pièce charnière dans l'œuvre de Jérôme Bel, *Disabled Theater* poursuit une réflexion sur des catégories d'interprètes marginalisées. Créée en collaboration avec le Theater HORA, troupe d'acteurs handicapés mentaux basée à Zürich, elle interroge la condition théâtrale à partir de leurs incapacités présumées. Elle naît de la proposition de Marcel Bugiel, dramaturge de la compagnie, qui a su déceler un potentiel discours critique dans l'anti-académisme de ses interprètes. Si Jérôme Bel s'est d'abord montré dubitatif, l'impossibilité de comprendre son expérience de spectateur devant leur spectacle l'a cependant convaincu de considérer leur jeu comme une autre manière de faire du théâtre. À travers ces interprètes insolites, il découvre en effet de nouvelles voies par lesquelles prendre la scène comme « se déprendre » d'elle, au sens où l'entend Foucault, cherchant à débusquer les mécanismes de pouvoir qui y sont tapis pour mieux se libérer de leur emprise. *Disabled Theater* tire ainsi à boulet rouge sur ce que l'on pourrait appeler l'idéologie de la capacité, la compétence supposée des acteurs valides, au sens de « ceux qui sont validés par l'institution », dans un souci d'expérimentation politique et artistique. Prospecteur des scènes improbables, Jérôme Bel interroge ici la capacité à générer de nouveaux possibles théâtraux.

Le chorégraphe postule d'emblée l'égalité de droit à la scène entre les acteurs du Theater HORA et

n'importe quels autres professionnels, en réponse à leur exclusion de fait, symptomatique de l'impensé collectif que désigne le handicap. Sa pièce interroge donc la visibilité de la déficience mentale dans la sphère politique, dont la représentation théâtrale n'est que l'expression sublimée. Fenêtre ouverte sur une culture, la scène en révèle en effet les ordres symboliques, le partage du sensible qui s'y opère, et place le public face à ses responsabilités interprétatives. Si le spectacle peut prendre la forme d'un *freakshow* contemporain, ce n'est que dans l'œil de celui qui y reconduit ses propres hiérarchies imaginaires. Sa gêne potentielle tient ainsi moins à la volonté du metteur en scène d'exhiber gratuitement des faiblesses qu'à celle de révéler le malaise social qui la génère. La pièce s'entend à ce titre comme une opération de remédiation, valorisant la situation de handicap par la mise en œuvre de son potentiel expérimental.

Dans un premier temps, le metteur en scène énonce en voix *off* les consignes d'actions dramatiques auxquelles les onze performeurs répondent tour à tour avec plus ou moins de discipline. Jérôme Bel expérimente par ce biais un rapport autre à la direction d'acteurs, au sein duquel se renversent les relations de pouvoir entre le donneur d'ordre et ses exécutants. Loin d'apparaître comme une déficience incapacitante, leur particularité intellectuelle permet au contraire la déconstruction spontanée des conventions, matrice d'actions en résistance insubordonnées. La distance protocolaire à laquelle se tient Jérôme Bel permet, ici peut-être plus que jamais, le surgissement d'une per-

formance en partie hors de maîtrise. Il s'agit alors pour lui de passer du disciplinaire au contrôle, de moins chercher à prescrire qu'à canaliser.

Motivation fondamentale du projet chorégraphique de Bel depuis ses débuts, le spectacle des singularités constitue l'objet de la seconde partie. Elle articule des séquences individuelles dans lesquelles chaque performeur est invité à exécuter librement une chorégraphie dont il est l'auteur. Selon un principe similaire à ce qu'il proposera aux danseurs amateurs de *Gala*, l'absence relative de savoir-faire et l'indifférence totale des acteurs à son sujet contraignent le chorégraphe à déplacer ses attentes, à intégrer à son écriture la probabilité de l'accident et la constance de l'approximation. Dans ce dispositif, chaque danseur agit sans concept préalable, obligeant le public à réviser ses critères de jugement. Ce que l'on peut ailleurs qualifier de débilité aliénante devient ici force d'émancipation, exaltant leur seul désir de se produire sur scène.

Avec un tiers de sa durée consacré à la danse, *Disabled Theater* est une des pièces les plus dansées et les moins parlées de Jérôme Bel, signe que le processus créatif de l'auteur a bien été contaminé par les différences de ses interprètes. *Disabled Theater* porte alors finalement moins sur le handicap que ce dernier ne la porte. C'est le théâtre lui-même qui finit par se fragiliser, se débiliser et se découvrir incompetent, ouvert à la condition d'une représentation sans assise qui transforme l'anormal en extraordinaire.





Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale
17 et 19 octobre, mardi 20h30 et jeudi 19h30

Théâtre de la Ville / Espace Cardin
20 au 22 octobre, vendredi 20h30, samedi 19h,
dimanche 17h (version jeune public dès 9 ans)

Théâtre de Chelles
14 novembre 20h30

Espace 1789 / Saint-Ouen
15 décembre 20h

Durée : 1h20 – Version jeune public : 50 minutes

JÉRÔME BEL

Cédric Andrieux

Concept, **Jérôme Bel**

De et par Cédric Andrieux

Avec des extraits de pièces de Trisha Brown (*Newark*),
Merce Cunningham (*Biped, Suite for 5*), Philippe Tréhet (*Nuit fragile*),
Jérôme Bel (*The show must go on*)
Répétiteurs, Jeanne Steele (Merce Cunningham), Lance Gries
(Trisha Brown)

Coproduction Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris ;
R.B. Jérôme Bel (Paris)

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
pour les représentations au Théâtre de la Ville / Espace Cardin
Avec le soutien du CND Centre national de la danse, La Ménagerie de
Verre dans le cadre des Studiolabs, Baryshnikov Art Center (New York)
Remerciements Thérèse Barbanel, Trevor Carlson et Yorgos Loukos
Spectacle créé le 14 décembre 2009 au Théâtre de la Ville-Paris

Si *Véronique Doisneau* était autant un portrait de l'Opéra que de l'une de ses danseuses, et *Pichet Klunchun and myself* un portrait dans lequel se reflétait un auto-portrait, *Cédric Andrieux*, cinquième et dernier portrait de la série, relate davantage un parcours : une coupe transversale dans un bloc de vie, que l'on pourrait qualifier du « devenir-danseur » de Cédric Andrieux. C'est aussi avec ce portrait que le principe s'affirme dans sa dimension explicitement sérielle, à la manière des portraits de Andy Warhol. La série repose ainsi sur un protocole d'écriture à base de questions/réponses entre l'auteur/interprète, Cédric Andrieux, et l'opérateur/monteur, Jérôme Bel, modelant les silences, les scansion, les coupures, les transitions à la manière d'un analyste. En songeant à ce protocole, pour lequel chaque nom propre est suivi de la mention « solo pour le danseur éponyme », on songe également aux « signatures d'artistes » de Piero Manzoni. Mais là où dans un geste ironique, Manzoni signait des artistes célèbres, les transformant en œuvres de Manzoni, Jérôme Bel signe avant tout des sans-noms : des corps qui, s'ils ont une existence, une reconnaissance en tant que danseurs, n'existent

d'ordinaire que derrière celui d'un chorégraphe. Plus qu'il ne les signe, on pourrait dire qu'ils se signent à travers lui. Littéralement, il les autorise, leur permet de devenir les auteurs de leur propre devenir.

Comme l'explique Gilles Deleuze dans son « abécédaire » en évoquant la question du devenir dans la création, il ne s'agit jamais, pour un écrivain, de raconter sa vie, ses souvenirs, les anecdotes de son moi ; ce qui importe, c'est la manière dont ces actes, ces fragments de langue et ces affects dessinent un monde, projettent un désir, et nous informent d'un ensemble plus vaste que les contours de l'individu. Quel monde Cédric Andrieux nous permet-il d'entrevoir, et qu'est-ce qu'il fait bégayer ? Tout d'abord, les catégories : celles qui séparent les différents genres de danse, qui assignent à telle pratique telle formation, à tel corps tel type de mouvement. C'est en effet la diversité de la pratique de Cédric Andrieux qui a retenu l'attention de Jérôme Bel, lorsqu'il l'a rencontré au Ballet de l'Opéra de Lyon, lors du remontage de *The show must go on* : danseur « contemporain », dans tout ce que ce terme comporte de flou, il a été formé au Conservatoire de Paris avant d'entrer dans la compagnie de Merce Cunningham puis d'intégrer le Ballet de l'Opéra

de Lyon. Ce qui bégaye également à travers lui, c'est le statut du danseur. Toute l'opération des portraits consiste ainsi à faire basculer l'interprète de la position d'objet, de chose regardée, à celle de sujet, acteur de son récit et de sa pratique. En se mettant à raconter ce qu'il fait, Cédric Andrieux produit une coupure radicale entre son statut d'exécutant et celui de sujet réflexif, capable d'explicitier ce qu'il vient de montrer : il provoque un trouble, comme si littéralement une sculpture se mettait à bouger pour expliquer comment elle a été faite, comment son bras, sa jambe, ont pris telle ou telle forme.

Cédric Andrieux est aussi, en creux, une pièce sur Merce Cunningham, chorégraphe dont Jérôme Bel dit, dans sa correspondance avec Boris Charmatz : « s'il n'avait pas fait ce qu'il a fait, je ne serais pas celui que je suis ». 2009, année de création de *Cédric Andrieux*, est aussi celle de la mort de Cunningham. « Merce est le chorégraphe du présent, il n'y a que ça en jeu : pas de passé, pas de futur ». Le devenir-danseur n'est, lui non plus, ni un passé, ni un futur, c'est un présent. Alors même qu'il a depuis arrêté sa carrière de danseur, Cédric Andrieux continue, en dansant *Cédric Andrieux*, à le devenir.





Théâtre
de la
Ville
P A R I S

Théâtre de la Ville / Espace Cardin
2 au 7 novembre, lundi, vendredi et samedi 19h,
mardi et jeudi 20h30, dimanche 17h

Durée : 50 minutes

JÉRÔME BEL

Jérôme Bel

Un spectacle de **Jérôme Bel**
Avec Eric Affergan, Yair Barelli, Michèle Bargues, Claire Haenni,
Frédéric Seguet

Production R.B. Jérôme Bel (Paris)
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
Remerciements D.C.A. et la Ménagerie de Verre
Spectacle créé le 1^{er} septembre 1995 à Bruxelles dans le cadre
du Festival Bellones-Brigittines

Après une « chorégraphie d'objets » (*Nom donné par l'auteur*), à laquelle manquait le statut de spectacle de danse, Jérôme Bel engage avec sa pièce-signature un vaste projet de radicalisation de son art, remontant à sa racine pour mieux en déconstruire les logiques sous-jacentes. Emblématique d'un mouvement sans nom placé entre performance conceptuelle et théâtre d'action, elle porte le projet d'atteindre un certain « degré zéro » de la représentation chorégraphique selon un geste inspiré par la lecture de Roland Barthes. Référence centrale, le structuralisme est ici mobilisé comme une méthode d'analyse dont Jérôme Bel déduit des opérations dramaturgiques tournées vers la réduction des moyens théâtraux à leur seuil minimal. Par ce biais, tout s'y révèle en creux ou bien plutôt en négatif, comme si ce principe de soustraction permettait de désinhiber les potentiels d'interprétation. Initiée au tout début des années 1990, dans le contexte de la crise du SIDA, elle répond à la volonté de travailler un rapport au corps qui ne soit pas sexuel, comme une contre-proposition au drame de son actualité. La pièce contient ainsi une dimension autoréférentielle évidente, ouvertement critique sur les pratiques de la danse et les représentations qu'elle

nourrit, autant qu'elle érige un discours personnel et engagé sur le corps contemporain. Coup de maître alors insoupçonné, *Jérôme Bel* a profondément marqué les esprits par sa manière singulière d'aborder la danse comme pratique critique de la corporéité.

La mise en scène procède d'une réduction à son minimum opérant. Sur un plateau dépouillé à l'extrême, la dramaturgie est assurée par les trois éléments basiques de la représentation – la lumière, la matière sonore et l'action des corps dans l'espace – eux-mêmes ramenés à une condition corporelle première – l'éclairage réduit à une ampoule portée par une interprète, la musique exclusivement chantée en *live* et tous les corps dénudés d'un bout à l'autre de la pièce. Geste alors inédit, la nudité intégrale ramène les corps à leur irréductible présence, à ce dont « on ne peut faire l'économie » selon les mots du chorégraphe, mais dont pourtant l'économie nous échappe. Moyens et bruts, ils sont d'emblée présentés comme des surfaces anonymes sur lesquelles chacun peut se projeter, en rupture avec les corps surqualifiés des danseurs virtuoses. À l'exception des cheveux – dont seules les coupes restent socialement signifiantes –, les interprètes se montrent globalement affranchis de leurs significations, au premier rang desquelles les signes de pouvoir et les marqueurs érotiques. Ni héroïque, ni glorieux, pas plus que libidinal ou sensuel, ces corps dé-signifiés sont ainsi tout autant neutralisés dans leurs expressions que niés dans leur historicité.

Retenant de Levi-Strauss dans *Tristes Tropiques* l'idée de la relativité radicale des *habitus* sociaux, Jérôme

Bel choisit de mettre à nu ces constructions incorporées. Cette opération passe par un travail sur les écritures de soi dont le corps est l'indéfectible support, redoublant le travail des noms et les jeux de langage qu'ils génèrent. Dans un premier temps, les interprètes déclinent à la craie leur identité sous forme de chiffres, avant, dans un second, de souligner leurs traces corporelles et de se marquer la peau au rouge à lèvres. L'énumération de ces informations, aussi communes qu'individuelles, objective ces corps sans pour autant les rendre abstraits. Ravalés au rang d'objets manipulables et instrumentalisés, ils se rendent pleinement disponibles à l'analyse du public, qui s'y compare et s'y identifie, comme à celle des interprètes qui s'auto-affectent. Éprouvés dans leur physicalité, ils s'auscultent, se mesurent, se malaxent, se frottent, se frappent et font le tour d'eux-mêmes. Le corps est pris et compris en toute littéralité, depuis sa silhouette concrète jusqu'aux fluides qui le traversent, au risque assumé de provoquer le dégoût, voire l'indignation. Seuls le comique des situations et la dérision de leurs conditions introduisent une distance permettant de juguler le scandale de ce corps trivial, exposé sans fard ni fantasme.

En réduisant ce palimpseste incarné à sa syntaxe structurelle, Jérôme Bel livre du corps, qui s'éprouve plus qu'il ne se prouve, une vision profondément singulière, à rebours de tout universalisme. « No manifesto » pour le siècle à venir, sa pièce éponyme agit comme un plaidoyer pour une approche résolument réaliste du corps, qui révèle la puissance de ses assignations symboliques et l'urgence de s'en défaire.





Théâtre
de la
Ville
PARIS

Théâtre de la Ville / Espace Cardin
5 novembre 19h

Durée : 37 minutes

JÉRÔME BEL

Véronique Doisneau (film)

Conception, **Jérôme Bel**

Avec Véronique Doisneau, Céline Talon, Sujets du Corps de Ballet de l'Opéra national de Paris

Réalisation, Jérôme Bel et Pierre Dupouey

Extraits de ballets Jean Coralli et Jules Perrot (*Giselle*),

Merce Cunningham (*Points in Space*), Mats Ek (*Giselle*),

Rudolf Noureev (*La Bayadère* d'après Marius Petipa / *Le Lac des cygnes*

d'après Marius Petipa et Lev Ivanov)

Musiques enregistrées extraites de *Le Lac des cygnes* (Piotr Illyitch Tchaïkovski) et de *Giselle* (Adolphe Adam)

Coproduction Opéra national de Paris ; Telmondis // En association avec France 2 // Avec la participation de Mezzo et du Centre National de la Cinématographie // Production déléguée Denis Morlière, Antoine Perset // Remerciements Merce Cunningham, Mats Ek et la Fondation Rudolf Noureev // Enregistré au Palais Garnier, Opéra national de Paris – Directeur, G. Mortier ; Directrice de la danse : B. Lefèvre ; Directeur de la coordination artistique et des formations musicales, H. Dewitte ; Directeur technique, S. Pace ; Directeur technique adjoint, C. Martin ; Directeur de l'audiovisuel, P. Moitron ; Chargée de production, C. Ludot ; Régisseur général de production, C. Thomas ; Régisseur technique, L. Grard ; Régisseur général du ballet, R. Fauviau ; Régisseurs de la danse, Y. Beuzelin, V. Gris ; Régie son, B. Puig // Avec la participation des équipes techniques de l'Opéra national de Paris – Chargé de production vidéo, O. Pajot ; Assistante de production, M. Ailloud ; Assistants et techniciens vidéo, Y. Lepoivre, A. Perrault, C. Weber ; Images, R. Devoucoux, R. Montrobert, P. Dupouey ; Ingénieurs du son, B. Brionne, C. Vignal ; Maquilleuse, C. Lhuere ; Montage, C. Dubois, E. Dupont ; Mixage, J.-C. Branger, C. Jolivel ; Administratrice de production, I. Merlin ; Chargée de production, N. Casimiro ; Assistante de post-production, A. Waterkeyn ; Assistant réalisateur, J.-C. Ponties ; Directrice de production, E. Enjalbert // Copyright © France 2005 – Opéra national de Paris-Telmondis

Elle s'appelle Véronique Doisneau. C'est son nom. C'est aussi le titre de la pièce dont elle est l'interprète, et qu'elle a écrite en s'appuyant sur le dispositif réflexif conçu par Jérôme Bel. Elle s'appelle Véronique Doisneau, du même nom que le célèbre photographe. Et ce nom convoque, presque malgré lui, des images empreintes d'une douce nostalgie : par exemple celle d'une danseuse en contre-plongée, telle une fleur dont le tutu formerait la corolle. Comment faire le portrait d'une danseuse, et qui plus est, d'une danseuse de ballet, sans réduire son travail à un cliché, reproduire l'imagerie attachée à ce genre chorégraphique évoquant immédiatement les danseurs étoiles, les pointes et les grands jetés ? Le point de vue adopté par Jérôme Bel pour exposer ce corps est à la fois un grand angle et un plan serré : un regard ethnographique, documentaire, cherchant à comprendre, à travers une personne, l'institution dans laquelle elle s'insère ; et simultanément comment à travers les mailles, les trous, les accrocs de cette institution, le Ballet de l'Opéra de Paris, se manifeste un sujet, auteur de son histoire.

À vrai dire, la question qui a guidé Jérôme Bel dans l'exécution de ce portrait n'a pas été « comment faire ? » mais plus « comment laisser faire ? ». Comment donner à Véronique Doisneau l'espace nécessaire pour déplier son récit – celui d'une vie placée sous le signe de la danse, alors même qu'elle s'appête à prendre sa retraite ? Cet espace nécessaire, c'est celui de la scène, cette immense scène sur laquelle apparaît sa silhouette fragile, au bord de laquelle elle prend la parole. Ce choix dramaturgique est à lui seul d'une étonnante force critique : Véronique Doisneau n'est pas une étoile, centre de tous les regards, elle fait partie du corps de ballet. Appartenir au corps de ballet, c'est n'avoir pas de nom. Engager son corps, sur scène, là où elle n'est d'ordinaire qu'une parmi d'autres, pour parler en son nom, constitue donc un pari subjectif, un acte de présence : sa présence sur le plateau du Palais Garnier, sous les pleins feux, enregistre un écart qui paraît incommensurable – écart qu'elle va s'employer, non à combler, mais à arpenter, à évaluer, à mesurer : avec son corps et sa voix comme seuls outils, elle donne consistance au poids d'une institution héritée de l'Académie Royale de danse – son histoire, ses hiérarchies, ses codes esthétiques, son système de valeur, ses us et coutumes, ses grands noms. Dans *Véronique Doisneau*, Véronique Doisneau parle, chante, vocalise, enfile ses pointes, retire ses pointes,

se tient immobile, danse, raconte. Elle raconte ce qu'elle a dansé, ce qu'elle a aimé dansé, ce qu'elle aurait aimé danser ; et produit, à partir de cette simple opération consistant à dire ce qu'elle va faire, et à faire ce qu'elle dit, un acte d'interprétation en direction du public, de l'institution, et d'elle-même.

De *Véronique Doisneau*, la pièce, créée en 2004 pour le Ballet de l'Opéra de Paris, il ne reste plus qu'un film. « Véronique ne veut plus remonter sur scène », explique simplement Jérôme Bel quand on l'interroge sur l'opportunité d'une continuation du spectacle d'origine ou d'un prolongement, d'une suite possible – qui raconterait, peut-être, la vie après la danse : ce qu'une vie d'après la danse, modelée par elle, laisse comme traces dans le corps. Peut-être que l'acte d'interprétation, consistant à comprendre quelque chose de son lien à cette pratique, est allé jusqu'au bout de sa fonction émancipatrice. De scène donc, il n'y a plus, et il ne peut plus y avoir, après avoir fait *Véronique Doisneau*, après avoir signé de son nom ce spectacle. Là où les autres portraits de Jérôme Bel, comme *Pichet Klunckun and myself* et *Cédric Andrieux*, continuent, laissant se déposer le temps du vieillissement, Véronique Doisneau reste figée au seuil de sa retraite, « telle qu'en elle-même enfin, l'éternité la change ». En cela, *Véronique Doisneau* est vraiment un Dernier spectacle.





Centre **40**
Pompidou

Centre Pompidou
15 au 18 novembre 20h30

Durée : 1h45

JÉRÔME BEL

Pichet Klunchun and myself

Concept. **Jérôme Bel**
De et par Jérôme Bel et Pichet Klunchun

Une commande de Tang Fu Kuen pour le Bangkok Fringe Festival
Coproducteur Bangkok Fringe Festival (Bangkok) ; SACD Le Vif du
Sujet (Paris) ; Festival Montpellier Danse 2005 ; R.B. Jérôme Bel (Paris)
Coréalisation Les Spectacles vivants - Centre Pompidou (Paris) ;
Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Institut Français (Paris), l'Alliance française
de Bangkok, le Service culturel de l'Ambassade de France à Bangkok
et « The Flying Circus Project » à Singapour
Remerciements Frie Leysen et Mark De Putter
Spectacle créé le 12 décembre 2004 à Bangkok dans le cadre
du Bangkok Fringe Festival

Les titres de la série de portraits initiée par Jérôme Bel avec *Véronique Doisneau* se composent d'une simple signature : un nom et un prénom valant à la fois comme titre programmatique, nom d'auteur et d'interprète. Un de ces portraits, pourtant, déroge à la règle, et pose avec le nom - Pichet Klunchun - le pronom réflexif « moi-même ». Ce « myself » ne constitue pas la première manifestation de la présence de Jérôme Bel dans les titres de ses pièces ; mais ici, il n'intervient pas comme nom ou comme fonction - celle d'auteur -, mais comme sujet formulant un « je », prenant la parole à la première personne, engageant son corps sur scène. Qu'est-ce qui, dans les coordonnées propres de ce portrait, nécessitait l'intervention dialogique d'un autre ? Selon Jérôme Bel, il s'agit d'abord d'un élément conjoncturel, lié à la brièveté des temps de répétitions qu'ils ont pu effectuer ensemble, à Bangkok. De cette urgence est née cette forme d'entretien semi-improvisé, montrant des moments de discussions entrecoupés d'exemples dansés.

Mais la création de ce dispositif critique semblable à un « match de ping-pong » tient avant tout à un écart : si *Véronique Doisneau* et *Cédric Andrieux* pratiquent une danse appartenant à la tradition occidentale, celle

de *Pichet Klunchun*, le *Khôn*, danse royale de tradition multi-séculaire, répond à d'autres codes culturels : à une autre vision du monde. De la danse que pratique Pichet Klunchun, Jérôme Bel, connaisseur des traditions chorégraphiques occidentales, ne sait rien. Il en sait, en arrivant à Bangkok, à peine plus que ce qu'en dit son guide touristique. Et des spectacles que réalise Jérôme Bel, Pichet Klunchun ne sait rien non plus. Il n'en connaît que ce nom, dont on lui a dit qu'il était célèbre. Pour éviter de reconduire une vision décorative ou exotique du travail de Pichet Klunchun, ce qui est exposé n'est donc pas le portrait d'un danseur traditionnel virtuose, seul sur scène, mais deux sujets animés du désir de comprendre ce que l'autre fait, pourquoi, et comment. Le dispositif chorégraphique des portraits, fondé sur le principe de la démonstration à la première personne (« je vais vous montrer »), est ici réparti entre Jérôme Bel et Pichet Klunchun. L'un demande, l'autre répond. L'un ne comprend pas, demande des éclaircissements. L'autre tente patiemment d'expliquer, par le corps et par les mots, le sens de sa pratique.

La question qui affleure tout au long du spectacle est au fond celle du sens. De quelle signification un geste est-il porteur ? Dans le *Khôn*, chaque geste est un signe, chaque mouvement - du doigt, de l'épaule, de la tête, des yeux - renvoie à un système symbolique et narratif extrêmement codifié. Le problème de Pichet Klunchun est que plus personne en Thaïlande ne connaît ce système : plus personne ne parle cette

langue. Jérôme Bel, pour sa part, explique avoir arrêté sa carrière de danseur parce que les gestes qu'on lui demandait d'effectuer n'avaient plus aucun sens à ses yeux. Son travail de chorégraphe n'a pas consisté à restaurer un sens disparu, mais à le détourner, à se soustraire aux attentes esthétiques de son médium pour laisser apparaître autre chose : la présence des corps, le dispositif du théâtre. Son problème : cet effet de révélateur n'intéresse pas forcément un public qui préférerait qu'on lui montre ce qu'il connaît déjà. *Pichet Klunchun and myself* pose donc deux sujets, deux pratiques, deux rapports au sens, et deux problèmes. Cette série de dualités, cependant, n'appelle pas une résolution. L'horizon du spectacle ne repose pas sur l'illusion d'une universalité transcendante, pas plus que sur l'idée d'une impossible communication entre deux univers inconciliables. Comme l'explique Jérôme Bel : « le travail consiste à trouver un juste équilibre entre la structure du théâtre et les affects des sujets ». Et ces affects affleurent, viennent trouer « la structure du théâtre », comme lorsqu'est posée la question de savoir comment la danse peut représenter la mort. Pichet Klunchun danse un enterrement. Ses mains représentent la pluie qui tombe. Jérôme Bel lance la chanson *Killing me softly*, issue de *The show must go on*, et glisse lentement au sol. Ce sur quoi ils s'accordent serait plutôt une éthique du sujet, en tant qu'il peut rendre raison de la singularité de son acte : voilà comment je fais ce que je fais, voilà le sens que je donne à ma pratique. À la fin, ils se remercient et se souhaitent bonne chance.





Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville
29 novembre au 2 décembre 20h

Durée estimée : 1h40

The Second Detail

Chorégraphie, scénographie et lumières, **William Forsythe**
Musique, Thom Willems © Boosey & Hawkes Music Publishers Limited
Costumes, William Forsythe et Issey Miyake
Pièce pour 14 danseurs
Pièce créée par le Ballet National du Canada en 1991 à Toronto
et entrée au répertoire du Ballet de l'Opéra de Lyon le 7 novembre 1995

Set and Reset / Reset

Chorégraphie (1983), **Trisha Brown**
Réalisation de *Set and Reset / Reset* (2017), Brandi Norton
et Katrina Warren
d'après une idée originale de Robert Rauschenberg
Musique, Laurie Anderson
Scénographie, Michael Meyers
Costumes, Adeline André
Lumières, Patrice Besombes
Pièce pour 6 danseurs
Version originale de *Set and Reset* créée en 1983 par la Trisha Brown
Dance Company
Version pour le Ballet de l'Opéra de Lyon entrée au répertoire
le 17 mai 2005

Posé arabesque, temps lié en arrière, marche, marche

Conception, **Jérôme Bel**
Assisté de Cédric Andrieux
Pièce créée par le Ballet de l'Opéra de Lyon le 14 septembre 2017

Coréalisation Maison des Arts Créteil ; Théâtre de la Ville-Paris ;
Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Adami



Le Ballet de l'Opéra de Lyon sera également l'invité
de l'Espace Cardin du 2 au 12 mai 2018. Au programme :
Russell Maliphant, *Critical Mass* / Benjamin Millepied, *Sarabande* /
William Forsythe, *Steptext*.

WILLIAM FORSYTHE TRISHA BROWN JÉRÔME BEL

Ballet de l'Opéra de Lyon

Pour sa deuxième collaboration avec le Ballet de l'Opéra de Lyon, Jérôme Bel compose une soirée en trois pièces, dont sa dernière création et deux pièces empruntées au répertoire de l'Opéra. Représentatives de trois paradigmes de la danse, elles découpent en autant de moments séculaires une histoire de la modernité occidentale articulée à la question de l'émancipation chorégraphique. *The Second Detail* expose ainsi la manière dont William Forsythe fait évoluer le ballet académique, tel que pratiqué au XIX^e siècle, *Set and Reset* de Trisha Brown figure, elle, la libération dans la danse postmoderne au siècle suivant, tandis que la pièce de Jérôme Bel, inspirée des méthodes de Merce Cunningham et de Marius Petipa, associe le moment actuel à l'expression des singularités. Le metteur en scène, qui compose moins des chorégraphies qu'il ne « compose avec elles » selon ses propres mots, s'entoure de deux monuments de la danse contemporaine dont il admire précisément l'écriture rigoureuse et sophistiquée. Il leur rend ici hommage en les présentant comme deux façons de déconstruire les conventions dont l'Opéra n'a pas encore suffisamment assimilé l'héritage. Comment en effet ne pas voir la contradiction entre

le classicisme des interprètes du Ballet de l'Opéra de Lyon et la constitution d'un répertoire résolument tourné vers la seconde moitié du XX^e siècle ? Pourquoi l'institution n'a-t-elle pas mieux intégré et transmis l'enseignement de la modernité ?

Forsythe représente pour Bel celui qui a le plus franchement ouvert le ballet au contemporain du sein même de l'institution. Après que ceux de Paris, Saint-Petersbourg et New York en ont fixé les normes, le Ballet de Francfort marque le temps d'une réécriture de la syntaxe classique qui, sans rejeter son vocabulaire formel – arabesques, jetés, entrechats, tours, pirouettes... –, pousse l'exécution jusqu'à un seuil limite. Dans *The Second Detail*, les danseurs déclinent une phrase en différentes variations, oscillant entre un classicisme géométrique, sagement ordonné, et une extrême tension physique qui rend l'interprétation plus risquée. La pièce déploie une énergie vive et percutante jusqu'à un tableau final surprenant, où une danseuse aux pieds nus fait irruption et s'exprime librement. Possible allusion à Isadora Duncan, elle incarne pour Jérôme Bel la contamination de la virtuosité par la spontanéité et la victoire de la danse sur la chorégraphie.

Composée huit ans plus tôt, *Set and Reset* de Trisha Brown marque une émancipation tout aussi franche à l'égard du ballet traditionnel. Elle appartient au cycle des « Structures moléculaires instables », représentatif d'une écriture complexe, qui compte autant sur la rigueur de l'exécution que sur les prises de décision libres de ses interprètes. Malgré quatre consignes fondamentales, les danseurs ont en effet

toute liberté de prendre la phrase au moment qui leur convient, en synchronisation ou en différé avec les autres. La pièce se présente ainsi sous la forme d'une improvisation canalisée, d'un chaos maîtrisé au sein duquel les chocs de trajectoires et les rencontres croisées forment les motifs d'une mathématique accidentée. Continue et fluide, rythmée par la musique répétitive de Laurie Anderson et comme allégée par les modules en voile suspendus de Robert Rauschenberg, la danse se trouve en grande partie affranchie des contraintes de la partition.

Placée en réflexion, la création de Jérôme Bel problématise sur scène cette logique de l'émancipation, en articulant le chorégraphique au politique. Il s'agit en premier lieu d'imaginer un dispositif où la contrainte chorégraphique serait la moins pesante possible, en conférant à chacun une relative autonomie : le groupe est ainsi confronté à l'épreuve des libertés individuelles. Le projet interroge à un deuxième niveau le ballet comme communauté, en procédant à une opération de dé-hiérarchisation, de nivellement égalitaire des rôles. Rompre avec la standardisation du ballet et son ordre interne permet alors de révéler les particularités de ses interprètes – sociale, ethnique, sexuelle... –, de subvertir son ethnocentrisme traditionnel, l'hégémonie de la blancheur et la persistance des assignations de genre.

Par cette stratégie d'infiltration au sein de la composition du ballet, Jérôme Bel esthétise ici son rapport critique à l'institution, révèle les processus d'hégémonie culturelle qui la structurent et éprouve sa capacité à les dépasser.





JÉRÔME BEL

The show must go on

Candoco Dance Company

Conception et direction, **Jérôme Bel**

Avec Vanessa Abreu, Megan Armishaw, Jo Bannon, Suzie Birchwood, Joel Brown, Jia-Yu Corti, Gary Clarke, Mickaella Dantas, Karim Dime, Olivia Edginton, Robert Eldridge, Linda Fearon, Katy Francis, Andrej Gubanov, Jason Mabana, Matthew Morris, Laura Patay, Susan Sentler, Betty Skelton, Mickel Smithen, Toke Broni Strandby, Nicolas Vendange Musique, Leonard Bernstein, David Bowie, Nick Cave, Norman Gimbel et Charles Fox, J. Horner, W. Jennings, Mark Knopfler, John Lennon et Paul McCartney, Louiguy, Galt Mac Dermott, George Michael, Erick "More" Morillo and M. Quashie, Édith Piaf, The Police and Hugh Padgham, Queen, Lionel Richie, A.Romero Monge et R. Ruiz, Paul Simon

Commande de Sadler's Wells Theatre (Londres), Tramway (Glasgow) et Dance4 (Nottingham) avec le soutien de Greenwich Dance Coproduction Théâtre de la Ville-Paris ; Gasthuis (Amsterdam) ; ICI – Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon ; Arteleku Gipuzkoako Foru Aldundia (Saint-Sébastien) ; R.B. Jérôme Bel (Paris)

Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations à la MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis

Avec le soutien de la Fondation Crédit Coopératif et du Fonds Handicap & Société par Intégrance



Avec le concours du British Council



Spectacle créé le 4 janvier 2001 au Théâtre de la Ville-Paris et dans sa version Candoco Dance Company le 20 mars 2015 à Sadler's Wells Theatre (Londres)



L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise
6 décembre 20h30

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale
8 et 9 décembre 20h30

MC93 / Avec le Théâtre de la Ville
12 au 16 décembre, mardi au vendredi 20h30, samedi 18h30

Durée : 1h30

Il y a plusieurs *The show must go on*. Il y a d'abord la pièce qu'a conçue Jérôme Bel, en 2001, comme une façon de continuer après le choix radical formulé par *Le dernier spectacle*, celui d'arrêter. Dans le « go on » de la chanson de Queen choisie pour le titre, on peut ainsi entendre une insistance, comme un écho à la phrase de Samuel Beckett « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer ». Pour poursuivre, pour remettre les corps à l'ouvrage, Jérôme Bel est parti d'un matériau commun, banal : les chansons pop. Des chansons choisies, non pour leur style, leur époque, leurs qualités rythmiques ou mélodiques, mais pour ce qu'elles disent. Elles disent « faites entrer la lumière », « venez tous ensemble », « dansons » ; et ces énoncés, mis bout à bout, composent une partition, une liste d'action *ready-made* que les corps présents sur scène effectuent. Voilà la chanson. Voilà ce qu'elle dit. Que la lumière soit. Et la lumière fut. Dansons. Et ils dansent.

Il y a donc *The show must go on*, spectacle écrit par Jérôme Bel, comme l'articulation de situations linguistiques et de situations physiques élémentaires, donnant à voir une danse au second degré, passée au filtre du langage : une danse sans emphase et sans théâtralité, plus proche d'une œuvre de pop art minimaliste que d'un ballet. Et il y a celui qu'a découvert le public, en 2001. Ce spectacle de danse qui a provoqué un

véritable Hernani, cristallisant les lignes de fractures entre les tenants d'une danse « pure », appuyée sur un style, une technique, et ceux d'une danse non-performante, travaillée par les influences hétérogènes de l'art conceptuel, de la performance, et de la danse postmoderne américaine. Qu'y avait-il de si inacceptable dans ce *show* ? Son absence de chorégraphie, son refus de la virtuosité ? Ou plutôt le fait qu'il n'y ait aucun « mystère », aucune mystique du mouvement, aucune illusion fondatrice – mais au contraire une entreprise de clarification, de mise à nu des mécanismes de la représentation ? Comme le raconte le metteur en scène Tim Etchells, Jérôme Bel « voulait créer une œuvre qui ne soit pas plus forte que le public [...], qui ne le dominerait pas ». Et dès la première chanson, la règle du jeu est donnée dans sa simplicité, et suivie à la lettre.

Et puis il y a *The show must go on* que l'on regarde en mettant de côté les huées et les applaudissements. L'infinie variété des combinatoires qu'il engage. Les associations de sens inattendues – entre un corps et une phrase, une chanson et une autre chanson, un énoncé et sa réalisation. Les situations individuelles et collectives. Ce à quoi on assiste, au fond, lorsque la règle quitte le domaine de l'abstraction, du concept, pour générer des accidents, des collisions, des frottements. C'est toujours la même chose, dans le même ordre. C'est la même chanson. Mais ce n'est jamais le même spectacle. Le jeu compris dans le dispositif lui

permet d'exposer et d'interpréter tout le reste : la durée, l'espace, les temps-morts, l'immobilité, les visages ; chaque composant de ce qui fait spectacle se met à consister – jusqu'au regard du public. *The show must go on* traite ainsi quelque chose de la position de spectateur et de son angle mort : il fait, lui aussi, partie du *show*. Comme dans l'expérience du chat de Schrödinger, son regard est un principe actif, qui transforme et est transformé par ce qui se déroule sur scène. En observant ce groupe exposé devant lui en demi-cercle – qui le regarde – il se retrouve lui-même exposé, mis à nu dans l'acte qu'il est en train d'accomplir : être là, regarder des corps danser, et y prendre plaisir.

Il y a encore beaucoup d'autres *The show must go on* : la pièce d'origine, la version amateur, la version du Ballet de l'Opéra de Lyon. Et désormais, la version réalisée par la Candoco Dance Company, où travaillent ensemble danseurs, amateurs, handicapés et non handicapés. Cette nouvelle version porte quelque chose de toutes les versions antérieures, produisant des échos avec d'autres pièces de Jérôme Bel, comme *Disabled Theater* ou *Gala*. Elle atteste de la manière dont le concept d'origine continue à agir, à muter, à s'actualiser, à exposer d'autres corps, à produire un effet de révélateur sur le champ chorégraphique. Et, continue, seize ans après sa création, à « essayer encore. Rater encore. Rater mieux », comme le préconisait Samuel Beckett.





La Commune
centre dramatique
national
Aubervilliers

La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers
8 au 10 décembre, vendredi 20h30,
samedi 18h et dimanche 16h

En amont de la création, 3 rendez-vous mensuels
les dimanches 17 septembre, 22 octobre et 26 novembre à 16h

JÉRÔME BEL

Un spectacle en moins

Conception, Jérôme Bel

Coproduction R.B. Jérôme Bel ; La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Festival d'Automne à Paris

Chaque création de Jérôme Bel s'appuie sur une question sans cesse reposée et réaffirmée : de quelle manière les rapports entre les termes « auteur », « scène », « interprète » et « public » produisent-ils des effets de pouvoir ? Et comment redistribuer l'équilibre entre ces termes afin de neutraliser les mécanismes d'aliénation dont ils sont porteurs, et construire les conditions d'une émancipation ? On peut ainsi relire les différentes étapes de son œuvre comme une série d'ajustements, un constant rééquilibrage des forces en présence, selon que l'accent soit porté sur le statut de l'auteur, le regard du public, le travail de l'interprète, ou la façon dont la scène peut exposer des corps mineurs, échappant aux cadres normatifs de la représentation.

Conçue à partir d'ateliers avec des amateurs, la pièce *Gala* a adopté une forme scénique où des amateurs et des professionnels réalisent tour à tour différents types de danses. Pour Jérôme Bel, cette pièce constitue en quelque sorte une limite : l'objet scénique le plus spectaculaire qu'il pouvait produire sans basculer du côté d'un théâtre sûr de ses effets. Que produire après *Gala*, comment recombinaison les éléments de sa

syntaxe conceptuelle dans le sens d'une mise à plat ? Il s'est ainsi demandé comment produire un objet se rapprochant au plus près d'un degré zéro – non de l'écriture mais du spectaculaire : une pièce de peu, comme un pas de côté, une manière de se soustraire aux effets de pouvoir induits par l'appareil théâtral et par son statut d'auteur reconnu. Si toute son œuvre s'emploie à retirer le trop du théâtre – trop d'effets, trop de corps, trop de mouvements, trop d'images – pour voir ce qui reste, comment faire du moins l'objet même d'un spectacle ? Quelles stratégies inventer pour atteindre ce que Beckett nomme *Lessness* – terme qui qualifie la substance du moins ?

Jérôme Bel a commencé sa quête du moins par la lecture d'un des rares textes de Gilles Deleuze sur le théâtre, portant sur le travail de Carmelo Bene, *Un manifeste de moins* : « L'homme de théâtre, écrit-il, n'est plus auteur, acteur ou metteur en scène. C'est un opérateur. Par opération, il faut entendre le mouvement de la soustraction, de l'amputation ». Dans les mises en scène qu'analyse Deleuze, Bene soustrait « le texte, une partie du texte » pour « voir ce qui advient ». Chez Bel, il n'est pas de texte préalable, si ce n'est le théâtre lui-même comme ensemble de strates historiques, culturelles, architecturales superposées. Là où Deleuze écrit « il s'agit donc, en premier lieu, de la constitution d'un personnage sur la scène elle-même », Bel pourrait écrire, en barrant le personnage : « Il s'agit

donc, en premier lieu, de la constitution de la scène elle-même ». C'est le théâtre – une partie du théâtre – qui est amputé, pour « voir ce qui advient ». À quoi pourrait bien ressembler l'horizon utopique d'un théâtre sans le théâtre ?

Si l'art conceptuel s'est inventé comme un art sans l'objet, le théâtre sans le théâtre n'est pas un théâtre de rien, mais un théâtre dont il ne resterait que l'ici et là de l'événement. C'est un théâtre constituant, la scène comme assemblée constituante. Le pouvoir au fond est ce qui arrive après la constitution ; lorsque les membres de l'assemblée se constituent en groupes d'influence séparés : auteur, public, critique, institution. Revenir à la constitution, c'est retirer les effets du spectaculaire pour conserver le dispositif critique, et s'en servir pour ausculter le théâtre, le déplier sous toutes ses coutures ; montrer les bords, les coulisses, faire de la scène un lieu de passage et de montage, et non le point de fuite d'une perspective héritée de la cour royale. Là où la critique s'exerce d'ordinaire après l'objet, *Un spectacle en moins* est une pièce qui commence par l'exercice critique. Pour cela, Jérôme Bel a choisi d'inviter ceux qui le souhaiteraient à venir exercer leur regard critique avant le spectacle : au cours de trois rendez-vous mensuels à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers, il leur soumettra ses idées, ses brouillons, ses *rushs*, pour qu'*Un spectacle en moins* soit avant tout un spectacle du commun.



Biographies

Jérôme Bel

Jérôme Bel vit à Paris et travaille au niveau international. Sa première pièce, *Nom donné par l'auteur* (1994), est une chorégraphie d'objets. La seconde, *Jérôme Bel* (1995), est basée sur la totale nudité des interprètes. La troisième, *Shirtologie* (1997) met en scène un danseur portant plusieurs dizaines de T-shirts. *Le dernier spectacle* (1998), en citant un solo de la chorégraphe Susanne Linke, mais aussi *Hamlet* ou André Agassi, essaie de définir une ontologie du spectacle vivant. La pièce *Xavier Le Roy* (2000) est signée par Jérôme Bel mais entièrement réalisée par le chorégraphe Xavier Le Roy. *The show must go on* (2001) réunit vingt interprètes, dix-neuf chansons pop et un DJ. Invité par le Ballet de l'Opéra de Paris, il produit *Véronique Doisneau* (2004), sur le travail de la danseuse du corps de ballet, Véronique Doisneau. *Isabel Torres* (2005) pour le Ballet du Teatro Municipal de Rio de Janeiro est la version brésilienne de la production de l'Opéra de Paris. *Pichet Klunchun and myself* (2004) est conçu à Bangkok avec le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun. En 2009 est produit *Cédric Andrieux* (2009), danseur dans la Merce Cunningham Dance Company puis au Ballet de l'Opéra de Lyon. En 2010, il signe avec Anne Teresa De Keersmaecker *3Abschied* (2010) à partir du *Chant de la Terre* de Gustav Mahler. En 2012, il crée *Disabled Theater* (2012), une pièce avec les acteurs professionnels handicapés mentaux du Theater HORA, compagnie basée à Zurich. Dans *Cour d'honneur* (2013) il met en scène quatorze spectateurs dans la Cour d'honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon. Avec *Gala* (2015), le chorégraphe fait danser ensemble professionnels de la danse et amateurs issus de divers horizons. Pour *Tombe* (2016), pièce créée à l'invitation de l'Opéra national de Paris, Jérôme Bel a proposé à des danseurs du ballet d'inviter, pour un duo, la personne avec laquelle jamais ils ne partageraient cette scène. Les films de ses spectacles sont présentés lors de biennales d'art contemporain et dans des institutions muséales. En 2016, il crée *MoMA Dance Company*, dansé par des membres du personnel du Museum of Modern Art à New York. Jérôme Bel a reçu un Bessie Award pour les représentations de *The show must go on* à New York en 2005. En 2008, Jérôme Bel et Pichet Klunchun ont été récompensés par le Prix Routes Princesse Margriet pour la Diversité Culturelle (Fondation Européenne de la Culture) pour le spectacle *Pichet*

Klunchun and myself. En 2013, *Disabled Theater* a été sélectionné pour le Theatertreffen à Berlin et a reçu le Prix suisse de danse – Création actuelle de danse. En 2013 paraît *Emails 2009-2010* (Les Presses du Réel) coécrit avec le chorégraphe Boris Charmatz. Ce livre est publié en ligne et en anglais, toujours aux éditions Les Presses du Réel, en 2016.

R.B. Jérôme Bel reçoit le soutien de la direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la Culture et de la Communication, de l'Institut Français – Ministère des Affaires Étrangères pour ses tournées à l'étranger, et de l'ONDA – Office National de Diffusion Artistique pour ses tournées en France. Conseil artistique et développement de la compagnie, Rebecca Lee // Administration, Sandro Grando
www.jeromebel.fr

Jérôme Bel au Festival d'Automne à Paris

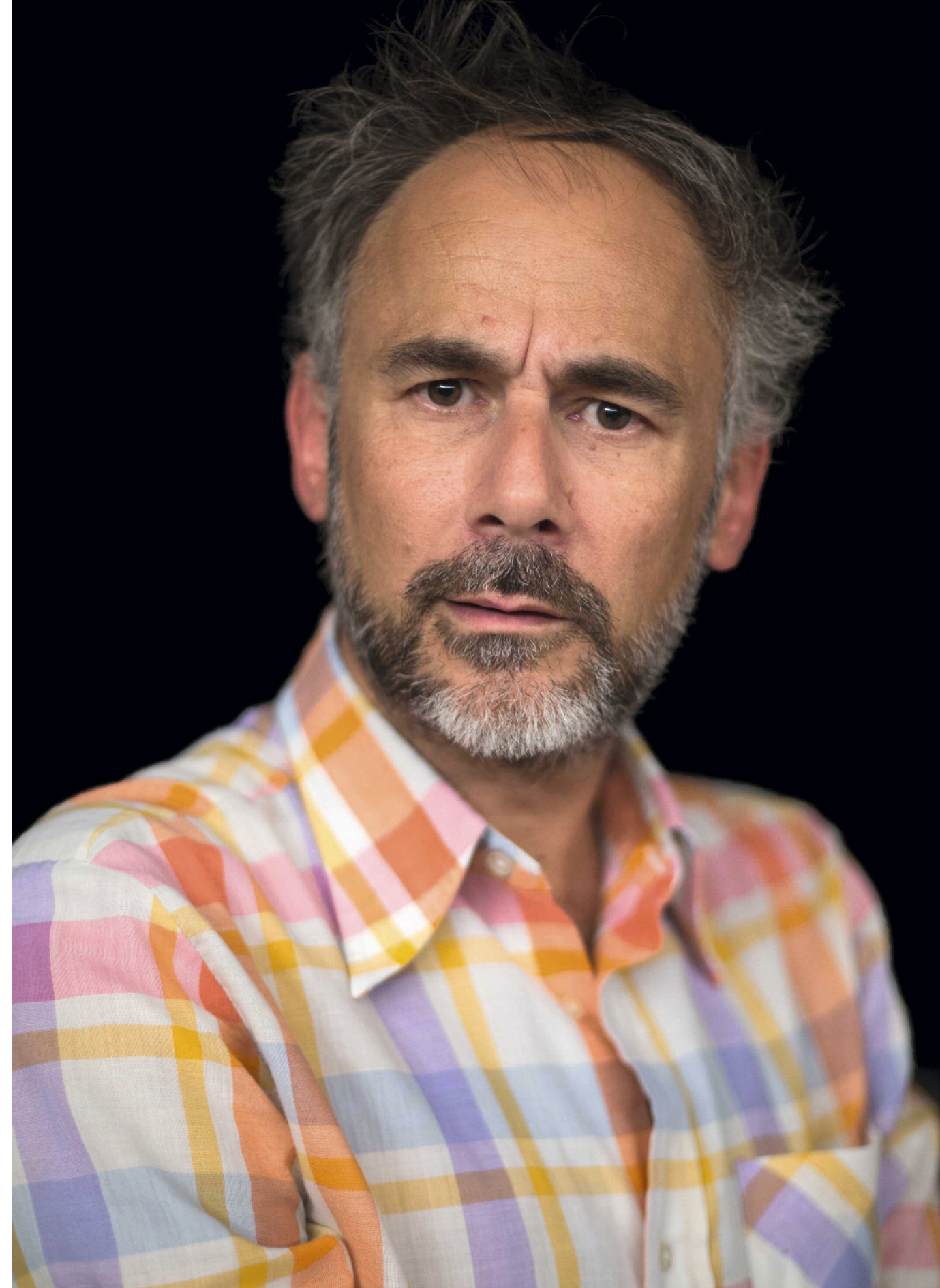
2004 : *The show must go on 2* (Centre Pompidou)
2008 : *Catalogue raisonné 1994 – 2008* (Les Laboratoires d'Aubervilliers)
2009 : *Cédric Andrieux* (Théâtre de la Ville)
2010 : *3Abschied* (Théâtre de la Ville)
2011 : *Cédric Andrieux* (Théâtre de la Cité internationale)
2012 : *Disabled Theater* (Centre Pompidou)
2013 : *Disabled Theater* (Les Abbesses, Forum de Blanc-Mesnil)
2014 : *Jérôme Bel* (La Commune Aubervilliers, Musée du Louvre-Auditorium, La Ménagerie de Verre)
Cédric Andrieux (Maison de la Musique de Nanterre)
2015 : *Gala* (Nanterre-Amandiers, La Commune Aubervilliers, L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise, Théâtre de la Ville, Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France)

Jérôme Bel au Théâtre de la Ville

2001 : *The show must go on* (création mondiale)
2009 : *Cédric Andrieux*
2010 : *The show must go on*
2010 : *3Abschied*
2011 : *Cédric Andrieux*
2013 : *Disabled Theater*
2015 : *Gala*

Jérôme Bel à La Commune Aubervilliers

2014 : *Jérôme Bel*
2015 : *Pichet Klunchun and myself* // Gala
2017 : *Cédric Andrieux* // Gala



Ci-contre :
Jérôme Bel, 2016

Les chorégraphes

Trisha Brown

Trisha Brown est née en 1936 à Aberdeen (État de Washington) sur la côte Ouest des États-Unis. Après une formation en modern dance notamment, et lors d'un atelier chez Anna Halprin à San Francisco, elle rencontre Simone Forti, tout en découvrant les *tasks* (tâches, principe d'improvisation et de composition à partir de consignes de mouvements ordinaires).

En 1960, elle s'installe à New York, suit l'atelier de composition de Robert Dunn et aux côtés de Robert Rauschenberg et Steve Paxton notamment, participe au Judson Dance Theater, expérimental et pluridisciplinaire, creuset de la postmodern dance. Elle fonde sa compagnie en 1970. Elle pratique l'improvisation structurée et explore des approches qualifiées de « somatiques », qui favorisent la disponibilité maximale du corps par la conscience de sa mécanique. Selon des questionnements successifs, Trisha Brown évolue d'un cycle de recherche au suivant : *Equipment Pieces*, *Accumulations*, *Unstable Molecular Structures*, *Valiant Works*, *Back to Zero*, *Music Cycle*.

Elle dépasse « officiellement » le cadre de la chorégraphie en abordant en 1998 la mise en scène d'opéras – de Claudio Monteverdi à Jean-Philippe Rameau en passant par Salvatore Sciarrino.

Elle est aussi reconnue pour son œuvre de plasticienne – invitée entre autres par la Documenta de Kassel, le Walker Art Center (Minneapolis) et le MoMA. Elle est représentée à New York par la Galerie Sikkema Jenkins & Co.

Première femme chorégraphe récompensée par la « Genius Grant » (bourse du génie) de la Mac Arthur Foundation en 1991 ainsi qu'en septembre 2011 par le prix Dorothy and Lilian Gish, elle a reçu en France les insignes de Commandeur des Arts et des Lettres en 2004. En janvier 2016, la Trisha Brown Dance Company achève la célébration de ses pièces du Grand Répertoire (*Proscenium Works 1979-2011*) pour lancer un nouveau programme intitulé *In Plain Site* : nouvelle proposition artistique imaginée par les deux directrices artistiques associées Carolyn Lucas et Diane Madden (collaboratrices de longue date de Trisha Brown) où les chorégraphies sont déployées dans des espaces alternatifs (galeries, parcs, etc.) ; offrant ainsi au public une proximité nouvelle, au cœur du mouvement pur de l'œuvre de cette grande dame de la danse post-moderne.

William Forsythe

Natif de New York, William Forsythe fait ses classes en Floride aux côtés de Nolan Dingman et Christa Long, danse au Joffrey Ballet puis plus tard au Ballet de Stuttgart, où il est nommé chorégraphe résident en 1976. Au cours des sept années suivantes, il crée de nouvelles œuvres pour le Stuttgart Ensemble et les ballets de Munich, La Haye, Londres, Bâle, Berlin, Francfort, Paris, New York et San Francisco. En 1984, il commence un mandat de vingt ans à la tête du Ballet de Francfort, où il crée les œuvres *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *Limb's Theorem* (1990), *The Loss of Small Detail* (1991, en collaboration avec le compositeur Thom Willems et le styliste Issey Miyake), *ALIE/NA(C)TION* (1992), *Eidos: Telos* (1995), *Endless House* (1999), *Kammer/Kammer* (2000) et *Decreation* (2003). Après la dissolution du Ballet de Francfort en 2004, Forsythe fonde un nouvel ensemble plus indépendant. Créée avec le soutien des Länder de Saxe et de Hesse, des villes de Dresde et de Francfort, ainsi que celui de sponsors privés, The Forsythe Company, basée à Dresde et à Francfort, entreprend de nombreuses tournées internationales. Le nouvel ensemble signe les œuvres *Three Atmospheric Studies* (2005), *You made me a monster* (2005), *Human Writes* (2005), *Heterotopia* (2006), *The Defenders* (2007), *Yes we can't* (2008), et *I don't believe in outer space* (2008). Les créations les plus récentes de Forsythe sont développées et interprétées exclusivement par la Forsythe Company tandis que ses œuvres antérieures figurent au premier rang du répertoire des principaux ballets internationaux, dont le Kirov Ballet, le New York City Ballet, le San Francisco Ballet, le Ballet national du Canada, le Ballet Royal d'Angleterre et le Ballet de l'Opéra de Paris.

Forsythe et ses ensembles sont lauréats de nombreux prix : New York Dance and Performance « Bessie » Award (1988, 1998, 2004, 2007) et London's Laurence Olivier Award (1992, 1999, 2009). Forsythe s'est vu décerner le titre de Commandeur des Arts et des Lettres par le gouvernement français (1999) et a reçu la décoration allemande « Distinguished Service Cross » (1997), le Wexner Prize (2002), le Lion d'Or de la Biennale de Venise (2010) et le prix de l'American Dance Festival (1912). Forsythe a réalisé des commandes d'installations et de performances pour l'architecte et artiste Daniel Libeskind, ARTANGEL (Londres), Creative Time (New York) et la Ville de Paris. Ses créations – films, performances et installations – ont été pré-

Les interprètes

Ballet de l'Opéra de Lyon

Le Ballet de l'Opéra de Lyon est une compagnie de formation classique tournée vers la danse contemporaine, offrant aux danseurs une diversité de styles et de techniques. Elle s'est constituée un répertoire important, en faisant appel à des chorégraphes privilégiant le langage, le faisant évoluer, inventant son environnement et sa mise en espace : les « postmodern » américains (Merce Cunningham, Trisha Brown, Lucinda Childs), les écrivains du mouvement (Jiří Kylián, Mats Ek, William Forsythe) et les explorateurs de territoires nouveaux (Tânia Carvalho, Emanuel Gat, Benjamin Millepied), ainsi que les représentants de la « jeune danse française » (Jérôme Bel, Rachid Ouramdane). Un pas vers le futur, englobant d'autres tendances ouvertes à la théâtralité, comme la lecture de quelques œuvres de référence (*Cendrillon* ou *Coppélia* vues par Maguy Marin, *Roméo et Juliette* par Angelin Preljocaj). On peut dire qu'actuellement le Ballet de l'Opéra de Lyon reflète la danse en mouvance dans le monde.

Yorgos Loukos, directeur du Ballet de l'Opéra de Lyon

Né à Athènes, Yorgos Loukos suit à Paris les cours d'Igor Foska, de Boris Kniazeff et de Raymond Franchetti. Il étudie aussi la philosophie à l'Université d'Aix-en-Provence. De 1972 à 1980, il danse au Théâtre du Silence, à l'Opéra de Zürich et au Ballet national de Marseille, où il devient assistant de Roland Petit (il remonte *Carmen* pour l'American Ballet Theatre et *L'Arlésienne* pour le London Festival Ballet). Après un passage au Metropolitan Opera de New York, il rejoint l'Opéra de Lyon à l'invitation de Françoise Adret, comme maître de ballet (1985), avant de devenir codirecteur (1988), puis directeur artistique au départ de Françoise Adret, en décembre 1991. Le Ballet de l'Opéra de Lyon lui doit la venue de nombreux chorégraphes pour des créations mondiales ou des entrées au répertoire.

Yorgos Loukos a été l'organisateur du Festival de danse française *France Moves* à New York, réalisé en mai 2001 en coproduction avec de nombreux théâtres new-yorkais. Il a conduit une manifestation similaire à Londres à l'automne 2005. Il a été aussi de 1992 à 2011 directeur du Festival de danse de Cannes. De 2006 à 2015, il a également dirigé le Festival d'Athènes.

Opéra de Lyon : Directeur général, Serge Dorny
L'Opéra national de Lyon est conventionné par le ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Lyon, le Conseil régional Auvergne-Rhône-Alpes et la Métropole de Lyon.

Candoco Dance Company

La compagnie Candoco a été fondée en 1991 par Celeste Dandeker-Arnold et Adam Benjamin. Composée de danseurs professionnels handicapés et non handicapés, elle a été la première compagnie au Royaume-Uni à ouvrir la danse aux artistes handicapés.

En tant que directrice artistique, Celeste Dandeker-Arnold commande pour la compagnie trente créations de chorégraphes internationalement reconnus tels qu'Emilyn Claid, Javier de Frutos, Doug Elkins, Siobhan Davies et Fin Walker. Son ambitieuse stratégie de commandes est devenue la clef du succès de la compagnie.

En 2007, Stine Nilsen et Pedro Machado, danseurs de la compagnie, prennent sa succession. Ils commandent des pièces d'artistes tels qu'Emanuel Gat, Rachid Ouramdane, Wendy Houston, Thomas Hauert, Lea Anderson, Hetaim Patel et Yasmeen Godder. Ils recréent *Set and Reset* de Trisha Brown et *The show must go on* de Jérôme Bel, pour la première fois avec des danseurs handicapés. Ils produisent également *Unlimited*, pièce signée par les chorégraphes handicapés Marc Brew et Claire Cunningham et présentée dans le cadre du London 2012 Cultural Festival. Sous leur direction, la compagnie Candoco s'est produite du Stade National de Pékin au Stade Olympique de Londres.

En 2017, Charlotte Darbyshire et Ben Wright deviennent co-directeurs de la compagnie.

L'engagement de la compagnie Candoco a toujours été au cœur de son activité ; celui d'ouvrir la danse aux handicapés et de témoigner ainsi de la qualité et de la richesse issues de cette différence. Parallèlement à la création de spectacles, la compagnie propose des workshops internationaux, ainsi qu'un programme d'éducation intégré auquel participent des élèves venus du monde entier et une compagnie spécifique baptisée Cando2.

Le travail de Candoco est porté par l'idée que la diversité est passionnante, et que la danse est plus riche lorsque différents corps et perspectives font partie de la création. Par ses commandes, ses tournées nationales et internationales, ses formations sur-mesure, Candoco élève le niveau de la réflexion sur les liens entre danse et handicap.

Theater HORA

Le Theater HORA de Zürich est la seule compagnie professionnelle en Suisse dont les acteurs sont tous en situation de « handicap mental ». Fondée en 1993 par le metteur en scène Michael Elber, la compagnie est depuis 2007 dirigée par Giancarlo Marinucci et entretient régulièrement des collaborations avec des artistes de la scène et des compagnies reconnus. Ainsi, depuis 2011, des projets ont été présentés avec le Back to Back Theatre (Australie), Jérôme Bel (France), Das Helmi (Allemagne), Monster Truck (Allemagne), kraut.produktion (Suisse) et Milo Rau (Suisse). En dehors de ces collaborations avec le monde du théâtre « officiel », la compagnie s'occupe depuis 2013 essentiellement de son propre projet à long terme, Freie Republik HORA (HORA – République Libre), soutenant les réalisations autonomes d'artistes de la scène en situation de « handicap mental », dans le domaine de la chorégraphie ou de la mise en scène, dans le domaine de la performance solo ou bien dans celui de la création scénique collective.

En 2013, *Disabled Theater*, collaboration du Theater HORA avec Jérôme Bel, a reçu le prix fédéral création actuelle de Danse et a été invité à Berlin au Theater-treffen. Dans ce contexte, l'actrice du Theater HORA Julia Häusermann a été récompensée par le prix jeune talent du Theater-treffen 2013. De même, en 2014 à New York, elle a été nommée pour un Bessie Award. En 2016, le Theater HORA a reçu le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart, le prix national le plus prestigieux attribué à des artistes de la scène.

Depuis sa création, le Theater HORA a joué un rôle majeur dans le changement de la perception publique des personnes en situation de « handicap mental » en Suisse. Au cœur du projet est la reconnaissance de ces personnes en tant qu'artistes – non pas par la « normalisation », leur adaptation aux normes et conventions de l'esthétique dominante, mais au contraire par l'appréciation de ce qu'ils peuvent y changer tout en apportant du singulier et du nouveau.

En dehors de son département théâtre, le Theater HORA dispose également, depuis 2005, d'un groupe de musique – le HORA'BAND –, et propose depuis 2009 une formation professionnelle d'acteur pour des personnes en situation de « handicap mental » douées dans ce domaine.



Ci-contre :
Ballet de l'Opéra de Lyon, répétitions

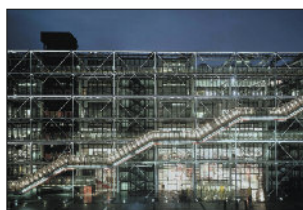
Lieux partenaires



L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise

L'apostrophe est un service public ouvert à tous qui permet, au Théâtre des Arts (Cergy), au Théâtre des Louvrais (Pontoise) et au Théâtre 95 (Cergy), la rencontre avec les œuvres et les artistes en résidences théâtre, danse, musique et propose des spectacles en diffusion du monde entier. Sa saison est rythmée par de grands rendez-vous artistiques et par un fort programme d'actions culturelles territoriales.

01 34 20 14 14 // www.lapostrophe.net



Centre Pompidou

Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est né de la volonté du Président Georges Pompidou de créer, au cœur de Paris, une institution culturelle originale entièrement vouée à la création moderne et contemporaine, où les arts plastiques voisinaient avec le théâtre, la musique, le cinéma, les livres, les activités de paroles... Il abrite une salle de 400 places dédiée au spectacle vivant et deux salles de cinéma de 315 et 145 places.

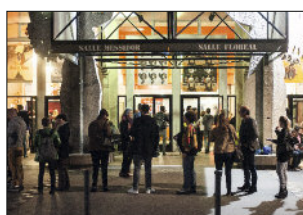
www.centrepompidou.fr



La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers

Le Théâtre de la Commune est le premier CDN implanté en banlieue. Il est dirigé par Marie-José Malis. Elle renoue avec l'affirmation historique de ce CDN : l'intensité moderne de l'art théâtral portée par le lieu et par l'adresse à la population. S'y développe une politique d'association d'artistes et de productions nouvelles selon l'idée que « le lieu est bon pour l'art ».

01 48 33 16 16 // www.lacommune-aubervilliers.fr



Espace 1789 / Saint-Ouen

Pensé comme un festival permanent, l'Espace 1789 est un lieu où se rencontrent la danse, la musique, le théâtre et le cinéma, avec une attention particulière portée aux chorégraphies. Un Espace où se côtoient artistes reconnus et émergents, et où se rencontrent des publics venus de tous horizons.

01 40 11 70 72 // www.espace-1789.com



Maison des Arts Créteil

La Maison des Arts et de la Culture de Créteil et du Val-de-Marne est une scène nationale ouverte à toutes les disciplines artistiques. Elle est un lieu de production et de diffusion d'excellence, particulièrement insérée dans son territoire, en phase avec les enjeux du Grand Paris. Inaugurée en 1975 et dirigée depuis septembre 2016 par José Montalvo et Nathalie Decoudu, elle présente des œuvres de référence et favorise les formes exploratoires en art.

01 45 13 19 19 // www.macreteil.com



MC93

La MC93 réouvre après deux années de travaux. Scène nationale dirigée par Hortense Archambault, elle est un lieu important de production du spectacle vivant et accueille des auteur(e)s et metteur(e)s en scène étrangers. Depuis 2015, la MC93 a mis en place la « Fabrique d'expériences », dont l'ambition est de penser avec les publics aux formes et aux espaces possibles de leur rencontre avec le théâtre.

01 41 60 72 72 // www.mc93.com



Théâtre du Beauvaisis, Scène nationale de l'Oise en préfiguration Beauvais – Compiègne

Scène nationale de l'Oise en préfiguration Beauvais – Compiègne, le Théâtre du Beauvaisis offre une programmation pluridisciplinaire s'adressant à tous les publics dès la petite enfance. Le soutien à la création contemporaine et l'éducation artistique et culturelle sont au cœur de son projet. Pendant trois ans, cinq compagnies (danse, théâtre, jeune public) et un ensemble musical sont associés au Théâtre.

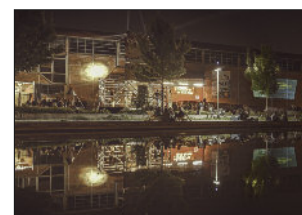
03 44 06 08 20 // www.theatredubeauvaisis.com



Théâtre de Chelles

Dirigé par Frédéric Maragnani, le Théâtre de Chelles propose une programmation pluridisciplinaire à dominante théâtrale et complète cette mission par une attention particulière aux arts de la parole et à l'oralité. Un important travail d'action culturelle et de pratiques amateurs y est développé. Le Théâtre de Chelles s'affirme également comme un théâtre de création avec l'accueil en résidence de groupes d'artistes à l'année.

01 64 21 02 10 // www.theatre.chelles.fr



Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin

Situé dans une ancienne usine le long du canal de l'Ourcq, le théâtre du Fil de l'eau est un établissement municipal. Dans cet espace de création et de diffusion, de nombreux spectacles et expositions d'art contemporain sont présentés. Des artistes y viennent en résidence, offrant ainsi des possibilités de rencontre avec les habitants. Le cirque contemporain, la marionnette, le théâtre contemporain et les projets d'implication avec les habitants sont au cœur du projet.

01 49 15 41 70 // www.ville-pantin.fr



Théâtre du Rond-Point

Dirigé depuis 2002 par Jean-Michel Ribes, le théâtre est dédié aux auteurs vivants et propose une trentaine de spectacles par an. Avec une librairie et un restaurant, le Rond-Point, par son audace joyeuse, est devenu un lieu de vie et d'envie.

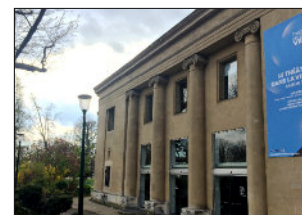
01 44 95 98 21 // www.theatredurondpoint.fr



Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale

Situé au cœur de la Ville Nouvelle, le Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale est un important lieu de diffusion et de création artistique de la région parisienne. Il développe un projet pluridisciplinaire foisonnant et pluriel, avec la volonté d'en favoriser l'accès au plus grand nombre sur un large territoire. Près de cinquante spectacles sont proposés chaque saison, témoignant de la vitalité des arts vivants.

01 30 96 99 00 // www.theatresqy.org



Théâtre de la Ville

Le Théâtre de la Ville est un lieu de production et de diffusion de spectacles vivants. Emmanuel Demarcy-Mota, directeur depuis 2008, lui a donné une tonalité plus internationale et l'a ouvert à l'enfance et la jeunesse. Pendant la durée des travaux de son site Place du Châtelet, le Théâtre de la Ville s'installe à l'Espace Cardin, où ses spectacles sont à l'affiche, ainsi qu'au Théâtre des Abbesses et chez 18 scènes partenaires à Paris et en Île-de-France.

01 42 74 22 77 // www.theatredelaville-paris.com

Partenaires médias

France Culture est partenaire du Portrait Jérôme Bel.



Partenaires médias du Festival d'Automne à Paris



Textes : Gilles Amalvi (pages 18-19, 26-27, 30-31, 38-39, 42-43) // Florian Gaité (pages 10-11, 14-15, 22-23, 34-35)

Crédits photographiques : couverture : Création (Ballet de l'Opéra de Lyon) © Jaime Roque de la Cruz // page 7 : Jérôme Bel © Herman Sorgeloos // pages 10, 12-13 : *Gala* © Josefina Tommasi // pages 14, 16-17 : *Disabled Theater* © Hugo Glendinning // pages 18, 20-21 : *Cédric Andrieux* © Herman Sorgeloos // pages 22, 24-25 : *Jérôme Bel* © Herman Sorgeloos // pages 26, 28-29 : *Véronique Doisneau* © Anna Van Kooij // pages 30, 32-33 : *Pichet Klunchun and myself* © association R.B. // pages 34, 36-37 : Création (Ballet de l'Opéra de Lyon) © Jaime Roque de la Cruz // pages 38, 40-41 : *The show must go on* © Pedro Machado // pages 42, 44-45 : *Un spectacle en moins* © association R.B. // page 47 : Jérôme Bel © Jasper Kettner // page 51 : Ballet de l'Opéra de Lyon, photographie de répétitions © Jaime Roque de la Cruz // page 52 : *L'apostrophe* - Théâtre des Louvrais / Pontoise © Lionel Pagès ; Centre Pompidou © Centre Pompidou ; La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers © Willy Vainqueur ; Espace 1789 / Saint-Ouen © Hervé Boutet ; Maison des Arts Créteil © DR ; MC93 © Brossy & associés // page 53 : Théâtre du Beauvaisis © Jean-François Bouché ; Théâtre de Chelles © Théâtre de Chelles ; Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin © Sileks ; Théâtre du Rond-Point © Giovanni Cittadini Cesi ; Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines © Jeanne Roualet ; Théâtre de la Ville / Espace Cardin © DR

Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent Grand Mécène du Festival d'Automne à Paris



Créée en 2002, la Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent a pour mission première la conservation et le rayonnement de l'œuvre d'Yves Saint Laurent.

En octobre 2017, deux musées consacrés à Yves Saint Laurent ouvrent leurs portes. Le premier à Paris, dans les espaces historiques de la maison de couture, le second à Marrakech, à proximité du Jardin Majorelle.

Fondation
PIERRE BERGÉ
YVES SAINT LAURENT

museeysl.com

© Jean-Marie Périer / Photo12

