PRÉCIPITÉS DE CRÉATION

Miniature 1 - Chorégraphie de Francesco Nappa

© Alice Blangero

SOUS L'IMPULSION DE JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT, DIRECTEUR-CHORÉGRAPHE DES BALLETS DE MONTE-CARLO, ET EN COLLABORATION AVEC LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO, UNE SÉRIE DE NOUVELLES *MINIATURES* TISSE DES LIENS D'ÉCRITURE INÉDITS ENTRE MUSIQUE ET DANSE CONTEMPORAINES.

Véritable laboratoire de création, le programme *Miniatures*, né en 2004, réunit aujourd'hui cinq chorégraphes – dont Jean-Christophe Maillot lui-même – autour des partitions de Mantovani, Cruz, Mochizuki, Dumont, Matalon et Lazkano, pour composer un paysage chorégraphique pluriel, où chaque pièce devient l'éclat d'un même projet poétique et collectif, à découvrir sur la scène de l'Opéra Garnier.
Dans ce dialogue fécond, Francesco Nappa, Jeroen Verbruggen, Julien Guérin et Mimoza Koike – tous anciens danseurs des Ballets de Monte-Carlo – livrent tour à tour leurs visions créatives respectives. Entre mémoire du corps, écoute musicale et liberté d'invention, ils prolongent l'élan créatif de la compagnie tout en affirmant la singularité de leur langage chorégraphique.

Francesco Nappa

Ancien danseur et figure reconnue du monde chorégraphique international, vous faites partie des "amis de la compagnie" invités à l'occasion de ce nouveau programme de *Miniatures*. Comment avez-vous accueilli cette proposition de recherche et de création chorégraphique autour de *Huit carrés rouges*, pièce contemporaine de la compositrice colombienne Violeta Cruz ?
J'ai accueilli cette proposition avec une profonde gratitude et une émotion sincère. Je remercie Jean-Christophe Maillot pour sa confiance et pour cette invitation si symbolique. Revenir aux Ballets de Monte-Carlo, là où je suis né artistiquement, reste toujours une expérience intense. Mais y revenir aujourd'hui en tant que chorégraphe donne à ce retour une dimension presque intime, circulaire, je dirais familiale. La rencontre avec *Huit carrés rouges* de Violeta a immédiatement éveillé ma curiosité. C'est une œuvre qui ne se laisse pas facilement apprivoiser : elle exige une écoute active, presque une immersion physique. Elle ne propose pas d'images évidentes, mais plutôt des états à traverser.
J'ai donc abordé cette création comme un laboratoire sensible, un espace d'exploration où le mouvement devait naître à l'intérieur même de la structure musicale. J'ai travaillé à partir d'une écoute interne : laisser la partition influencer d'abord la respiration, puis la dynamique musculaire, et seulement ensuite le geste et les sentiments. La chorégraphie s'est ainsi construite comme une cartographie sensible de la musique, où tensions et fragilités se transforment dans le mouvement des corps, circulant dans l'espace comme des vagues cherchant un équilibre instable.

> *« Je ne choisis jamais une musique en me disant qu'elle va correspondre à ce que je sais faire. Je la prends parce qu'elle m'intrigue, me résiste, m'interpelle et me met au défi de la traduire en mouvements. Et quel plus beau challenge que celui de se laisser imposer par un compositeur une partition qui n'avait pas pour ambition d'être chorégraphiée ? »*
> Jean-Christophe Maillot

La musique de *Huit carrés rouges* se distingue par son univers intense et ses structures singulières. Votre langage chorégraphique, qui explore les liens physiques et émotionnels entre individus et utilise souvent des structures visuelles et symboliques (cordes, lignes architecturales...) pour évoquer tension, énergie et relations affectives, a-t-il trouvé dans ce matériau musical une correspondance particulière ?
La musique de *Huit carrés rouges* possède une intensité presque organique, traversée de tensions, de ruptures et d'espaces de suspension. Mon langage chorégraphique y retrouve une résonance très forte. Je travaille souvent avec des images symboliques qui matérialisent les relations : attraction, résistance, dépendance, autonomie. Dans la musique de Violeta, j'ai retrouvé les mêmes dynamiques :

des forces qui s'attirent et se repoussent, des structures apparemment rigides mais traversées de vibrations internes. Ces vibrations résonnent dans la complexité de mes mouvements, à travers lesquels je cherche à révéler les tensions internes, les silences, les respirations cachées dans la musique. Les corps deviennent une extension de la partition, parfois en harmonie, parfois en friction.

Votre parcours artistique vous a mené de l'interprétation au rôle de créateur : en quoi vos expériences passées de danseur, notamment au sein de la compagnie des Ballets de Monte-Carlo, nourrissent-elles aujourd'hui la construction de votre écriture chorégraphique ?
Mon parcours d'interprète nourrit profondément mon écriture chorégraphique. J'ai eu la chance de travailler avec de nombreux chorégraphes et artistes aux univers très différents, et chacun a contribué à ma croissance artistique. À travers ces esthétiques, ces exigences et ces visions, j'ai commencé à chercher, à interroger, à déconstruire pour reconstruire. Toutes ces expériences ont façonné mon regard et m'ont poussé à élaborer un langage personnel, à la fois rigoureux et instinctif. Les années passées au sein des Ballets de Monte-Carlo ont été fondatrices : c'est ici que je suis né artistiquement, ici que j'ai grandi, et ici, comme ailleurs, que j'ai continué à mûrir. Travailler avec des esthétiques variées m'a amené à douter des évidences et à chercher une nécessité derrière chaque geste. En créant, j'essaie de transmettre cette même exigence : une danse qui ne démontre pas, mais qui traverse, précise et instinctive à la fois, structurée et profondément humaine, guidée par l'irruption et la puissance de la mer qui se brise constamment en moi.

Jeroen Verbruggen

On connaît votre parcours d'ancien danseur emblématique et chorégraphe au sein des Ballets de Monte-Carlo. Comment avez-vous vécu cette invitation à créer une *Miniature* et à (en quelque sorte) revenir "à la maison" ?
Pour moi, chaque invitation est une chance de m'exprimer en tant qu'artiste, quel que soit le format. Évidemment, quand Jean-Christophe Maillot m'invite, l'invitation prend encore plus d'ampleur. C'était ma première saison dans la compagnie quand *Miniatures* tournait, et je me souviens avoir été très séduit par ce format. Presque comme si l'on visitait une galerie d'art qui expose différentes œuvres en même temps. Ces dernières années, je travaille beaucoup sur des grandes formes, des soirées entières avec de grands ensembles, donc ce fut un fort contraste de créer une *Miniature* pour cinq danseurs. C'est une autre façon de penser la structure chorégraphique, mais j'aime les défis. De préférence, j'aime me fixer mes propres défis, mais je suis habitué à ce qu'ils me soient parfois imposés "à la maison". Défi accepté, tant que je m'amuse - et je me suis déjà beaucoup amusé ! Surtout avec ces nouveaux jeunes talents que je ne connaissais pas encore.

© Alice Blangero

Miniature 2 - Chorégraphie de Jeroen Verbruggen

© Alice Blangero

Miniature 1 - Chorégraphie de Francesco Nappa

La pièce *Steps for Beasts that Never Were* d'Aurélien Dumont transforme des motifs musicaux en "organismes sonores" dynamiques et parfois fantastiques. Ces textures et pulsations ont-elles immédiatement trouvé écho dans votre langage chorégraphique ?
Là où Aurélien s'inspire et fait un travail très explicite, presque au premier degré, en transformant des mélodies classiques iconiques en - comme le titre l'indique - des bêtes, moi, j'ajoute un autre degré dans la proposition scénique et les costumes : la transformation, la mutation. J'y introduis ainsi une autre lecture dramaturgique sur le thème de l'évolution, de l'académisme vers le contemporain. En ajoutant dans le titre les guillemets "*Steps for bea(s)ts that never were*", je souligne aussi ce jeu de distance. Souvent, on se prend trop au sérieux, ou on se prend trop la tête à vouloir comprendre l'évolution de la danse. La danse est devenue un vrai business, et on cherche trop à la contrôler. Pour moi, la danse est un art complexe qui doit avant tout se ressentir, provoquer une émotion - même quand on n'aime pas, cela reste une émotion. L'important est de rester honnête avec soi-même et de ne pas prétendre être ce qu'on n'est pas. Ce que je trouve beau dans cette aventure, c'est que le défi nous oblige à respecter cette honnêteté en suivant la musicalité de ces compositions, aussi complexes soient-elles, tout en rendant le tout encore plus visuel, avec un cocktail d'extrême concentration musicale... et beaucoup de sueur (sourire).

***Quid* de la narration, toujours présente dans votre travail : est-elle ici centrale, ou privilégiez-vous un univers plus sensoriel et abstrait ?**
Depuis longtemps, j'ai accepté que je ne suis pas une personne abstraite ni linéaire. Dans mes univers, je suis souvent mal compris - peut-être même plus ici, "à la maison". Mais l'art n'est pas une esthétique qu'on contrôle dans sa beauté : l'art, c'est voir les choses autrement ! Même si parfois je veux aborder les choses de manière plus abstraite, je raconterai toujours beaucoup de choses, mais d'une façon plutôt "symboliste". J'ai eu la chance de collaborer avec Aurélien, qui s'est inspiré de la nouvelle de Philip K. Dick *The Preserving Machine* (1953), dans laquelle un inventeur construit une machine transformant des partitions en animaux sauvages afin de les préserver d'un potentiel déluge. Cette expérience étrange tourne au fiasco ! Je savais que ce serait un bon *match*, même s'il a fallu être patient avant de découvrir l'œuvre musicale. Son inspiration m'a permis de me préparer à temps, en étudiant le thème pour me l'approprier à ma façon.

Miniature 3 - Chorégraphie de Julien Guérin

Julien Guérin

***Caravansérail 2*, composition de Martin Matalon, n'a pas été écrite pour la danse. Dans le cadre des *Miniatures*, comment avez-vous accueilli la proposition de travailler à partir de cette pièce musicale et quelles premières impressions ou idées ont guidé votre inspiration ?**

J'ai accueilli cette proposition comme une invitation à transposer *Caravansérail 2* pour la danse. La musique de Martin est une œuvre extrêmement fragmentée, contrastée, non linéaire. Et, c'est précisément cette absence de continuité évidente qui m'a stimulé. Il m'a signifié que cette musique était destinée à des circassiens pour un autre projet. Très vite, j'ai senti que cette composition musicale appelait un travail chorégraphique fondé sur la discontinuité, les ruptures, les surgissements, plutôt que sur un développement fluide.

De fil en aiguille, à travers mes recherches et en collaboration avec Dominique Drillot, mon imaginaire s'est tourné vers l'univers de Francis Picabia, et en particulier, vers son roman *Caravansérail*. J'ai donc intitulé cette pièce chorégraphique *Caravansérail*. Car chez Picabia, il y a cette manière de traverser la vie comme une course permanente : une succession de "situations" comme il nomme ces instants de vie, d'élans, de rencontres et de ruptures, sans hiérarchie apparente. J'ai retrouvé cette énergie dans la partition de Martin Matalon, mais aussi dans la peinture de Picabia ; particulièrement, dans ses périodes dadaïste, pré-surréaliste et biomorphique où les formes semblent instables, hybrides, presque mécaniques. D'ailleurs, j'ai volontairement axé le design des costumes des danseurs en collaboration avec l'atelier costume des ballets sur les œuvres picturales de Picabia telles que *Myrte*, *Edulis* et *Halia* parmi d'autres…

Mon point de départ a donc été de traduire cet esprit plutôt que d'illustrer quoi que ce soit : faire émerger une danse faite d'éclats, de vitesses changeantes, de mouvements de mécanismes divers (chers à Picabia) en alternance avec des suspensions, comme des fragments de pensée ou des éléments mémoriels.

Le sentiment de voyage et de déplacement est souvent évoqué pour *Caravansérail 2*, qui explore à la fois des contrastes rythmiques, sonores et dynamiques. Votre chorégraphie invite-t-elle sur scène une forme de nomadisme, voire une sensation de mouvement permanent ?

Oui, mais il s'agit avant tout d'un nomadisme humain et intérieur davantage que d'un voyage au sens strictement géographique. Pour moi, le caravansérail s'avère, avant tout, un espace de rencontres, un lieu de passages, de croisements, de circulation d'énergies, d'idées et de cultures. J'ai transcrit cette notion, très concrètement, en choisissant de situer l'action dans un studio de danse et de répétition où le miroir est presque toujours présent.

En effet, le danseur, dans son travail, se scrute au quotidien, entretient un rapport au corps très singulier, et surtout tisse ses rapports aux autres. Le regard, à l'instar de celui d'un peintre, importe. Dans les peintures biomorphiques de Picabia, le regard, l'œil, les yeux sont toujours figurés. J'en ai établi une analogie référentielle du regard du danseur porté sur lui et sur les autres.

J'ai pu, de ce fait, construire un parallèle avec ce que décrit Picabia dans son unique roman, *Caravansérail*, semi-autobiographique, lorsqu'il aborde les rapports humains dans leur complexité toute inhérente: attirance, désir, séduction, répulsion. Picabia, de façon distanciée, parfois cynique, retrace ces relations interindividuelles, entre artistes, entre des artistes et leurs contemporains.

Un studio de danse constitue, en soi, un véritable caravansérail, un invariant matriciel, au gré des années car s'y croise des maîtres de ballet, des professeurs, des répétiteurs, des chorégraphes, des musiciens, également des danseurs venus d'horizons très différents (de Corée, de Chine, des États-Unis ou d'Europe, etc.) ainsi que des designers, des costumiers, des scénographes.

C'est un lieu où se rencontrent des âmes, des corps, des cultures, des parcours de vie et des sensibilités très diverses. Un studio de danse est un lieu de vie où tout est en perpétuelle transformation, caractéristique du spectacle vivant.

Sur scène, cette idée se transcrit par une circulation constante des corps et des états de danse: les danseurs passent d'une identité individuelle à des formes collectives, puis à des ensembles presque mécaniques, comme traversés par des impulsions contradictoires. Le mouvement parfois visible, parfois plus souterrain, inscrit dans le souffle, les tensions internes, les accélérations et les suspensions.

J'ai beaucoup travaillé sur l'idée de mécanique du mouvement chère à Francis Picabia : un corps qui fonctionne comme un moteur sensible, fait d'engrenages émotionnels, d'arrêts brusques et de relances. Le studio devient, ainsi, cet espace de voyages permanents, de croisement de trajectoires où la cinétique ne discontinue jamais vraiment, même lorsqu' elle semble suspendue.

Fort de votre expérience d'ancien danseur au sein des Ballets de Monte-Carlo et de votre parcours de chorégraphe international, vous avez développé un vocabulaire chorégraphique qui combine technique classique et langage néoclassique contemporain. La contrainte de la "petite forme" représente-t-elle pour vous un défi particulier ?

Le "format court" représente pour moi un véritable exercice de précision. Cette "petite forme" impose

une grande clarté d'intention : chaque séquence musicale, chaque phrase chorégraphique doit être absolument nécessaire. Il n'y a pas de place pour le superflu. En ce sens, c'est un défi très stimulant, de réaliser une forme d'écriture chorégraphique condensée.
Mon vocabulaire, nourri par la technique classique et un langage néoclassique contemporain, trouve en ce dimensionnement, un terrain d'exigence particulier. Il s'agit de canaliser l'énergie, de travailler sur l'essentiel du mouvement, sur sa charge expressive et sa musicalité interne, sans jamais perdre la rigueur technique.
Dans *Caravansérail*, cette contrainte rejoint parfaitement l'esthétique de la musique : la fragmentation, la brièveté, les contrastes. La "petite forme" devient alors non pas une limitation, mais un cadre qui intensifie le propos, un espace où la danse peut surgir avec d'autant plus de force, et de charge émotionnelle, magnifiée par les danseurs des Ballets de Monte Carlo.

Mimoza Koike

Vous êtes danseuse et soliste majeure dans l'histoire des Ballets de Monte-Carlo, également artiste chorégraphique investie dans l'exploration de la pluridisciplinarité. Comment avez-vous accueilli la proposition de créer cette *Miniature*, en dialogue avec la musique de Misato Mochizuki ?
Je ne connaissais pas du tout Misato Mochizuki avant qu'on me propose ce projet. Quand on m'a parlé de créer cette *Miniature*, j'ai d'abord repensé à la première à laquelle j'avais pris part en 2004 - j'étais alors toute jeune - , et j'y ai vu l'opportunité d'un nouveau voyage dans ce format. J'étais super heureuse. Et en même temps, je me suis dit que, pour célébrer les 40 ans des Ballets, il fallait intégrer la mémoire de ces années - ce passé qui a façonné le présent et ouvre sur le futur.

Miniature 4 - Chorégraphie de Mimoza Koike

© Alice Blangero

J'ai eu l'idée de faire revenir d'anciens danseurs pour mettre en scène la mémoire de leur corps. Jean-Christophe Maillot, très ouvert, m'a laissée contacter chacun d'eux pour savoir s'ils voulaient participer. Certains étaient des collègues proches, d'autres, comme Annabelle Salmon, n'avaient plus dansé depuis vingt-trois ans. Quand j'ai eu connaissance des quatre compositeurs retenus pour ces *Miniatures*, dont une Japonaise, j'ai choisi Misato Mochizuki. C'est si rare de pouvoir collaborer avec une compositrice japonaise ! J'y ai vu un point commun très intéressant pour nourrir cette création.

La musique contemporaine de Misato Mochizuki mêle influences occidentales et asiatiques, avec une grande liberté rythmique et formelle. Quelle place a ce matériau dans votre travail chorégraphique ?
Au départ, je n'étais pas familière avec ce type de répertoire. Après quelques discussions avec Misato, j'ai compris sa vision de cette fête de la vie. Son approche m'a permis de relier la musique à l'idée de *Kintsugi*, cette technique japonaise qui répare les céramiques brisées avec de l'or, faisant de chaque fissure un élément de beauté. Chaque danseur a donc un costume différent, avec ses propres "fissures", symbolisant la singularité de leur parcours et les expériences qui les façonnent. La musique elle-même reflète cette idée : elle est fragmentée, multiple, comme les cinq danseurs (Bernice Coppieters, Francesca Dolci, Annabelle Salmon, Gaëtan Morlotti et Asier Uriagereka) et leur mémoire corporelle. La structure de la pièce mêle des moments plus codifiés - où la mémoire du corps guide la chorégraphie – et des passages organiques, naturels, où chacun improvise et se connecte aux autres et à l'espace, un peu comme des arbres aux racines et branches différentes.

Cette *Miniature* condense-t-elle les notions qui vous sont chères dans vos créations, comme la mémoire, le corps et la transmission ?
Absolument. Dans mes précédentes créations, comme *Tsunagu*, j'explore le lien entre le corps, la mémoire et le collectif. Ici, j'ai pris le temps de discuter individuellement avec chaque danseur pour intégrer leur vécu et leur parcours - ce qu'ils ont traversé dans leur carrière, leurs expériences. Puis tout se mélange pour créer un ensemble où leurs corps, leurs mémoires et leur imaginaire s'entrelacent. Le résultat final contient même un clin d'œil aux ballets passés de Jean-Christophe Maillot et à d'autres œuvres marquantes, comme un flashback condensé de leur carrière, rassemblant une multitude de souvenirs en quelques instants chorégraphiques. C'est une façon de célébrer 40 ans de création tout en soulignant la continuité de la transmission.

On pourrait dire que c'est une écriture de plateau ?
Oui. La création se fait directement avec eux, pas en préparant tout à l'avance. Petit à petit, les nuances musicales dans la pièce de Misato Mochizuki se révèlent et les images naissent grâce à leur mémoire corporelle et leur imagination.

Leurs corps de danseurs étant imprégnés du vocabulaire de Jean-Christophe Maillot... Pour eux, c'est un fabuleux terrain de jeu !
Voilà. On s'amuse beaucoup, c'est émouvant, et la fête commence déjà dans le studio ! C'est aussi un cadeau pour eux et pour Jean-Christophe, en hommage à tout ce qu'il nous a transmis.

© Alice Blangero

Miniature 4 - Chorégraphie de Mimoza Koike

Miniatures - créations : *Miniature 1* : chorégraphie : Francesco Nappa - Musique : Violeta Cruz, *Huit carrés rouges*, création 2025. *Miniature 2* : chorégraphie : Jeroen Verbruggen - Musique : Aurélien Dumont, *Steps for Beasts that Never Were*, création 2025. *Miniature 3* : chorégraphie : Julien Guérin - Musique : Martin Matalon, *Caravansérail 2*, création 2025. *Miniature 4* : chorégraphie : Mimoza Koike - Musique : Misato Mochizuki, création 2025 - *Miniature 5* : chorégraphie : Jean-Christophe Maillot | Musique : Bruno Mantovani, *L'ivresse pour quatuor à cordes*, 2004. *Miniature 6* : Chorégraphie : Jean-Christophe Maillot - Musique : Ramon Lazkano, Lur-Itzalak pour violon et violoncelle, 2004.

En collaboration avec le Printemps des Arts de Monte-Carlo, soutenu par la Sogeda. En coproduction avec le Printemps des Arts de Monte-Carlo - Avec l'Ensemble Orchestral Contemporain - Direction : Bruno Mantovani

Les 16, 17, 18 avril 2026 à 19h30
Les 19 avril 2026 à 15h00

Salle Garnier Opéra de Monte-Carlo

ENGLISH

CREATIVE PRECIPITATES

UNDER THE ARTISTIC DIRECTION OF JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT, DIRECTOR AND CHOREOGRAPHER OF THE BALLETS DE MONTE-CARLO, AND IN COLLABORATION WITH THE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO, *MINIATURES* RENEWS THE DIALOGUE BETWEEN CONTEMPORARY MUSIC AND DANCE.

© Alice Blangero

Miniature 2 - Chorégraphie de Jeroen Verbruggen

Born in 2004 as a genuine laboratory of creation, the *Miniatures* programme now brings together five choreographers – including Maillot himself – working with the music of Mantovani, Cruz, Mochizuki, Dumont, Matalon and Lazkano. Together, they compose a plural choreographic landscape, each piece forming a facet of a shared poetic and collective project to be discovered on the stage of the Opéra Garnier.

In this fertile dialogue, Francesco Nappa, Jeroen Verbruggen, Julien Guérin and Mimoza Koike – all former dancers of the Ballets de Monte-Carlo – offer their own creative visions. Between memory of the body, musical sensitivity and freedom of invention, they extend the company's creative momentum while asserting the individuality of their choreographic voices.

Francesco Nappa

You are a former dancer and an internationally recognised choreographer, one of the 'friends of the company' invited for this new *Miniatures* programme. How did you welcome this proposal for choreographic research and creation around *Eight Red Squares*, a contemporary piece by Colombian composer Violeta Cruz?

I received this proposal with deep gratitude and emotion. I thank Jean-Christophe Maillot for his trust and for this highly symbolic invitation. Returning to the Ballets de Monte-Carlo, where I was artistically born, is always intense. Coming back now as a choreographer gives this experience a more intimate, almost circular, even familial dimension. My encounter with *Eight Red Squares* immediately sparked curiosity. It's a work that resists taming: it demands active listening, almost a physical immersion. It doesn't offer clear images but rather states to be crossed.

I approached this creation as a sensory laboratory – a space where movement emerges from within the musical structure itself. I worked from an inner listening: letting the score first influence the breath, then the muscular dynamic, and only afterwards the gesture and the emotion. The choreography became a sensitive cartography of the music, where tensions and fragilities transform into movement, flowing through space like waves seeking unstable balance.

The music of *Eight Red Squares* stands out for its intensity and singular structures. Your choreographic language often explores physical and emotional connections between individuals and uses symbolic visual structures to evoke energy and affective relationships. Did you find a particular correspondence with this music?

Yes, completely. Cruz's music possesses an almost organic intensity, full of tension, rupture and suspension. My choreographic vocabulary found a strong resonance with it. I often work with symbolic images that express attraction, resistance, dependence and autonomy. Violeta's music contains the same dynamic forces – energies that attract and repel, rigid frameworks pulsing with inner vibrations. These vibrations echo through my movement, revealing hidden silences and breaths within the score. The bodies become extensions of the composition, sometimes in harmony, sometimes in friction.

Your artistic journey has led you from interpretation to creation. How have your years as a dancer, particularly at the Ballets de Monte-Carlo, shaped your choreographic writing today?

My background as a performer deeply nourishes my choreographic work. I had the privilege of collaborating with many choreographers and artists with very different worlds, and each one shaped my artistic growth. These diverse aesthetics and demands taught me to question and to rebuild. The years spent with the Ballets de Monte-Carlo were foundational – it's where I was born as an artist and where I matured. Working across styles taught me to doubt what seems obvious and to search for necessity in every gesture. My aim is always a dance that doesn't demonstrate, but *traverses* – precise yet instinctive, structured yet profoundly human.

Jeroen Verbruggen

You are known as a former emblematic dancer and now as a choreographer of the Ballets de Monte-Carlo. How did you feel about being invited to create a *Miniature* and, in a way, to return 'home'?

For me, every invitation is a chance to express myself as an artist, whatever the format. But when Jean-Christophe Maillot invites me, it carries special weight. It was my first season with the company when *Miniatures* was first performed, and I remember being fascinated by this format – it felt like walking through an art gallery exhibiting multiple works simultaneously.

In recent years, I've mostly created large-scale works with full ensembles, so working on a *Miniature* for five dancers was a strong contrast – but I love challenges. Usually, I set my own, but sometimes they are imposed 'at home' and I accept them gladly, as long as I have fun. And I already had a lot of fun – especially working with young new talents I didn't yet know.

***Steps for Beasts that Never Were* by Aurélien Dumont transforms musical motifs into dynamic, sometimes fantastical 'sonic organisms'. Did these textures and pulses immediately resonate with your choreographic language?**

Aurélien transforms classical melodies into creatures – as the title suggests – *beasts that never were*. I added another layer through the stage design and costumes: transformation, mutation. I introduced a dramaturgical reading around evolution – from academicism towards the contemporary. The quotation marks in the title, "*Steps for Bea(s)ts that Never Were*", underline this playful distance.

Too often, we take dance too seriously, over-intellectualising it. Dance is complex, yes, but it should be felt first and foremost. It should provoke emotion – even rejection is an emotion. What matters is to remain honest and not pretend to be something we're not. The beauty of this adventure lies in being challenged by the music's complexity, following its rhythm while making it visually compelling – with intense focus… and plenty of sweat!

Your work is often narrative. Is storytelling central here, or is it more abstract and sensory?

I've accepted that I'm not an abstract or linear person. My worlds are often misunderstood – maybe especially here, 'at home'. But art isn't about controlling beauty; it's about seeing differently. Even when I try abstraction, I always end up telling stories, in a symbolist way. Collaborating with Aurélien, who was inspired by Philip K. Dick's *The Preserving Machine*, was fascinating. That surreal story about turning scores into wild animals only to face disaster – it fits perfectly! It allowed me to dive into the theme and make it my own, with time and imagination.

© Alice Blangero

Miniature 3 - Chorégraphie de Julien Guérin

Julien Guérin

***Caravansérail 2*, composed by Martin Matalon, wasn't written for dance. Within the *Miniatures* framework, how did you respond to the proposal to choreograph from this piece, and what guided your first inspirations?**

I welcomed this invitation as a chance to translate *Caravansérail 2* into dance. The music is fragmented, contrasting, non-linear – and that absence of clear continuity immediately inspired me. Martin told me the piece was initially intended for circus artists, which intrigued me even more. Very soon, my imagination turned to the world of Francis Picabia and his novel *Caravansérail*.

In Picabia's art, life is a constant rush – a succession of 'situations' without hierarchy. I found that same energy in Matalon's composition. I built the choreography around this idea: a dance made of bursts, mechanical movements and suspensions – fragments of thought or memory. Together with costume designer Dominique Drillot and the Ballets' wardrobe team, we drew inspiration from Picabia's biomorphic paintings, blending movement and visual art.

This piece evokes travel and movement. Does your choreography convey a sense of nomadism?

Yes, but more an inner, human nomadism than a geographical one. The caravanserai is, for me, a place of encounters and exchanges – much like a dance studio. Dancers, choreographers, musicians, designers and teachers all cross paths there. It's a living space of perpetual transformation.

On stage, this translates into a constant flow of bodies and states of dance – shifting between individuality and collectivity, between precision and organic energy. The dancers become like sensitive engines, driven by emotional mechanics. The movement never truly stops, even in suspension.

Does the 'small form' of the *Miniature* format represent a particular challenge for you?

Absolutely. The short format is an exercise in precision and necessity: nothing superfluous. Each phrase must have purpose. It's demanding but stimulating, matching perfectly the fragmented aesthetic of the score. Rather than a limitation, this brevity becomes a framework that heightens the dance's expressive charge and emotional intensity.

Mimoza Koike

You are a major soloist in the history of the Ballets de Monte-Carlo and a choreographic artist invested in multidisciplinary exploration. How did you respond to the proposal to create this *Miniature* in dialogue with Misato Mochizuki's music?

I didn't know Misato Mochizuki before this project. When I was offered the chance to create a *Miniature*, I immediately thought of the first one I took part in, back in 2004 – I was very young – and saw this as an opportunity for another journey in that format. I was thrilled. At the same time, I thought that, to celebrate the Ballets' 40th anniversary, it was essential to integrate memory – the past that shapes the present and opens to the future.

I had the idea of bringing back former dancers to embody the memory inscribed in their bodies. Jean-Christophe Maillot was wonderfully open and allowed me to contact each of them. Some were close colleagues, others, like Annabelle Salmon, hadn't danced for 23 years. Their experience and physical memory added such depth to the project.

The contemporary music of Misato Mochizuki blends Western and Asian influences, with great rhythmic and formal freedom. What role did this material play in your choreography?

At first, I wasn't familiar with this repertoire. After several discussions with Misato, I understood her vision – a celebration of life. Her approach led me to connect the music with the idea of *kintsugi*, the Japanese technique of repairing broken ceramics with gold, making each crack a mark of beauty. Each dancer wears a unique costume, with their own 'fissures', representing their individuality and experiences.

The music itself reflects that idea – fragmented and multiple, like the five dancers (Bernice Coppieters, Francesca Dolci, Annabelle Salmon, Gaëtan Morlotti and Asier Uriagereka) and their bodily memories. The structure alternates between codified moments, where memory guides the choreography, and organic passages where each performer improvises, connecting with others and with space, like trees with different roots and branches.

Does this *Miniature* bring together themes central to your work – memory, the body and transmission?

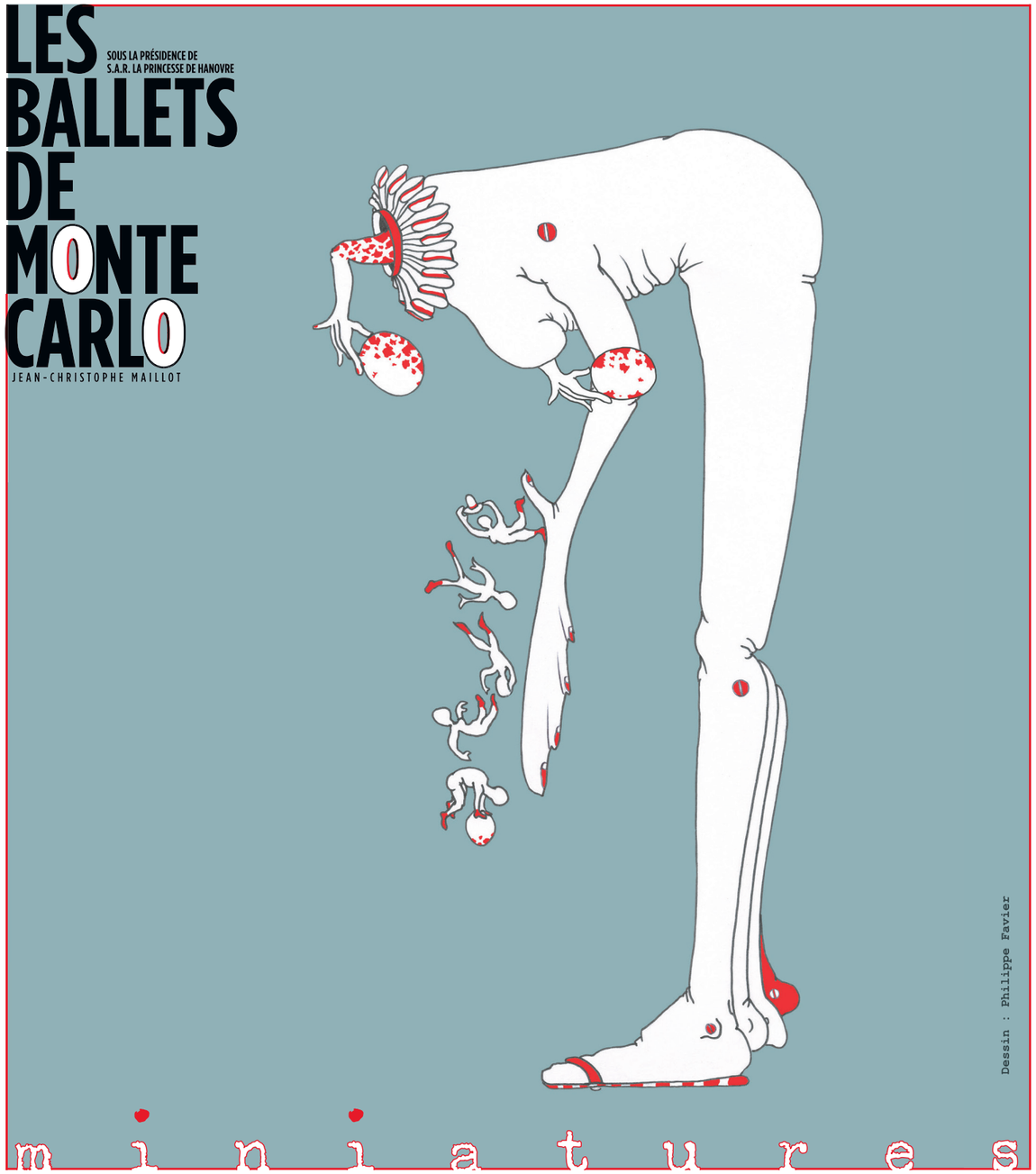
Absolutely. In my previous works, like *Tsunagu*, I explored the link between body, memory and the collective. Here, I took time to speak individually with each dancer, integrating their journeys and experiences. The result blends their memories and imagination into one collective body. The piece even contains a wink to past ballets by Jean-Christophe Maillot, like a condensed flashback – a celebration of 40 years of creation and the continuity of transmission.

Would you call this an 'on-stage writing process'?

Yes. The creation happens directly with them, not in advance. Gradually, the musical nuances of Misato Mochizuki's score emerge, and images are born through their bodily memory and imagination.

Their bodies, steeped in Jean-Christophe Maillot's language, must find it a wonderful playground.

Exactly. We're having so much fun. It's emotional – the celebration begins right there in the studio. It's a gift for them and for Jean-Christophe, in tribute to everything he has passed on to us.



Francesco Nappa & Violeta Cruz | Jeroen Verbruggen & Aurélien Dumont
Julien Guérin & Martin Matalon | Mimoza Koike & Misato Mochizuki
Jean-Christophe Maillot & Bruno Mantovani | Jean-Christophe Maillot & Ramon Lazkano

En coproduction avec le Printemps des Arts de Monte-Carlo
Avec l'Ensemble Orchestral Contemporain | Direction : Bruno Mantovani

16 > 19 AVRIL 2026 | SALLE GARNIER OPÉRA DE MONTE-CARLO

PRINCIPAUTÉ DE MONACO | CFM INDOSUEZ WEALTH MANAGEMENT | balletsdemontecarlo.com | SOGEDA MONACO | THERMES MARINS MONTE-CARLO