

CONCERTO DANZANTE



© Laurent Philippe/divergence-images.com

SAMEDI 6 JUIN 2026 – 20H

DIMANCHE 7 JUIN 2026 – 16H

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

Garbo

Chorégraphie de **Josépha Madoki**

DURÉE : ENVIRON 45 MINUTES.

Théotime Langlois de Swarte

Prélude pour violon (improvisation)

Giovanni Legrenzi (1626-1690)

Aria « Occhi miei sì dormire » – extrait de *La divisione del mondo*

Marco Uccellini (début xvii^e siècle-1680)

La Bergamasca

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Concerto pour violon en ré mineur RV 813

Gregorio Lambranzi (fin xvii^e-début xviii^e siècle)

Nuova e curiosa scuola de' balli theatriali

Antonio Vivaldi

Diminuzioni – extrait du troisième mouvement du *Concerto pour basson RV 478*,
arrangement d'Olivier Fourès

Concerto pour violon « per Anna Maria » RV 267

1. Allegro – Adagio – Largo – Allegro – Adagio

2. Andante

Concerto pour violon en ré majeur RV 230

Chaconne – extrait du *Concerto pour violon « in due cori » RV 583*

Les Arts Florissants

CCN – Ballet de Lorraine

Théotime Langlois de Swarte, violon, direction

Josépha Madoki, chorégraphie

Arturo Obegero AO, costumes

Éric Soyer, création lumière, scénographie

Waabee, assistant chorégraphique

Aurélie Cireddu, assistante chorégraphique

Valérie Ferrando, assistante chorégraphique

ENTRACTE

Ad vitam aeternam

Chorégraphie de **Maud Le Pladec**

DURÉE : ENVIRON 45 MINUTES.

Johann Paul von Westhoff (1656-1705)

Sonate pour violon n° 3 « Imitatione delle Campana »

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Larghetto – extrait du *Concerto en ré majeur pour clavecin BWV 972*

Concerto pour violon en la mineur BWV 1041

Fugue n° 16 en sol mineur BWV 861 – extrait du *Clavier bien tempéré*

Largo – extrait du *Concerto pour clavecin BWV 1056*

Concerto pour violon en mi majeur BWV 1042

Largo – extrait de la *Sonate en do mineur pour violon et clavecin BWV 1017*

Les Arts Florissants

CCN – Ballet de Lorraine

Théotime Langlois de Swarte, violon, direction

Maud Le Pladec, chorégraphie

Jeanne Friot, costumes

Éric Soyer, création lumière, scénographie

Aurélie Cireddu, assistante chorégraphique

Valérie Ferrando, assistante chorégraphique

Alexandra Fribault, assistante chorégraphique

FIN DU SPECTACLE VERS 22H10.

Production Philharmonie de Paris

Coproduction CCN – Ballet de Lorraine, Opéra national de Nancy-Lorraine, Les Arts Florissants

AVANT-SPECTACLE

Samedi 6 juin – Rencontre avec Maud Le Pladec

18H45. Salle de conférence – Philharmonie

La représentation du dimanche 7 juin à 16h fait partie du dispositif Relax.



avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet

SPECTACLES RELAX



Le dispositif Relax veille à proposer une atmosphère accueillante et détendue, basée sur l'acceptation des réactions et comportements de chaque spectateur quels que soient ses besoins (personnes en situation de handicap intellectuel, cognitif, polyhandicap, maladie d'Alzheimer, autisme, troubles psychiques, ...).

Les codes de la salle sont assouplis, permettant aux publics de vivre pleinement leurs émotions, et de sortir ou entrer en salle à leur guise. Un espace de détente est mis à disposition pour ceux qui en ressentent le besoin.



Avant chaque représentation Relax, un livret en français facile à lire et à comprendre (FALC) est envoyé aux participants afin d'accompagner leur venue.

Un dispositif de l'association **Culture**  *Relax*

LES PROCHAINS SPECTACLES RELAX :

Ciné-concert en famille
LES AVENTURES DU PRINCE AHMED
DIMANCHE 11 OCTOBRE 2026 À 16H

Ciné-concert
LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT
YELLOW SOCKS ORCHESTRA
DIMANCHE 20 DÉCEMBRE 2026 À 15H

Concert symphonique
ORCHESTRE DE PARIS / BAR AVNI
JEUDI 4 FÉVRIER 2027 À 20H

Concert en famille
VIVA VERDI !
CHANTONS AVEC L'ORCHESTRE
DIMANCHE 30 MAI 2027 À 11H

INFORMATIONS ET RÉSERVATIONS : ACCESSIBILITE@PHILHARMONIEDEPARIS.FR

Entretiens avec...

Maud Le Pladec

Chez Bach, partez-vous d'abord de l'architecture ou du souffle ?

M. L. P. Chez Bach, l'architecture et le souffle sont indissociables. L'écriture est d'une rigueur presque mathématique, mais elle est traversée par une respiration constante, une circulation intérieure. Je ne pars donc ni de l'un ni de l'autre, mais de leur tension. La structure me donne un cadre, une nécessité, presque une contrainte, tandis que le souffle ouvre des espaces de circulation, de débordement, de transformation. C'est précisément dans cet écart que la danse peut apparaître.

Dans cette musique très écrite, qu'est-ce que la danse rend visible ?

M. L. P. Elle rend visible ce qui relève de l'invisible : des forces, des trajectoires, des intensités, des lignes de tension qui circulent entre les corps comme des courants. Mais la danse rend aussi visible un imaginaire. Chez Bach, j'entends des figures, presque des personnages sans visage, des présences abstraites. La danse leur donne une incarnation, une théâtralité. Elle transforme l'écriture musicale en espace habité. Dans *Ad vitam aeternam*, la danse devient ainsi un langage de mise en scène : elle organise des apparitions, des disparitions, des rencontres. Les danseurs et danseuses deviennent une sorte de constellation mouvante, où chacun peut être tour à tour silhouette, protagoniste ou élément d'un paysage plus vaste. Le travail du costume, conçu avec Jeanne Friot, participe pleinement de cette lisibilité dramaturgique. Les transformations vestimentaires déplacent la perception du corps et fabriquent des identités instables, comme si les personnages eux-mêmes étaient en perpétuelle métamorphose.

***Ad vitam aeternam* : qu'est-ce que ce titre désigne pour vous ?**

M. L. P. *Ad vitam aeternam* ne renvoie pas à une idée abstraite d'éternité, mais à une expérience du passage. Je me suis appuyée sur *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, non pas comme récit à illustrer, mais comme matrice d'imaginaires et de traversées. J'y

ai trouvé une dramaturgie des états : chute, errance, transformation, élévation, mort... L'éternité n'est pas ici un hors-temps, mais un mouvement continu de métamorphoses. Elle est incarnée dans les corps, dans les cycles, dans la répétition et la variation. *Ad vitam aeternam* devient ainsi une forme de théâtre du temps : un espace où les figures traversent des états successifs sans jamais se fixer.

Comment avez-vous construit le rapport entre figures collectives et présences individuelles ?

M. L. P. Le collectif est pensé comme une matière dramaturgique à part entière, tel un espace vivant, mouvant, capable de devenir paysage, architecture, foule ou organisme. À l'intérieur de ce tissu collectif, les individualités apparaissent comme des figures. Elles ne sont pas fixes, mais traversées par des logiques de transformation. Un danseur peut devenir personnage, puis se dissoudre dans le groupe, puis réémerger sous une autre forme. Il y a une circulation permanente entre l'un et le multiple. Je travaille ainsi une écriture chorégraphique proche d'un imaginaire théâtral, celui d'une scène habitée par des présences en mutation. On pourrait presque parler d'un opéra sans récit linéaire, où les corps fabriquent eux-mêmes la narration. Les costumes renforcent cette dimension. Ils ne définissent pas des personnages stables mais participent à leur instabilité, comme si, à travers les changements permanents de silhouettes, les figures étaient constamment en train de se réinventer.

Les vêtements changent-ils pour vous la façon dont la danse s'écrit et se lit ?

M. L. P. Oui, profondément. Le costume n'est pas un habillage, mais un agent dramaturgique. Il agit sur la lecture du corps, sur sa densité, sur sa vitesse perçue, mais aussi sur son identité. Un même mouvement ne raconte pas la même histoire selon le costume porté. Le costume fabrique le personnage ou, au contraire, le dissout. Avec Jeanne Friot, nous avons pensé les vêtements comme des éléments mobiles, capables de transformer la scène en permanence. Les changements de costumes ne sont pas des ruptures décoratives, mais des bascules narratives. Ils modifient l'imaginaire du spectateur en temps réel. La danse devient un langage où le corps, le tissu et la lumière construisent ensemble une théâtralité instable, presque onirique.

Danser sur du baroque, est-ce pour vous une contrainte ou une liberté ?

J. M. C'est totalement une liberté. Le waacking est né sur le disco, qui était la musique de la jeunesse du début des années 1970, dans un contexte très précis, celui des clubs queer. Mais aujourd'hui, cette danse peut dialoguer avec d'autres univers musicaux. Ce qui m'intéresse, c'est que la musique baroque, comme le disco, est extrêmement riche. Il y a beaucoup de strates, beaucoup d'instruments, beaucoup de détails à capter chorégraphiquement. J'utilise finalement les mêmes réflexes : essayer d'attraper les sonorités, les reliefs, les élans, et de les faire passer dans le mouvement. Et puis Vivaldi a quelque chose de vibrant, de lumineux, de très vivant, qui correspond bien à l'univers du waacking. Il y a là une énergie, une liberté du geste, une expression de soi qui me parlent immédiatement. Je ne me sens donc ni contrainte ni déplacée dans cette rencontre, bien au contraire.

Est-ce que vous dansez le tempo ou les ornements ?

J. M. Je vais d'abord vers ce qui frappe le plus immédiatement l'oreille, et dans ce projet, c'est beaucoup le tempo. J'adore quand ça va vite, quand il y a un vrai feu rythmique. Les morceaux sur lesquels j'ai travaillé offrent cela : beaucoup d'élan, beaucoup d'allégresse, une musicalité très physique. On s'amuse énormément avec cette vitesse-là. Donc oui, je dirais que je danse plutôt le tempo. Mais un tempo qui n'est jamais abstrait : il entraîne tout le corps, toute l'énergie, la façon d'habiter l'espace.

La danse révèle-t-elle quelque chose qu'on n'entend pas forcément à l'oreille ?

J. M. Oui, absolument. C'est même l'un des principes profonds du waacking. À travers le mouvement, le danseur est censé retranscrire la musique. L'idée, c'est que quelqu'un qui ne connaîtrait pas la pièce, ou qui l'entendrait mal, puisse malgré tout en ressentir la mélodie en regardant le corps danser. C'est cela qui m'intéresse : aller chercher des sonorités qui ne s'imposent pas forcément au premier abord, puis les rendre lisibles dans le corps. Le mouvement peut alors rendre l'écoute plus évidente, plus incarnée, presque plus tactile, surtout avec l'orchestre en direct.

Garbo, est-ce un personnage ou une attitude ?

J. M. Les deux. J'ai voulu appeler cette pièce *Garbo* en hommage à l'un des grands imaginaires qui ont nourri la culture waacking : celui du cinéma hollywoodien et de ses icônes. Cette danse a été créée majoritairement par des hommes afro-américains et latinos queer, qui trouvaient dans le club un espace sûr pour se réinventer, se mettre en scène, devenir à leur tour des figures de glamour et de puissance. *Garbo* fait partie de ces références. Elle m'intéresse particulièrement pour sa dimension dramatique, pour cette intensité presque sculpturale de la présence. Mais au fond, *Garbo*, ce n'est pas seulement Greta Garbo : c'est une manière d'entrer dans la lumière, de se hisser à la hauteur de sa propre image. Avec les 24 danseurs du Ballet de Lorraine, l'enjeu était justement là. Ils ne venaient pas du waacking, il a donc d'abord fallu transmettre une culture, une histoire, un vocabulaire, un contexte. Ensuite, je leur ai proposé autre chose qu'une simple imitation : je leur ai demandé de s'autoriser, chacun à sa manière, à être une diva de sa propre vie. C'est autour de cela que la pièce s'est construite.

Et les costumes ?

J. M. Ils sont essentiels. Il y a 24 costumes différents, aucun danseur n'est habillé comme un autre. C'était une façon d'affirmer l'individualité de chacun, tout en prolongeant cet imaginaire de glamour très contemporain : dentelle, transparence, fourrure, gants, lunettes... Tout cela fait pleinement partie de l'univers de la pièce.

Théotime Langlois de Swarte

Dans ce programme partagé entre *Garbo* et *Ad vitam aeternam*, vous traversez plusieurs univers musicaux, de Vivaldi à Bach, en passant par Lambranzi et Westhoff. Est-ce que ces musiques font danser les corps de la même manière ?

T. L. d. S. Il y a une véritable trame narrative dans la conception du programme. L'idée est justement de remonter à l'origine de ce rythme de danse que l'on trouve dans la première ritournelle de chaque concerto. Dans le concerto vénitien, chez Vivaldi, on rencontre des motifs très rythmiques, très moteurs, que l'on entend aussi dans *Les Quatre Saisons*. Il y

a là beaucoup d'éléments issus de la danse. Le principe de la narration musicale de ce ballet consiste à montrer les origines vénitiennes des danses théâtrales et populaires. C'est pourquoi nous faisons entendre des mélodies de Gregorio Lambranzi, maître à danser qui a publié un important traité sur la danse. Autour de celles-ci, nous jouons un premier concerto de Vivaldi, le RV 813, écrit pour l'Ospedale della Pietà. Cette œuvre ne repose pas constamment sur la danse, sauf dans le cinquième mouvement, mais elle permet d'ouvrir ce chemin. Ce concerto a ensuite été transcrit par Bach pour clavier – c'est l'une des premières œuvres de jeunesse de Vivaldi que Bach va s'approprier. On voit alors comment la rythmicité de la danse entre dans le concerto par ces figures de ritournelle. Il y a donc d'abord Lambranzi, le maître à danser, puis Vivaldi, compositeur de l'Ospedale della Pietà, qui publie notamment à Amsterdam *L'Estro armonico*, lui aussi transcrit par Bach. C'est ainsi que l'on arrive peu à peu à la musique allemande. Westhoff, de son côté, entretient un lien évident avec Bach : c'était un grand maître allemand, et Bach possédait certaines de ses œuvres dans sa bibliothèque. Mais il a aussi un lien avec Vivaldi, puisque Vivaldi reprend la *campanella*, cette imitation des cloches que l'on trouve à la fin d'une pièce de Westhoff, dans l'un de ses concertos. Bach utilise ensuite la rythmicité vivaldienne, en y ajoutant sa science du contrepoint, son art de faire dialoguer les voix. Ce qui est fascinant, c'est la manière dont Bach parvient à s'approprier le concerto italien pour en faire un objet complètement différent et nouveau, tout en restant profondément enraciné dans cette origine vénitienne.

Qu'est-ce que la présence des danseurs change concrètement à votre direction musicale ?

T. L. d. S. Elle change beaucoup de choses, d'abord parce qu'il y a une force, une énergie qui est impulsée par le plateau. La présence des danseurs crée une rythmicité très particulière. Nous sommes moins libres dans le tempo que nous pourrions l'être dans un concert, mais cette contrainte apparente donne aussi une sorte de colonne vertébrale rythmique. Il est également très intéressant de voir comment les danseurs se sont approprié cette musique, et comment les deux chorégraphes se sont emparées de ces œuvres pour construire un nouveau récit. Il y a le récit musical, puis il y a le récit du ballet, de la danse, à la fois dans *Garbo* et dans *Ad vitam aeternam*. Les deux pièces abordent des sujets très différents, mais elles se rejoignent par plusieurs thématiques. Dans *Garbo*, on pense évidemment au vogueing, à Hollywood. Et cela nous ramène aussi aux idoles, aux figures vénitiennes qui jouaient la musique de Vivaldi : les jeunes femmes de l'Ospedale della Pietà. Anna Maria della Pietà, par exemple, était l'une des plus grandes violonistes

européennes de son temps, d'après certains critiques de l'époque. Il y a donc cette idée de figures admirées, regardées, presque mythifiées. Entre les danseurs et nous, c'est un dialogue très riche.

Musicalement, comment passe-t-on de *Garbo* à *Ad vitam aeternam* ?

T. L. d. S. La narration musicale est assez claire de ce point de vue. La première partie se termine avec une chaconne qui appartient aux dernières œuvres de Vivaldi. C'est en quelque sorte la fin de Vivaldi à Venise : ces pièces comptent parmi les dernières qu'il ait jouées ou composées à Venise avant sa mort à Vienne. On peut dire que Vivaldi demeure là, dans cette forme de conclusion vénitienne. Après Westhoff, on entend la transcription par Bach de *L'Estro armonico*. Il y a donc un pont entre les deux parties, mais il est déjà inscrit dans le parcours musical lui-même.

Jouer pour la danse, est-ce pour vous davantage une contrainte ou une liberté ?

T. L. d. S. Pour moi, c'est extrêmement vivant, extrêmement riche. Ce n'est absolument pas une contrainte. Au contraire, je trouve que ce dialogue avec la danse ouvre beaucoup de choses. Je suis très attaché à l'opéra, à la narration en général, au fait d'inclure ces œuvres dans une dramaturgie plus globale. C'est cela qui me touche et qui m'émeut. Avec la présence du plateau, on se retrouve presque dans une situation d'opéra. Pour le concerto, j'ai parfois l'impression d'être Vivaldi au théâtre, prenant son violon. Pour moi, cette dimension est inhérente à l'histoire du concerto : une relation profonde le lie à l'opéra, au théâtre et à la danse.

Arturo Obegero

Quand la chorégraphie a une forte attitude « swag » (autrement dit, du style, du charisme), comment éviter que le costume ne devienne juste un accessoire de mode, au détriment de la danse ?

A. O. Pour nous, il était essentiel que les looks que nous avons créés soient parfaitement alignés avec les valeurs et les inspirations du waacking, qui fait déjà la part belle à la

mode et à des références cinématographiques. Ainsi, l'esthétique et les aspects techniques des créations, tout comme le swag et la danse, étaient liés tout au long du processus. Nous voulions aussi que chacun des interprètes se sente comme la star de son propre film – la star qu'il ou elle est réellement –, c'est pourquoi chacun a un look différent.

La musique baroque aime l'ornement ; le waacking aime les lignes nettes. Comment équilibrer ces deux univers ?

A. O. L'un de mes éléments préférés dans cette performance est le contraste extrême créé par ces deux univers. Je me souviens encore de la première fois où j'ai vu la répétition et de la façon dont les mouvements de waacking suivaient la musique de Vivaldi, c'était vraiment incroyable. Nous voulions pousser ce contraste encore plus loin avec les costumes : nous ne voulions pas nous inspirer des silhouettes ou de l'esthétique baroques, alors nous nous sommes concentrés sur les origines du waacking, ainsi que sur certaines idoles glamour du vieil Hollywood en noir et blanc qui ont inspiré cette danse et ce mouvement culturel, comme Greta Garbo, Marlene Dietrich, Joan Crawford ou Gloria Swanson dans *Boulevard du crépuscule* de Billy Wilder... Ces références ont été mes inspirations fondatrices pour le design des costumes. Je définis toujours mon travail comme un « drame minimal » : rempli de références opulentes et romantiques, mais traduit en lignes pures et nettes. C'est donc quelque chose que j'ai l'habitude de faire et que j'adore.

Avez-vous conçu le costume surtout pour tourner, claquer, ou tenir une pose... et pourquoi ?

A. O. Notre objectif principal était de créer des personnages différents pour chacun des danseurs, et le waacking lui-même est déjà très inspiré par la mode ainsi que par les attitudes et les poses cinématographiques. Je voulais que les costumes transforment les danseurs et leur apportent cette attitude qui ferait naître naturellement les tours, les « snaps » et les poses. Je me suis beaucoup inspiré des films classiques du vieil Hollywood et de ses icônes, en prêtant attention à leurs looks, leurs manières et leur gestuelle, puis en traduisant cela dans les matières, le style et les patrons des créations. Nous avons des étoiles en fausse fourrure qui s'enroulent autour du corps, des tailleurs déconstruits des années quarante-cinquante avec un hommage aux *zoot suits* (costume emblématique aux lignes amples et flottantes que portaient les jazzmen dans les années 1930), des éléments matériels qui définissent la mythologie hollywoodienne, comme le velours opulent des rideaux de cinéma et des tapis rouges, des broderies en trompe-l'œil qui représentent ce

moment de gloire avec des confettis ou des fleurs tombant du ciel après une magnifique performance, etc.

Le waacking s'exprime à travers les bras. Comment habiller les bras sans enlever le mouvement ?

A. O. Cela a été un processus qui a évolué à chaque essayage et à chaque répétition. J'ai l'habitude de créer des silhouettes de haute couture et des looks de scène pour des chanteurs, mais c'était la première fois que je travaillais avec des mouvements aussi puissants. Nous devons nous assurer que les créations, les patrons et les matières étaient adaptés au confort de chacun des personnages et des danseurs, et même qu'ils mettaient davantage en valeur leurs mouvements de bras.

Cette musique a des attaques franches et de forts contrastes. Quel détail du costume donne cette même attaque ?

A. O. Je laisse le soin aux spectateurs d'en décider !

Dans une configuration de scène de concert, comment faire ressortir le costume sans distraire de la musique ?

A. O. Le waacking et la mode vont main dans la main ; ils dépendent l'un de l'autre et s'appuient l'un sur l'autre. Et la juxtaposition de la musique de Vivaldi avec les puissants mouvements de waacking et les costumes est unique. Je crois que cela permet en réalité d'apprécier encore davantage les éléments séparément, ainsi que la manière dont ils se fondent dans un contraste si beau.

Jeanne Friot

Vous signez les vêtements d'*Ad vitam aeternam*. Comment avez-vous imaginé cet univers pour cette seconde partie de *Concerto danzante* ?

J. F. Mon approche est très différente, déjà dans la forme, dans le traitement de la couleur, de celle d'Arturo Obegero dans *Garbo*. Pour *Ad vitam aeternam*, avec Maud

Le Pladec, nous avons choisi de travailler uniquement en noir et blanc. Cela crée une écriture plus resserrée, plus austère, mais aussi très construite. En même temps, il ne s'agit pas d'un ensemble uniforme : il y a beaucoup de silhouettes, beaucoup de variations, des moments de groupe et d'autres plus individualisés. Chacun a son propre costume, son propre personnage.

Quelle différence entre le métier de costumier et celui de *fashion designer* (créatrice de mode) ?

J. F. Costumier, c'est un métier spécifique, avec un savoir-faire propre au théâtre, à la danse, à la scène. Moi, je viens de la mode, je dessine des vêtements. Ce qui m'intéresse ici, c'est justement la rencontre entre ces deux mondes. Mais je tiens à respecter la réalité des métiers et le travail des équipes d'atelier qui fabriquent les pièces. Sur ce projet, j'arrive avec mon langage de créatrice, et ce langage doit ensuite trouver sa place dans les contraintes et les nécessités du plateau.

En quoi Bach et l'imaginaire baroque de cette seconde partie ont-ils nourri votre travail ?

J. F. Très directement. Avec Maud, nous nous sommes demandé comment apporter de la modernité à cette musique, comment la regarder autrement. Ce qui m'a guidée, c'est son lien à l'Église, au religieux, à quelque chose de très fort symboliquement, autour de la vie, de la mort, de la croyance. Le motif de la croix est ainsi devenu un élément structurant du vêtement. Il n'est pas toujours visible au premier regard, mais il organise certaines coupes. Le noir et le blanc se sont imposés comme deux pôles opposés, presque comme des figures de la vie et de la mort. Ensuite, la pièce fait apparaître tout un ensemble de personnages, de figures très marquées, presque théâtrales. Ce qui m'intéresse toujours, c'est de partir de références anciennes pour les déplacer vers quelque chose de contemporain.

Avez-vous pensé ces vêtements d'abord pour le regard du spectateur, ou pour le corps des danseurs ?

J. F. Je dirais les deux. Il y a d'abord une histoire, une musique, des images, et ma manière à moi de les traduire dans le vêtement. Mais ensuite, il y a forcément la rencontre avec les danseurs et les danseuses, avec la réalité du mouvement. Créer pour la danse est très différent de créer pour le quotidien, ou même pour la scène musicale. Il faut penser le vêtement dans la manière dont il accompagne un geste, dont il tombe, dont il

vit au plateau. Le ressenti des interprètes est donc essentiel, et cela se construit dans un aller-retour avec eux.

Y a-t-il un détail qui ne prend tout son sens qu'avec le mouvement ?

J. F. Oui, bien sûr. Il y a par exemple des kilts noirs qui s'ouvrent dans le mouvement et laissent apparaître du blanc à l'intérieur. Ce sont des effets qui ne se révèlent vraiment qu'avec la danse. Plus largement, tout le travail sur le noir et blanc fonctionne ainsi : aucun blanc n'est exactement le même, aucun noir non plus. Avec la lumière, les matières, les déplacements, la perception change. Le costume peut sembler très formel à l'arrêt, puis se transformer complètement dès que le corps entre en action.

Dans une pièce aussi construite, qu'est-ce qui a été le plus délicat à trouver ?

J. F. Pour l'instant, la difficulté est surtout technique. Je travaille encore par fragments, par morceaux de musique, par séquences de chorégraphie, donc je n'ai pas encore vu l'ensemble se constituer complètement. Le vrai enjeu, ce n'est pas de « répondre » à Bach de manière littérale, mais de trouver le bon équilibre entre une forme très construite, très chargée symboliquement, et la liberté du danseur. Il faut que le vêtement garde sa force visuelle sans jamais empêcher le mouvement.

Propos recueillis par David Verdier



Partenaire de la Philharmonie de Paris

dans la mesure du possible, met à votre disposition ses taxis
G7 Green pour faciliter votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

L'équipe artistique

Maud Le Pladec

Formée au Centre chorégraphique national de Montpellier, Maud Le Pladec est interprète pour plusieurs chorégraphes comme Georges Appaix, Mathilde Monnier ou encore Boris Charmatz. Ses premières créations *Professor* (2010, prix de la Révélation chorégraphique du Syndicat de la critique) et *Poetry* (2011) forment un diptyque autour de la musique de Fausto Romitelli. Elle effectue une recherche à New York sur la musique post-minimaliste américaine, donnant naissance à *Democracy* avec l'Ensemble TaCTuS et *Concrete* avec l'Ensemble Ictus (2013). Elle initie un cycle autour de la parole des femmes en co-créant *Hunted* avec la performeuse new-yorkaise Okwui Okpokwasili (2015) et collabore avec le metteur en scène Thomas Jolly pour *Eliogabalo* à l'Opéra de Paris (2016). Parallèlement, elle est artiste associée à La Briqueterie – CDCN du Val-de-Marne. En 2017, elle succède à Josef Nadj à la direction du Centre chorégraphique national d'Orléans.

Depuis, elle crée entre autres *Je n'ai jamais eu envie de disparaître* avec Pierre Ducrozet (2018), *counting stars with you (musiques femmes)*, une création dédiée au mariage musical (2021), *Silent Legacy* au Festival d'Avignon (2022)... Maud Le Pladec œuvre en tant que directrice de la danse aux côtés de Thomas Jolly, directeur artistique des cérémonies des Jeux olympiques et paralympiques de Paris 2024, et signe plusieurs chorégraphies de la cérémonie d'ouverture qui a lieu sur la Seine. En janvier 2025, elle prend ses nouvelles fonctions en tant que directrice du CCN – Ballet de Lorraine. À l'invitation du Sadler's Wells à Londres, Maud Le Pladec crée en 2025 *Veins of Water*, un trio sur la musique de Nico Muhly. En 2026, elle collabore avec Eddy de Pretto pour *Lonely Club*, un concert chorégraphié présenté à Chaillot – Théâtre national de la danse. Elle collabore également avec Netia Jones à la chorégraphie d'*Ercole Amante* pour l'Opéra de Paris.

Josépha Madoki

Josépha Madoki, surnommée « Princess Madoki », est souvent présentée comme la figure de proue du waacking. Au fil de son parcours, elle a développé une écriture chorégraphique fondée sur cette esthétique. Elle participe à la transmission de cette danse à de nouvelles

générations, contribuant à lui donner sa place dans le paysage chorégraphique en France et à l'international. En 2016, elle cofonde le premier collectif de waacking français Ma Dame Paris. Elle crée alors ses premiers spectacles, *Waackez-vous français ? ou Oui, et vous ?* En 2019, elle

lance à Paris son propre festival, le All Europe Waacking Festival, devenu le rendez-vous incontournable de la scène waacking européenne. En 2022, avec sa Compagnie Madoki, elle crée le spectacle *D.I.S.C.O. – Don't Initiate Social Contact with Others*, mettant à l'honneur l'univers du clubbing et la culture waacking sur scène avec en toile de fond l'impact social de la distanciation forcée pendant le confinement. La même année, Josépha Madoki participe à l'opéra rock *Starmania* en tant qu'assistante chorégraphe de son mentor Sidi Larbi Cherkaoui. Elle collabore

ainsi avec le metteur en scène Thomas Jolly, qui lui propose ensuite de signer la chorégraphie de *Roméo et Juliette* à l'Opéra Bastille en 2023, faisant d'elle la première chorégraphe waacking de l'institution. À l'occasion de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Paris 2024, Thomas Jolly la convie à chorégraphier un tableau waacking pour elle et les danseurs de sa compagnie. En 2026, Maud Le Pladec invite Josépha Madoki à créer une pièce pour le spectacle *Concerto danzante*.

Théotime Langlois de Swarte

Formé au Conservatoire de Paris (CNSMDP), Théotime Langlois de Swarte rejoint très jeune Les Arts Florissants sur l'invitation de William Christie, avec qui il entretient une collaboration étroite, tant en concert qu'au disque. Il est récompensé par de nombreuses distinctions, dont en 2022 un Diapason d'or et le titre d'Ambassadeur du Réseau européen de musique ancienne (REMA). Il se produit avec des ensembles de premier plan tels que Les Arts Florissants, Le Consort, Holland Baroque ou l'Orchestre de l'Opéra royal de Versailles, et joue dans les plus grandes salles du monde, de Carnegie Hall à la Philharmonie de Paris. En récital, il collabore fréquemment avec le claveciniste Justin Taylor et le luthiste

Thomas Dunford, avec qui il enregistre l'album *The Mad Lover*. Cofondateur de l'ensemble Le Consort, il contribue à de nombreux enregistrements chez Alpha Classics. Sa discographie comprend des projets consacrés à Vivaldi, Leclair ou Senaillé – dont en 2025 une nouvelle version des *Quatre Saisons* commémorant le 300^e anniversaire de l'œuvre –, ou encore l'album *Proust : le concert retrouvé*. Parallèlement, il développe une activité de chef d'orchestre, dirigeant aussi bien à l'opéra qu'en concert : mentionnons en 2023 *Le Bourgeois gentilhomme* de Lully avec Les Musiciens du Louvre à l'invitation de Marc Minkowski, ou *Zémire et Azor* de Grétry avec Les Ambassadeurs, à l'invitation de Louis Langrée.

Lauréat de la Fondation Banque Populaire, Théotime Langlois de Swarte joue un violon de Carlo Bergonzi de 1733, prêté par un mécène anonyme.

Les Arts Florissants

Fondés en 1979, Les Arts Florissants sont un ensemble de chanteurs et d'instrumentistes voués à la musique baroque, fidèles à l'interprétation sur instruments anciens. L'ensemble est dirigé par son fondateur William Christie, accompagné depuis 2007 par Paul Agnew qui devient en 2019 codirecteur musical. Les Arts Florissants ont imposé dans le paysage musical français un répertoire jusqu'alors méconnu de la musique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. Ils présentent chaque année une saison d'environ cent concerts et représentations d'opéra en France et à l'étranger. Depuis *Alys* de Lully à l'Opéra-Comique en 1987, c'est la scène lyrique qui leur a assuré les plus grands succès. Ils offrent également une riche programmation d'opéras en concert, oratorios et autres œuvres en grand effectif, ainsi que des programmes de musique de chambre, sacrée ou profane. Leur patrimoine discographique et vidéo est riche de plus d'une centaine de titres, dont

certains au sein de leur propre collection en collaboration avec harmonia mundi. Ces dernières années, plusieurs actions de transmission et de formation des jeunes musiciens ont été mises en place : l'Académie biennale du Jardin des Voix (2002), le programme Arts Flo Juniors (2007), un partenariat avec la Juilliard School de New York (2007), des master-classes au Quartier des Artistes à Thiré en Vendée (2021). En partenariat avec le Conseil départemental de la Vendée, l'ensemble lance en 2012 le Festival Dans les Jardins de William Christie et, en 2017, le Festival de Printemps – Les Arts Florissants. En 2017, le projet des Arts Florissants est labellisé Centre culturel de rencontre. Janvier 2018 a vu la naissance de la Fondation Les Arts Florissants – William Christie. La saison 2024-25 a célébré le 80^e anniversaire de William Christie, avec une tournée anniversaire et une série d'événements exceptionnels.

Les Arts Florissants sont soutenus par l'État – Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire et le Département de la Vendée. La Selz Foundation est leur Mécène Principal. Les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes. Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.

Violons 1

Amandine Solano,
premier violon

Gwénaëlle Chouquet
Laurène Patard-Moreau
Simone Pirri

Yaoré Talibert
Christophe Robert

Violons 2

Roxana Rastegar
Madeleine Athane-Best
Alyssa Campbell
Yannis Roger
Céleste Klingelschmitt

Altos

Lucia Peralta
Nicolas Fromonteil

Violoncelles

Hanna Salzenstein,
basse continue
Elena Andreyev
Magdalena Probe

Contrebasse

Alexandre Teyssonnière de
Gramont, *basse continue*

Théorbe

Sergio Bucheli, *basse continue*

Percussions

Marie-Ange Petit

Clavecin

Béatrice Martin, *basse continue*

Le CCN – Ballet de Lorraine

Le Ballet de Lorraine, fondé en 1969 à Amiens sous le nom de Ballet-Théâtre Contemporain, incarne l'évolution de la danse contemporaine en France. Après un passage à Angers (1972-1978), la compagnie s'installe à Nancy en 1978. Devenu Centre chorégraphique national (CCN) en 1999, il s'est imposé comme un lieu de création et d'innovation chorégraphique. Ses danseurs interprètent un répertoire éclectique allant des œuvres de Merce Cunningham, Trisha Brown et William Forsythe à des créations contemporaines de Maud Le Pladec, Adam Linder ou encore Marco de Silva Ferreira. Le CCN – Ballet de Lorraine rayonne tant sur la scène nationale qu'internationale, affirmant son engagement envers la diversité et l'innovation.

Son histoire a été marquée par ses directeurs artistiques : Jean-Albert Cartier et Hélène Trailine (1978-1988), Patrick Dupond (1988-1991), Pierre Lacotte (1991-1999), Françoise Adret (1999-2000), Didier Deschamps (2000-2011), Petter Jacobsson (2011-2024). Nommée directrice du CCN – Ballet de Lorraine en janvier 2025, Maud Le Pladec apporte une vision ancrée dans la danse contemporaine, privilégiant l'exploration des liens entre mouvement, musique et société. Forte de son expérience au Centre chorégraphique national d'Orléans (2017-2024) et de son rôle de directrice de la danse pour les cérémonies des Jeux olympiques de Paris 2024, elle s'attache à questionner les formes établies et à valoriser les voix

marginalisées. Pour le CCN – Ballet de Lorraine composé de 24 danseurs et danseuses, Maud Le Pladec privilégie des créations qui interrogent l'identité, la mémoire et le collectif, souvent en dialogue avec des œuvres musicales contemporaines, méconnues, classiques ou populaires. Son ambition pour le CCN – Ballet de Lorraine est de renforcer son rôle de laboratoire artistique, ouvert aux expérimentations et aux croisements disciplinaires, aux danses urbaines ou à l'univers de la mode.

Le CCN – Ballet de Lorraine est soutenu par le ministère de la Culture, la Région Grand Est et la Ville de Nancy.

Jonathan Archambault

Aline Aubert

Alexis Baudinet

Malou Bendrimia

Siaska Chareyre

Charles Dalerci

Inès Depauw

Anéva Dubeaux

Angela Falk

Nathan Gracia

Inès Hadj-Rabah

Matéo Lagièrre

Laure Lescoffy

Valérie Ly-Cuong

Andoni Martinez

Afonso Massano

Lorenzo Mattioli

Clarisse Mialet

Elsa Raymond

Céline Schoefs

Gabin Schoendorf

Mac Twining

Luc Verbitzky

Loeka Willems

Costumes réalisés par l'atelier costumes du CCN – Ballet de Lorraine, avec le concours de l'atelier costumes de l'Opéra national de Nancy-Lorraine et de l'atelier Jeanne Friot, ainsi que la participation de la section broderie du lycée professionnel Paul Lapie de Lunéville. Remerciements à la marque de chaussures Both.

Ce spectacle est enregistré et sera diffusé ultérieurement
sur France Télévisions et Philharmonie Live

france•tv

PHILHARMONIE LIVE

ILS SOUTIENNENT LES ARTS FLORISSANTS

AVEC LE SOUTIEN DE



MÉCÈNE PRINCIPAL

The Selz Foundation

GRAND MÉCÈNE

les arts florissants —
AMERICAN FRIENDS

RÉSIDENCES



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet



Fondation
Bettencourt
Schueller

EURO
GROUP
CONSUL
TING
MÉCÈNE PRINCIPAL
DE L'ORCHESTRE DE PARIS



DEMAIN

P H E
PARIS HERODOTE SOCIÉTÉ



– LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE –
et ses mécènes Fondateurs

Patricia Barbizet, Nishit et Farzana Mehta, Caroline et Alain Rauscher, Philippe Stroobant

– LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS –
et sa présidente Caroline Guillaumin

– LES AMIS DE LA PHILHARMONIE –
et leur président Jean Bouquot

– LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –
et son président Pierre Fleuriot

– LA FONDATION DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –
et son président Pierre Fleuriot, sa fondatrice Tuulikki Janssen

– LE CERCLE MUSIQUE EN SCÈNE –
et sa présidente Aline Foriel-Destezet

– LE CERCLE DÉMOS –
et son président Nicolas Dufourcq

– LE FONDS DE DOTATION DÉMOS –
et sa présidente Isabelle Mommessin-Berger

– LE FONDS PHILHARMONIE POUR LES MUSIQUES ACTUELLES –
et son président Xavier Marin

PHILHARMONIE DE PARIS

+33 (0)1 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS - 75019 PARIS
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS
SUR PHILHARMONIEDEPARIS.FR/LIVE



SUIVEZ-NOUS
SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM

RESTAURANT LOUNGE L'ENVOI
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

L'ATELIER CAFÉ
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

LE CAFÉ DE LA MUSIQUE
(CITÉ DE LA MUSIQUE)

PARKING

Q-PARK (PHILHARMONIE)
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS

Q-PARK (CITÉ DE LA MUSIQUE - LA VILLETTE)
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

Q-PARK-RESA.FR

CE PROGRAMME EST IMPRIMÉ SUR UN PAPIER 100% RECYCLÉ
PAR UN IMPRIMEUR CERTIFIÉ FSC ET IMPRIM'VERT.

