

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.

Josépha Madoki

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 cela, 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 une bibliothèque extraordinaire. 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 étoles 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