



© Olivier Houeix

DANSE

Malandain Ballet Biarritz

La Pastorale

durée : 1h25 avec une pause | à partir de 7 ans

Dossier ressource

David Sarie

Professeur relais TÉAT Réunion,
théâtres du Conseil Départemental de La Réunion,
auprès de la délégation académique à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.

Nathalie Ebrard

Chargée des relations avec le public
des TÉAT Champ Fleuri | TÉAT Plein Air.

Rédigé en octobre 2022

www.teat.re



TÉAT
ÎLE DE LA RÉUNION

***La Pastorale* du Malandain Ballet Biarritz**

La Pastorale est une commande de l'Opéra de Bonn à l'occasion des 250 ans de la naissance de Beethoven. Le chorégraphe rend hommage au compositeur par un hymne à la beauté comme réalité et valeur autonome qui ne nécessite pas d'être adossée ou justifiée. En cela, nous sommes en plein dans une œuvre classique qui revendique sa valeur universelle.



Toutes les photos du spectacle sont de © Olivier Houeix

Située dans une Antiquité rêvée, sorte d'âge d'or ou d'état de nature, *La Pastorale* est une manière de récit initiatique dans lequel le personnage central est guidé par quatre maîtres de sagesse qui le mènent d'une vie matérielle marquée par les nécessités et les contraintes objectives à un détachement au travers duquel il découvre la sérénité et l'harmonie qui lui permettent d'appréhender la mort de façon apaisée.

Dans le premier mouvement, les danseurs évoluent au milieu d'un cadre composé de barres fixes qui contraignent les danseurs à évoluer dans un espace limité. Entravés dans leurs mouvements, ils sont forcés de puiser en eux-mêmes des ressources et à se montrer inventifs pour se déplacer. Le personnage principal reste au centre entouré de ses guides pour le changer de tenue.



L'univers musical change radicalement, on passe de *Ruines d'Athènes* à *La symphonie pastorale*, et le style chorégraphique également. A la façon des ballets néo-classiques, les danseurs, de profil, évoluent en rondes évoquant la joie naïve de l'âge d'or décrit par Virgile et Ovide.



Le ballet s'achève par un troisième moment, sorte de paradis ou monde spirituel dans lequel les corps des danseurs couverts de tuniques couleur chair paraissent dans leur innocence première. La mort apparaît ici comme transcendée par l'Art.



La note d'intention de Thierry Malandain

Il s'agit naturellement de la 6^{ème} Symphonie de Ludwig van Beethoven dont on connaît l'épigraphe du manuscrit : « *Symphonie Pastorale, ou Souvenir de la vie rustique, plutôt émotion exprimée que peinture descriptive* ». Traduisant l'amour ardent du compositeur pour la nature : « *Je suis si heureux quand une fois je puis errer à travers les bois, les taillis, les arbres, les rochers ! Pas un homme ne peut aimer la campagne autant que moi* »¹, hormis le chant des oiseaux et l'orage, la *Symphonie Pastorale* exprime en effet le sentiment plus qu'elle n'imité les choses. Empreinte de sérénité et foncièrement idéaliste, on peut y voir les sentiers fleuris de la pastorale antique, l'innocence et la tranquillité des premiers temps. Ou bien encore, planant comme une auréole, les poussières sacrées d'Athènes, cité vénérée d'âge en âge par l'imagination des poètes et des artistes pour avoir créé la Beauté. Composée en même temps que la 5^{ème} Symphonie, qui montrait l'homme aux prises avec le destin, en abandonnant ses

¹ Lettre à Thérèse Malfatti, 1807

états d'âme à la nature, Beethoven ressuscite à nos yeux l'Arcadie de l'âge d'or : « *terre de bergers où l'on vivait heureux d'amour* ». Mais peut-on s'écarter du réel ? Couplée à quelques motifs des *Ruines d'Athènes* et à la *Cantate op 112*, intitulée : *Mer calme et heureux voyage*, dans les pas d'un *Compagnon errant*, sorte de héros romantique, *La Pastorale* invoque l'antiquité hellénique, comme lieu de nostalgie et de perfection artistique, de la douleur d'un désir sans fin à la béatitude de la lumière originelle.

Thierry Malandain

La Symphonie Pastorale de Beethoven

Composée entre 1806 et 1808, la *Symphonie Pastorale ou Souvenir de la vie à la campagne* fut jouée pour la première fois le 22 décembre 1808 à Vienne. Beethoven, grand amateur de promenades champêtres, célèbre ici la nature. Passant ses vacances d'été dans la campagne proche de Vienne, Beethoven en profite pour faire de longues excursions dans les forêts et les vignes dans lesquelles il puise son inspiration. Les cinq mouvements de la 6^{ème} composent autant de tableaux exprimant les émotions et sensations de l'artiste² (*Eveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne, Scène au bord du ruisseau, Réunion joyeuse de paysans, Orage – Tempête, Chant des pâtres*). Nous sommes là déjà dans cette identification de l'artiste avec le spectacle naturel qui se déploiera ensuite dans la musique romantique.

Dans son livre *Souvenirs sur Beethoven*, son ami Anton Schindler raconte qu'en se promenant aux abords de Heiligenstadt où Beethoven avait composé ses 5^{ème} et 6^{ème} symphonies, celui-ci lui confia que la nature était pour lui plus qu'une source d'inspiration, une véritable « *collaboration* ».

[...] nous franchîmes un ruisseau limpide descendant d'une montagne voisine, et aux bords duquel un rideau d'ormes encadrait le paysage. Beethoven s'arrêta plusieurs fois, promena ses regards enchantés et respira l'air embaumé de cette délicieuse vallée. Puis, s'asseyant près d'un ormeau, il me demanda si, parmi les chants d'oiseaux, j'entendais celui du Lorient ! Comme le silence absolu régnait, dans ce moment, autour de nous il dit : « *Que la scène du torrent fut écrite dans cet endroit, et que les loriots, les cailles, les rossignols, ainsi que les coucous, étaient ses collaborateurs !* »

Anton Schindler, *Souvenirs sur Beethoven*

² Dans sa lettre à Breitkopf et Härtel du 28 mars 1809, Beethoven titra la 6^{ème} : *Symphonie Pastorale, ou Souvenir de la vie rustique, plutôt émotion exprimée que peinture descriptive*. in *Lettres de Beethoven. L'intégrale de la correspondance 1787-1827*.



Lithographie de 1834 parue dans l'*Almanach der Musikgesellschaft*, représentant Ludwig van Beethoven en train de composer la *Symphonie Pastorale*

Focus sur Beethoven



Ludwig van Beethoven travaillant à la *Missa solemnis* par Joseph Karl Stieler (1820)

Baptisé le 17 décembre 1770 à Bonn, il meurt le 26 mars 1827 à Vienne. Enfant prodige issu d'une famille de musiciens comme Mozart, qui sera son modèle, il participa dès l'âge de sept ans à des récitals. Il devient organiste adjoint à la cour de l'électeur Max-Franz et se fera remarquer par le comte Ferdinand von Waldstein qui devint son protecteur et lui fit rencontrer Haydn qui deviendra son maître et qu'il suivra à Vienne dès 1792. S'admirant mutuellement, Haydn est piqué par l'indiscipline de son élève qu'il appelle en manière de boutade le « grand moghol ». Jean et Brigitte Massin rapportent dans leur ouvrage *Ludwig van Beethoven* qu'Haydn aurait tenu à Beethoven, selon le flutiste Louis Drouet, les propos suivants : « *Vous avez beaucoup de talent et vous en acquerez encore plus, énormément plus. Vous avez une abondance inépuisable d'inspiration, vous aurez des pensées que personne n'a encore eues, vous ne sacrifierez jamais votre pensée à une règle tyrannique, mais vous sacrifierez les règles à vos fantaisies ; car vous me faites l'impression d'un homme qui a plusieurs têtes, plusieurs cœurs, plusieurs âmes.* ». Il poursuivra sa formation musicale avec d'autres maîtres après le second départ d'Haydn pour l'Angleterre. Il entame une carrière de concertiste dont le style divise le public. Influencé par le *Sturm und Drang* et fortement marqué par la Révolution française, il crée ses premières œuvres les plus fortes. Contraint de mettre fin à sa carrière de concertiste et de s'isoler par une surdité de plus en plus forte, il ne se consacrera progressivement plus qu'à la composition.



Focus sur la position du ballet dans l'histoire de la danse

Le ballet :

Le ballet apparaît à la fin de la Renaissance et au début de l'âge classique dans les cours des monarques et des grands princes sous la forme du ballet de cour qui allie danse, musique et poésie. C'est à la Cour de Louis XIV que le ballet prend ses lettres de noblesse et une importance culturelle. Amateur de danse qu'il pratiquait lui-même, Louis XIV fonde l'Académie Royale de Danse en 1661. Les pas de danse sont codifiés, la danse se professionnalise, une tradition artistique se constitue. À l'époque, le ballet n'est pas un spectacle en soit ; il intervient dans le cadre des Opéras.

Au début du XVIII^{ème} siècle, la présence des femmes devient plus importante et tend à prendre le pas sur celle des hommes. Leurs costumes se raccourcissent, rendant possible un enrichissement des mouvements des danseuses par des jeux de jambes et des sauts complexes. C'est sous l'influence du romantisme que dès le premier quart du XIX^{ème} siècle le ballet devient un art autonome. La ballerine longiligne portant tutu et chaussons à pointe est devenue la figure centrale du ballet, les danseurs interviennent essentiellement comme faire-valoir. C'est sous l'influence de la tradition initiée par Petipa que les rôles des danseurs et des danseuses vont commencer à se rééquilibrer à l'intérieur de ce qui deviendra le ballet classique, c'est-à-dire un spectacle autonome construit autour d'une trame narrative.

Au début du XX^{ème} siècle, Serge Diaghilev créera la compagnie des Ballets Russes qui achèvera de populariser internationalement cet art dont les grands noms Mikhaïl Fokine et George Balanchine continueront à enseigner cet art et deviendront des maîtres du XX^{ème} siècle.

Désormais, le ballet dit néo-classique traite de thèmes nouveaux, le jeu des danseurs devient plus expressif tant dans l'expression des émotions que des mouvements accentués par la contraction des corps et un ancrage plus important au sol. Les classiques du répertoire font l'objet de réinterprétations et les pièces contemporaines abordent des questions de mœurs.

Le ballet néo-classique :

Toutefois, le terme néo-classique fait débat. Il permet de distinguer ce style du ballet classique à proprement dit et de la danse contemporaine. Ce style apparaît au début du XX^{ème} siècle. Il garde la technique du ballet classique qu'il enrichit (positions angulaires, articulations brisées, sorties d'axe, parallèles...) tout en s'affranchissant de l'inspiration romantique. Isadora Duncan la première, vers 1905, va donner une direction nouvelle à la danse classique en puisant dans les sources antiques (pieds nus, cheveux déliés, tenues vaporeuses, recherche du mouvement « naturel » en s'affranchissant de la musique pour trouver sa propre musicalité interne, en dansant en extérieur parfois nue...). Elle sera une source d'inspiration pour les ballets russes de Diaghilev et ses chorégraphes (Fokine, Nijinski, Massine). Ils détourneront la technique classique dans laquelle ils excellent pour l'inscrire dans les courants esthétiques avant-gardistes des années 1920 et rechercher une unité expressive du geste, de la musique et de la chorégraphie. Le ballet néo-classique se caractérise également par la collaboration d'artistes de différentes disciplines (chorégraphes, musiciens, plasticiens...). Après la seconde guerre mondiale, George Balanchine et

Serge Lifar revendiqueront cette appellation pour qualifier leur travail. En France, à l'Opéra de Paris dont il sera le directeur, Serge Lifar qui venait des ballets russes de Diaghilev, se voulait le rénovateur d'une danse classique enrichie de nouvelles postures qu'il présente dans son *Traité de danse académique*. Aux Etats-Unis, George Balanchine développera la danse classique en ouvrant dès son arrivée en 1934 une école de ballet et une compagnie, l'American Ballet, puis une seconde en 1948, le Ballet Society, lui assurant une influence importante dans ce genre chorégraphique. Il collaborera avec le compositeur Igor Stravinsky et créera des chorégraphies pour des comédies musicales de Broadway. Il composera des chorégraphies centrées sur l'interprétation de la musique. Il considère le travail du chorégraphe comme une recherche de « la » danse qui correspond à une musique donnée.

La figure de George Balanchine :

Les chorégraphes ne sont pas des créateurs. Nous sommes des chercheurs. À chaque musique correspond une danse. Nous nous efforçons de la trouver.

George Balanchine, *Chorégraphies*

George Balanchine (1904-1983) est un danseur et chorégraphe russe issu d'une famille de musiciens (son père Meliton et son frère Andria étaient compositeurs) qui a été formé à partir de l'âge de 9 ans au Ballet classique au sein des Ballets impériaux de Saint-Pétersbourg. Au moment de la révolution de 1917, l'école de ballets considérée comme un symbole impérial ferme. À sa réouverture, Balanchine achève sa formation et obtient son diplôme en 1921. Il entrera au conservatoire où il étudie la musique (piano, jeu, direction, composition) tout en menant en parallèle une carrière de danseur dans le corps de ballet de l'Académie d'État pour l'Opéra et le Ballet et également, à partir de 1923, dans une compagnie, le Jeune Ballet, qu'il a fondée avec d'autres danseurs ; ce qui lui vaudra des ennuis avec les autorités soviétiques qui considéraient leur travail comme par trop « expérimental ». Il émigrera à Paris lors d'une tournée en 1924 pour rejoindre les Ballets russes de Diaghilev puis, fin 1933, émigrera aux USA où il vivra jusqu'à sa mort. Balanchine fait évoluer la technique classique en allongeant les ports de bras, en donnant une ampleur plus importante aux mouvements et en utilisant davantage le sol pour impulser sauts et pirouettes, créant un style plus athlétique et dynamique. Il recherche par la virtuosité technique une beauté formelle qui tend vers l'épure. Pour Balanchine, « *le ballet est avant tout une affaire de tempo et d'espace : l'espace délimité par la scène, le temps fourni par la musique* ». Le danseur et chorégraphe américain Jacques d'Amboise dira de Balanchine qu'il « *était un musicien qui chorégraphiait* ». Pour y parvenir, il élaborera la « méthode Balanchine » dans laquelle, selon ses mots, la « *seule raison du mouvement est la musique* ». Aussi, le ballet est affranchi de la narration mais se centre sur le mouvement. Celui-ci est continu, il doit avoir la plus grande amplitude possible, exception faite lorsqu'il sert à marquer le rythme, tout en suivant une construction géométrique et une symétrie du corps qui assure une grande netteté des mouvements. Tout le corps – y compris les bras et les mains (coude, poignet, main, doigts) ainsi que le bassin – doit accompagner le mouvement afin de lui donner l'expressivité la plus grande. Aussi, le maintien du corps est toujours très droit, le geste fluide et maîtrisé. Ainsi, l'atterrissage des sauts doit être amorti à la façon d'un oiseau qui se pose au sol.



Auguste Renoir, *La danseuse*, 1874

Malandain Ballet Biarritz

Créé en 1998 par Thierry Malandain, le Malandain Ballet Biarritz est un des dix-neuf CCN (Centre Chorégraphique National)³ de France. Représentant du néo-classicisme, Thierry Malandain a créé plus de quatre-vingt œuvres tout au long de sa carrière, utilisant les codes de la danse classique dans le cadre de « Ballets » où le corps des interprètes est au service d'une esthétique humaniste qui ne se coupe pas de la sensualité et d'une quête désintéressée de beauté. Son style est intemporel, sobre et dynamique.

« Ma culture, ma génétique est celle de la danse classique et sans complexe, j'y demeure attaché. Car si je reconnais volontiers que certains de ses codes artistiques et sociaux sont d'un autre temps, comme l'ADN présent dans toutes les cellules vivantes, transmis de génération en génération, il renferme des informations nécessaires au fonctionnement et au développement de la compagnie qui me tient lieu d'organisme. L'information portée par l'ADN peut se modifier au fil du temps. Cela aboutit à la diversité des espèces, à l'évolution. C'est pourquoi ma danse est le support de variations. Classique pour les uns, contemporain pour les autres, héréditairement néoclassique, je suis tout simplement en recherche d'une danse que j'aime. Une danse qui ne laisserait pas seulement la trace du plaisir, mais qui renouerait avec l'essence du sacré comme une réponse à la difficulté d'être. »

Il peut tout autant revisiter des œuvres du répertoire classique telles que *Roméo et Juliette*, *Cendrillon*, *Casse-Noisette*, *L'Après-midi d'un faune* ou proposer des créations originales telles que *Magifique*, *Une Dernière chanson*, *Estro*, *Lucifer*.

Thierry Malandain



Né le 13 avril 1959 à Petit-Quevilly, Thierry Malandain s'est formé à la danse classique, en dehors des institutions consacrées, auprès de maîtres tels que Jacques Chaurand, Monique Le Dily, René Bon, Daniel Franck, Gilbert Mayer et Raymond Franchetti. Il est engagé en 1978 à l'Opéra de Paris où il fait la connaissance de Jean Sarelli, représentant éminent du ballet. Il le suivra lorsqu'il prendra la direction du Ballet du Rhin qu'il quitte en 1980, pour le Ballet Théâtre Français de Nancy. Durant six années, il crée ses premiers ballets en qualité de chorégraphe et reçoit certaines récompenses telles que le 1^{er} Prix du concours Volinine avec *Quatuor op3* sur la musique de Guillaume

³ Créé dans les années 1980 pour promouvoir la danse contemporaine en France par le ministère de la Culture de Jack Lang.

Lekeu, puis en 1985 et 1986, le 1^{er} Prix du concours de Nyon en Suisse avec *Sonatine* sur une musique de Karlheinz Stockhausen et *Métamorphosis* sur une musique de Benjamin Britten.

En 1986, avec huit danseurs, il quitte le Ballet Théâtre Français de Nancy et fonde la compagnie Temps Présent qu'il installe à Elancourt en banlieue parisienne. Il sera lauréat de la Fondation de la Vocation, de la Fondation Oulmont et reçoit le 1^{er} Prix du concours chorégraphique de La Baule, le 1^{er} Prix du concours chorégraphique de Vaison-la-Romaine, et à Paris avec Angelin Preljocaj et Claude Brumachon, le Prix de la Nuit des Jeunes Créateurs... Des créations telles que *L'Homme aux semelles de vent* (1986) sur une musique de Benjamin Britten, devenue *Les Illuminations* (1989) pour le danseur Patrick Dupond et le Ballet National de Nancy, ou *Edgar Allan Poe* (1988) qui s'appuie sur des partitions de Claude Debussy et André Caplet, *Folksongs* (1986) sur une musique de Benjamin Britten vont contribuer à sa reconnaissance tant en France qu'à l'international. A contrecourant de l'époque, qui valorise la « jeune danse française », il mobilise le vocabulaire de la danse classique, chorégraphie des musiques baroques, classiques ou contemporaines⁴ sur un territoire de banlieue.

Malandain monte *Pulcinella* en 1991 d'Igor Stravinski à la Maison de la Culture de Saint-Etienne dont le directeur, Jean-Louis Pichon, qui voulait transformer la structure en Opéra-Théâtre, propose à la compagnie du Temps Présent de venir en résidence. En six ans, Malandain créera *La Fleur de pierre* (1994) de Serge Prokofiev, *L'Après-midi d'un faune* (1995) de Claude Debussy, *Ballet mécanique* (1996) de George Antheil, *Sextet* (1996) de Steve Reich, *Casse-Noisette* (1997) de Piotr Ilitch Tchaïkovski.

En 1997, le Ministère de la Culture et de la Communication et la ville de Biarritz lui proposent de créer le premier Centre Chorégraphique Contemporain de style classique. Le Centre Chorégraphique National – Ballet Biarritz est créé dès 1998 et s'installe dans la Gare du Midi désaffectée.

En 1999, soutenu par Jean-Louis Pichon, Malandain recrée l'intégrale des ballets de Jules Massenet, avec *Le Cid*, *Le Carillon* et *Cigale*. En 2000, il propose une création originale, *La Chambre d'Amour*, sur une musique composée à cette intention par Peio Çabalette. En 2001, Malandain propose un programme d'Hommage aux Ballets.

Les Créatures (2003) sur une musique de Ludwig van Beethoven marque un tournant dans la carrière de Thierry Malandain et le Malandain Ballet Biarritz, lui assurant une reconnaissance importante. La troupe se produit à Paris au Théâtre national de Chaillot. Concomitamment, il reçoit le Prix de la Critique du XIX^{ème} festival International de Ballet de La Havane. *Le Sang des Etoiles* (2004) confirme ce succès donnant au CCN de Biarritz une forte affluence publique et un rayonnement international notable. Malandain devient l'un de ceux assurant le plus grand nombre de représentations annuelles accompagné d'une forte présence internationale. En 2005, il crée deux pièces dans l'esprit du ballet préromantique : *Les Petits Riens* (2005) sur une musique de Wolfgang Amadeus Mozart et *Don Juan* (2006) sur une musique de Gluck. Il crée pour le Ballet de l'Opéra national de Paris *L'Envol d'Icare* (2006) sur une musique d'Alfred Garrievitch Schnittke. Les œuvres de Thierry Malandain entrent désormais au répertoire de grandes compagnies tant françaises qu'internationales.

⁴ *Danses qu'on croise* (1987), sur une musique de Johannes Brahms pour le Ballet de l'Opéra de Nantes. *Les Sylphides* (1990), sur une musique de Frédéric Chopin pour le Ballet royal de Wallonie. *Petite Lune* (1990) sur une musique de Dimitri Chostakovitch pour le Ballet royal de Flandre.

En 2008, il crée *L'Amour sorcier* de Manuel de Falla et *Le Portrait de l'infante* sur une musique de Maurice Ravel avec sur scène trois Ménines créées par le peintre et sculpteur espagnol, Manolo Valdès s'inspirant de Velasquez. Elevé au grade d'officier des Arts et Lettres en 2009, le CCN de Biarritz s'appelle désormais le Malandain Ballet Biarritz qui est inauguré avec *Magifique* (2009) sur une musique de Piotr Ilitch Tchaïkovski et du *Roméo et Juliette* (2010) d'Hector Berlioz. *Lucifer* (2011) est une seconde collaboration avec le compositeur Guillaume Connesson. Il crée en 2012 pour l'Opéra de Reims *Une Dernière chanson* sur des chants traditionnels français. En 2013, à la demande de Laurent Brunner, directeur de l'Opéra royal de Versailles, Malandain crée *Cendrillon* sur la musique de Serge Prokofiev pour lequel il reçoit en 2014 à Berlin le Prix du meilleur chorégraphe aux Taglioni European Ballet Awards décerné par la fondation Malakhov. Il est nommé en 2019, aux côtés de Blanca Li et Angelin Preljocaj, à l'Académie des Beaux-Arts en section Chorégraphie. Il reçoit le Prix Chorégraphie de la SACD en 2020.



Avant le spectacle

Préparer la venue au spectacle : Certains de vos élèves viennent peut-être pour la première fois au théâtre, il sera utile de leur en expliquer les codes et de les rappeler à tous les autres. Vous pouvez vous appuyer sur la charte envoyée avec ce dossier, ou la télécharger [ici](#).

Vous pouvez commencer par proposer à vos élèves de commencer à réfléchir sur ce qu'évoque pour eux le titre *La Pastorale* afin de les aider à **préparer un horizon d'attente**. Quelles représentations et quelles œuvres leurs viennent à l'esprit ? S'ils l'ignorent, rappelez-leur ce qu'est une pastorale. Un de vos élèves ou vous-même notez les idées au fur et à mesure au tableau. Vous proposez alors à la classe de les organiser par association d'idées pour les rassembler sous forme de thématiques. Quelles questions émergent ?

Vous pouvez ensuite leur **présenter brièvement le chorégraphe et le Malandain Biarritz** en vous appuyant sur les éléments d'information plus haut pages 13 à 15.

Le spectacle a été créé à partir de la 6^{ème} symphonie de Beethoven. Vous pouvez proposer à vos élèves de lire **la note d'intention** de Thierry Malandain⁵ en leur passant [le début de la symphonie](#).

Vous pouvez leur faire appréhender **le rapport de Malandain à la musique** à partir de [cette vidéo](#).

- 1) Que représente la musique pour le chorégraphe Thierry Malandain et quel usage en fait-il dans sa création artistique ?
- 2) Quelle est la collaboration que le chorégraphe entretient avec les musiciens (le chef d'orchestre, son ensemble symphonique et le compositeur) ?
- 3) Est-ce que, tel le chorégraphe Serge Lifar, Thierry Malandain pense que toutes les musiques ne sont pas « chorégraphiables » ? Pourquoi ?
- 4) Quelle approche Malandain va-t-il avoir de la musique dans son processus de création ? Expliquez : « *J'essaye de m'imprégner de la musique pour trouver des pas. La musique traverse mon corps et j'improvise.* » et « *C'est une sorte de recueillement qui va se traduire par des pas.* ».
- 5) La chorégraphie de Malandain est-elle déterminée par l'œuvre des compositeurs ou bien par la réception qu'il en fait au moment où il crée ? Comment expliquez-vous cela ?

⁵ Cf plus haut pages 5 et 6.

Vous pouvez prolonger cette découverte par une réflexion plus générale sur **le rapport de Malandain à la création** en leur faisant lire cet extrait d'interview :

A l'occasion de sa création de *La Belle et la Bête*, Thierry Malandain donne une interview le 9 décembre 2015 à Amélie Bertrand pour le site Danse avec la plume intitulé *Thierry Malandain : « La Belle et la Bête est ballet d'action d'aujourd'hui »*. Il déclare :

Pour chaque ballet, on se trouve devant un sujet et on ne sait pas bien quoi en faire. Se battre entre son corps et son âme est le thème de tou.tes les danseur.ses, pour essayer de s'extraire de l'ordinaire pour atteindre la beauté. C'est cohérent avec la Bête, qui veut s'extraire de sa condition animale, c'était donc un bon point de départ. Il fallait aussi que je trouve quelque chose pour ne pas refaire un *Cendrillon*. Dans ces deux contes, il y a deux méchantes sœurs, un père, l'absence d'une mère... Ce système du théâtre dans le théâtre m'a permis de détourner l'affaire tout en gardant l'essentiel pour la compréhension du public. [...] L'art, c'est s'élever, aller vers la lumière, échapper à sa condition humaine, qui n'est pas si loin de la condition animale parfois. Notre esprit et la création nous en séparent. Nous créons pour échapper à notre condition. La Bête échappe à sa condition animale par l'amour, l'artiste par sa création... même si ça va le reprendre assez vite. [...] Je ne peux rien faire sans m'investir. Quel que soit le sujet, je dois trouver un personnage ou un thème dans lequel je vais me reconnaître. Je suis l'Artiste/la Bête, comme j'étais Cendrillon, comme je suis dans tous mes autres ballets. Chaque fois que je me plonge dans une nouvelle création, je fais comme une sorte de bilan de santé, je cherche quelle est ma préoccupation du moment, et comment je peux l'illustrer de façon anonyme. Je ne pense pas qu'il y ait un artiste qui fasse autrement. Même *Magifique* est autobiographique, même si je n'ai rien mis de moi en avant, car je ne pense pas que ce soit intéressant pour les gens. Le spectacle doit avoir une valeur universelle, car on ne fait pas un ballet pour soi, on le fait pour le public.

- 1) Comment expliqueriez-vous « *Se battre entre son corps et son âme est le thème de tou.tes les danseur.ses, pour essayer de s'extraire de l'ordinaire pour atteindre la beauté.* » ?
- 2) Comment Malandain définit-il l'art ? Quel est donc son projet artistique ?
- 3) Quelle est la démarche initiale de Malandain dans la création ?
- 4) Comment comprenez-vous ce paradoxe : « *Même Magifique est autobiographique, même si je n'ai rien mis de moi en avant* » ?

La situation de Malandain dans la danse d'aujourd'hui est particulière dans le monde chorégraphique français. Vous pouvez le leur faire appréhender à partir de [la vidéo suivante](#).

- 1) En quoi Thierry Malandain était-il en décalage avec la danse de son époque ?
- 2) Quelle a été sa démarche pour affermir sa voie ?
- 3) De quoi s'est-il rendu compte ?
- 4) Comment définit-il le « néoclassique »⁶ ?

⁶ Vous pouvez vous projeter cette vidéo consacrée aux apports de Serge Lifar au style « néoclassique » pour compléter les éléments d'informations que donne Thierry Malandain : <https://www.youtube.com/watch?v=hQDgGbw5ac0>.

- 5) Ces catégorisations de styles chorégraphiques sont-elles pertinentes selon lui ?
- 6) Quelle place l'humour prend-il dans sa création ?

Pour préciser l'information, vous pouvez faire lire cet extrait d'interview à vos élèves :

Pour tout dire en peu de mots, au cours des années quatre-vingts qui marquèrent un tournant dans l'histoire de la danse en France, le désir de faire table rase du passé, notamment de la danse « classique », marqué du sceau de l'élitisme et d'autres péchés, gagna une génération d'auteurs assoiffés de nouveautés nourrissant l'illusion d'une création ex-nihilo. Après des décennies d'attente et de mauvais traitements, il était légitime d'encourager cette danse foisonnante et inventive qu'on appellera la « nouvelle danse française ». Mais à plus d'un titre, elle deviendra une nouvelle religion avec ses prophètes et ses plus zélés défenseurs. Mis en quarantaine pour cristalliser ce qui était honni et tenir malgré moi le flambeau du « néoclassique », c'est « avec des pieds de danseur enragé » pour parler comme Friedrich Nietzsche que j'essaierai de trouver ma propre voie. Cependant, en accord avec ce mot cher à Alphonse Karr : « on n'invente qu'avec le souvenir⁷ », plutôt que d'arracher les racines d'une généalogie dansante dont la hauteur me dépassait, ignorant presque tout de cet héritage qui coulait seulement dans mes jambes, afin de savoir d'où je venais, mon premier geste fut de me replonger dans les livres. Mais, le fait que l'Opéra de Saint-Étienne m'offre l'opportunité de reprendre des œuvres du répertoire activa également ce besoin d'aller à la rencontre de l'histoire. Comme je l'ai dit plus haut, tout commença avec *Cigale* en 2003. Jusque-là, j'avais mis en scène des ballets connus, donc bien documentés. De la même manière mes recherches à Biarritz s'étaient fixées sur des personnalités incontournables : Isadora Duncan, Loïe Fuller, Serge Lifar, Bronislava Nijinska et d'autres. S'agissant de *Cigale*, il n'existait rien à ma portée. L'ouvrage de Lynn Garafola fut une révélation, et au-delà des quelques lignes liées à Mariquita, il me permit de réaliser qu'il y avait une histoire officielle, sélective, menteuse et paresseuse. Sans avoir la prétention de me hisser au rang des historiens, c'est alors que je décidai de me dédier à « Quita ». En chemin, la lecture tardive d'*Écrire pour la danse* d'Hélène Laplace-Claverie fut si je puis dire un encouragement⁸.

Dans les pas de Mariquita, Entretien de Thierry Malandain à Hélène Marquié
Recherches en danse 3-2015,
Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

- 1) Pourquoi y-a-t-il eu, selon Malandain, un rejet de la danse dite « classique » dans les années 1980 ?
- 2) Pourquoi l'histoire officielle est-elle « sélective, menteuse et paresseuse » ? Appuyez-vous sur les éléments d'informations déjà donnés dans la vidéo précédente.

Enfin, vous pouvez leur passer [le teaser du spectacle](#) afin de préciser leurs attentes.

⁷ *Les Guêpes*, série 2, Paris, Lévy frères, 1841, p. 247.

⁸ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse: les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Afin d'accompagner vos élèves dans la réception du spectacle, vous pouvez leur distribuer et lire avec eux la fiche suivante afin d'attirer leur attention et guider leur regard lors de la représentation :

Scénographie : Décrire les scénographies présentées dans chaque tableau chorégraphié. Réfléchir sur les matériaux utilisés (objets et matériaux légers, translucides, lourds, froids, clairs ou foncés, éléments numériques ou objets suggérés, etc.). Exprimer les ressentis face à cette ou ces scénographies.

Création son et lumière : Lumières (à quels moments, l'importance quantitative, quelle signification, la symbolique des couleurs, l'effet suscité, atmosphères, ambiances, rythmes, etc.).

Son (ambiance sonore, rythmes, signification, dissocier les types de son, musiques ou chansons, instruments, bruitages, son intégré à l'ambiance ou ayant un rôle dramaturgique, sources, rôles d'illustration, etc.).

Mise en scène et représentation : Parti pris du chorégraphe (réaliste, symbolique, théâtralisé, expressionniste, etc.). Repérer les déplacements des danseurs, la présence sur scène, l'occupation de l'espace, le rapport entretenu avec la musique, la lumière et tous les éléments présents.

Interprétation (jeu corporel, choix des danseurs, rythme, énergie, etc.). Rapport entre les danseurs et l'espace (occupation de l'espace, déplacements, entrées / sorties de scène, communication non verbale, regards, etc.).

Costumes (contemporains, couleurs, formes, praticité, matières, signification, caractère, etc.).

Être attentif à : L'analyse des corps (tension, énergie, relâchement, abandon du poids, équilibre, appuis, verticalité, etc.).

L'analyse du mouvement (rythme, vitesse, accent, continuité, rapport entre le bas et le haut du corps, rapport entre les danseurs, directions, signes, codes, gestuelle, répétition, technicité, marche, bonds, course, glissements, parcours géométriques, etc.).

Le rôle du public. La part d'imagination du spectateur.

L'analyse des formes, des couleurs et des lignes.

Après le spectacle

Vous pouvez commencer par **faire un tour de table** en demandant à chacun de dire un mot pour désigner une émotion, un aspect du spectacle qui l'a le plus impressionné ou ce qu'il a le plus/le moins aimé. Un élève ou vous-même écrivez chacun de ces mots sur le tableau en les rapprochant par proximité de sens. Pour préciser ces échanges, vous pouvez ensuite reprendre la fiche ci-dessus avec eux et reprendre item par item (scénographie, création son et lumière etc.).

En fonction de l'âge et du niveau scolaire de vos élèves, vous pouvez leur demander d'**écrire** : un récit, une description, une critique⁹ du spectacle ou de passer à un écrit d'invention dans lequel ils racontent une histoire à partir du spectacle. Pour les aider, vous pouvez leur repasser le [teaser du spectacle](#) et leur rétroprojeter les photos plus haut dans le dossier.

Vous pouvez proposer à vos élèves les plus âgés de **commenter** un extrait de *La symphonie pastorale* de Gide.

Au début de son roman, *La symphonie pastorale*, le pasteur qui a recueilli la jeune orpheline Gertrude l'emmène écouter la 6^{ème} symphonie de Beethoven. Aveugle, elle lui demande si la campagne est aussi belle que la musique de Beethoven qui évoque le bord du ruisseau.

Je ne rappelle ici ce débris de dialogue que comme un exemple des difficultés où je me heurtais trop souvent. Gertrude avait ceci de bien qu'elle ne faisait jamais semblant de comprendre, comme font si souvent les gens qui meublent ainsi leur esprit de données imprécises ou fausses, par quoi tous leurs raisonnements ensuite se trouvent viciés. Tant qu'elle ne s'en était point fait une idée nette, chaque notion demeurait pour elle une cause d'inquiétude et de gêne.

Pour ce que j'ai dit plus haut, la difficulté s'augmentait de ce que, dans son esprit, la notion de lumière et celle de chaleur s'étaient d'abord étroitement liées, de sorte que j'eus le plus grand mal à les dissocier par la suite.

Ainsi j'expérimentais sans cesse à travers elle combien le monde visuel diffère du monde des sons et à quel point toute comparaison que l'on cherche à tirer de l'un pour l'autre est boiteuse.

Tout occupé par mes comparaisons, je n'ai point dit encore l'immense plaisir que Gertrude avait pris à ce concert de Neuchâtel. On y jouait précisément la *Symphonie Pastorale*. Je dis « précisément », car il n'est, on le comprend aisément, pas une œuvre que j'eusse pu davantage souhaiter de lui faire entendre. Longtemps après que nous eûmes quitté la salle de concert, Gertrude restait encore silencieuse et comme noyée dans l'extase.

— Est-ce que vraiment ce que vous voyez est aussi beau que cela ? dit-elle enfin.

— Aussi beau que quoi ? ma chérie.

⁹ Vous pouvez leur faire lire les critiques en Annexe pour retravailler avec eux sur ce qu'est une critique et ses codes (description, analyse, critique).

— Que cette « scène au bord du ruisseau ».

Je ne lui répondis pas aussitôt, car je réfléchissais que ces harmonies ineffables peignaient, non point le monde tel qu'il était, mais bien tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché. Et jamais encore je n'avais osé parler à Gertrude du mal, du péché, de la mort.

— Ceux qui ont des yeux, dis-je enfin, ne connaissent pas leur bonheur.

— Mais moi qui n'en ai point, s'écria-t-elle aussitôt, je connais le bonheur d'entendre. Elle se serrait contre moi tout en marchant et elle pesait à mon bras comme font les petits enfants :

— Pasteur, est-ce que vous sentez combien je suis heureuse ? Non, non, je ne dis pas cela pour vous faire plaisir. Regardez-moi : est-ce que cela ne se voit pas sur le visage, quand ce que l'on dit n'est pas vrai ? Moi, je le reconnais si bien à la voix. »

André Gide, *La symphonie Pastorale*

Vous pouvez proposer **une composition** :

Thierry Malandain écrit dans sa note d'intention que « La Pastorale *invoque l'antiquité hellénique, comme lieu de nostalgie et de perfection artistique, de la douleur d'un désir sans fin à la béatitude de la lumière originelle.* ». Ce faisant, il présente sa création comme une production autolétiqu¹⁰, celle d'une pure recherche de beauté. Selon vous, l'œuvre est-elle nécessairement la fin de l'art ? Vous pouvez vous appuyer sur les textes ci-dessous pour étayer votre démonstration :

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. – On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux.

À quoi sert la beauté des femmes ? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes.

À quoi bon la musique ? à quoi bon la peinture ? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche ?

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.

Moi, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire, – et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent. Je préfère à certain vase qui me sert un vase chinois, semé de dragons et de mandarins, qui ne me sert pas du tout, et celui de mes talents que j'estime le plus est de ne pas deviner les logogriphes et les charades. Je renoncerais très-joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue : – la princesse Borghèse, par exemple, quand elle a posé pour Canova, ou la Julia Grisi quand elle entre au bain. Je consentirais très-volontiers, pour ma part, au

¹⁰ Qui ne se justifie par rien d'autre que par elle-même.

retour de cet anthropophage de Charles X, s'il me rapportait, de son château de Bohême, un panier de Tokay ou de Johannisberg, et je trouverais les lois électorales assez larges, si quelques rues l'étaient plus, et d'autres choses moins. Quoique je ne sois pas un dilettante, j'aime mieux le bruit des crin crins et des tambours de basque que celui de la sonnette de M. le président. Je vendrais ma culotte pour avoir une bague, et mon pain pour avoir des confitures. – L'occupation la plus séante à un homme policé me paraît de ne rien faire, ou de fumer analytiquement sa pipe ou son cigare. J'estime aussi beaucoup ceux qui jouent aux quilles, et aussi ceux qui font bien les vers. Vous voyez que les principes utilitaires sont bien loin d'être les miens, et que je ne serai jamais rédacteur dans un journal vertueux, à moins que je ne me convertisse, ce qui serait assez drôlatique.

Théophile Gauthier, *Mademoiselle de Maupin* (1880), Préface

Le sentiment du beau, excité par la présence d'un objet, soit naturel, soit artificiel, est pur et dépouillé de toute idée étrangère. Il ne se rapporte ni à l'agréable, ni au pathétique, ni à l'utile, ni à l'imitation, ni à la religion, ni à la morale. L'art ne doit avoir pour but que d'exciter le sentiment du beau, il ne doit servir à aucune autre fin ; il ne tient ni à la religion ni à la morale, mais comme elle il nous rapproche de l'infini, dont il nous manifeste une des formes. Dieu est la source de toute beauté ; comme de toute vérité, de toute religion, de toute morale. Le but le plus élevé de l'art est donc de réveiller à sa manière le sentiment de l'infini.

Victor Cousin, *Cours de philosophie, professé à la faculté des lettres pendant l'année 1818, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien* (1836), 22^{ème} leçon

L'art pour l'art. – La lutte contre le but en l'art est toujours une lutte contre les tendances *moralisatrices* dans l'art, contre la subordination de l'art sous la morale. *L'art pour l'art* veut dire : « Que le diable emporte la morale ! » – Mais cette inimitié même dénonce encore la puissance prépondérante du préjugé. Lorsque l'on a exclu de l'art le but de moraliser et d'améliorer les hommes, il ne s'en suit pas encore que l'art doive être absolument sans fin, sans but et dépourvu de sens, en un mot, *l'art pour l'art* – un serpent qui se mord la queue. « Être plutôt sans but, que d'avoir un but moral ! » ainsi parle la passion pure. Un psychologue demande au contraire : que fait toute espèce d'art ? ne loue-t-elle point ? ne glorifie-t-elle point ? n'isole-t-elle point ? Avec tout cela l'art *fortifie* ou *affaiblit* certaines évaluations... N'est-ce là qu'un accessoire, un hasard ? Quelque chose à quoi l'instinct de l'artiste ne participerait pas du tout ? Ou bien la faculté de *pouvoir* de l'artiste n'est-elle pas la condition première de l'art ? L'instinct le plus profond de l'artiste va-t-il à l'art, ou bien n'est-ce pas plutôt au sens de l'art, à la vie, à un *désir de vie* ? – L'art est le grand stimulant à la vie : comment pourrait-on l'appeler sans fin, sans but, comment pourrait-on l'appeler *l'art pour l'art* ? – Il reste une question : l'art ne fait-il pas paraître beaucoup de choses qu'il emprunte à la vie, laides, dures, douteuses ? – Et en effet il y a eu des philosophes qui lui prêtèrent ce sens : « s'affranchir de la volonté », voilà l'intention que Schopenhauer prêtait à l'art, « disposer à la résignation », voilà pour lui la grande utilité de la tragédie qu'il vénérerait. – Mais ceci – je l'ai déjà donné à entendre – c'est l'optique d'un pessimiste, c'est le « mauvais œil » – : il faut en appeler aux artistes eux-mêmes.

L'artiste tragique, que nous communique-t-il de lui-même? N'affirme-t-il pas précisément l'absence de crainte devant ce qui est terrible et incertain? – Cet état lui-même est un désir supérieur; celui qui le connaît l'honore des plus grands hommages. Il le communique, il faut qu'il le communique, en admettant qu'il soit artiste, génie de la confiance. La bravoure et la liberté du sentiment, devant un ennemi puissant, devant un sublime revers, devant un problème qui éveille l'épouvante – c'est cet état victorieux que l'artiste tragique choisit, qu'il glorifie. Devant le tragique, la cour martiale de notre âme célèbre ses saturnales; celui qui est habitué à la souffrance, celui qui cherche la souffrance, l'homme héroïque, célèbre son existence dans la tragédie, – c'est seulement à sa propre vie que l'artiste tragique offre la coupe de cette cruauté, la plus douce.

Nietzsche, *Le crépuscule des idoles* (1888),
Flâneries inactuelles, §24 *L'art pour l'art*

Les plus anciennes œuvres d'art sont au service d'un rituel magique ou religieux, et leur aura est liée à cette fonction culturelle. Celle-ci est le fondement, la valeur d'usage originelle et première de l'art. Ce fondement est encore reconnaissable dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Quand la photographie apparaît, elle s'émancipe du rituel. Cela entraîne une *crise de l'art*, et la restauration de sa dimension religieuse par le biais de *l'art pour l'art*. D'une part, l'artiste s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel; mais d'autre part, il paye un certain prix, qui est de s'interdire toute fonction sociale qui contredirait ce nouveau statut et aussi toute politisation (Mallarmé a été le premier, en littérature, à occuper cette place).

[...] Si l'œuvre d'art traditionnelle perd son unicité à cause de la reproduction mécanique, et aussi son authenticité (car pour l'homme moderne tout objet est proche, il n'y a de réalité qu'immédiate), alors le seul moyen de restaurer son aura est de revenir à une démarche de type rituel ou religieux.

Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935)
in Œuvres III. Gallimard folio

Vous pouvez **lancer vos élèves sur la lecture d'une pastorale** telle que *Daphnis et Chloé*¹¹ de Longus, *Paul et Virginie*¹² de Bernardin de Saint-Pierre ou *La mare au diable*¹³ de George Sand et leur demander de préparer une série de courts exposés pour la classe, qui donneront lieu à la composition d'un corpus sur lequel les élèves seront invités à travailler.

Vous pouvez leur proposer de **faire des exposés** sur :

- ✚ Beethoven,
- ✚ Le néo-classique en danse
- ✚ La danse contemporaine
- ✚ La danse classique

¹¹ <http://livros01.livrosgratis.com.br/lv000823.pdf>

¹² https://www.tousvoslivres.com/doc2015/TousVosLivres%20-%20b_st_pierre_paul_et_virginie.pdf

¹³ <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Sand-mare.pdf>



Comment les élèves ont-ils vécu leur expérience au théâtre ? Qu'ont-ils pensé de la pièce ? Articles, dessins, vidéos, vous pouvez leur permettre de s'exprimer sur ce qu'ils ont vu, retenu, aimé ou pas, sur ce qui les a étonnés...

Contactez-nous, transmettez-nous ces infos et nous les publierons sur le site des TÉAT, rubrique Coulisses : nebrard@teat.re.

C'est l'opportunité de valoriser auprès d'un large public les actions que vous entreprenez dans vos établissements !

Pour aller plus loin

Un [parcours thématique sur la danse néoclassique](#) élaboré par le critique de danse René Sirvin accompagné d'archives vidéos sur le site EnScènes de l'I.N.A.

[Une histoire du \(néo-\)classique en dix ballets](#) de Laetitia Basselier. Le texte est illustré de vidéos des ballets.

Sur la danse au XX^{ème} siècle, [Les grands courants de la danse](#), V.Delsol.

Laetitia Basselier et son [approche philosophique du style « néo-classique » en danse](#). Une recherche philosophique dans le cadre d'un mémoire de master avec un topo intéressant sur le travail de Serge Lifar, la distinction classique/moderne, le « projet » de création artistique des chorégraphes se revendiquant du néo-classicisme en danse.

Avant la 6^{ème} symphonie, plusieurs œuvres représentent une forme de pastorale. On pensera à :

- ✚ Vivaldi, *Les quatre saisons* et plus particulièrement le début du Printemps, celui de l'Été et le troisième mouvement de l'Été
- ✚ Mozart, la *Sinfonia pastorella*, en sol majeur
- ✚ Haydn, *Les saisons*
- ✚ Beethoven, la Sonate n°5 *Le Printemps*



Beethoven en promenade – Schmid



Lithographie allégorique de la 6^{ème} symphonie *Pastorale* par Jean-Désiré Ringel d'Ilzsch (1897)
qui a réalisé neuf sculptures représentant chacune une symphonie de Ludwig van Beethoven

Agnes Santi, La Terrasse, 24 novembre 2019 - N° 282

Entre Arcadie rêvée et réel accablant, Thierry Malandain et ses 22 danseuses et danseurs proposent un périple magnifique et poignant.

Que d'émotions et de beauté dans ce nouvel opus de Thierry Malandain ! Superbement inventive, l'écriture traverse une histoire humaine tout en tensions et contrastes qui se déploie entre désir de beauté et douleur de vivre, entre le rêve d'un monde harmonieux et la réalité d'une vie sans horizon. Sobre et efficace, la scénographie enferme d'abord les danseurs dans un dispositif de multiples carrés en tubes de métal, permettant de mettre en jeu des mouvements millimétrés d'une grande force expressive, entre renversements abrupts et élans fugaces. Lorsque le dispositif s'élève et disparaît dans les cintres, c'est tout l'élan joyeux et lumineux du rêve qui apparaît. A l'unisson de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven, qui ressuscite une Arcadie antique sereine et confiante, le chorégraphe fait référence à l'Antiquité grecque comme espace de rêve et d'idéal, où se libèrent des mouvements fluides et affirmés. L'écriture s'articule autour d'une figure centrale, objet de l'attention et sujet du périple, qui s'élance vers le rêve et s'avance vers la mort. Sorte de double du chorégraphe, ce personnage romantique est dansé par Hugo Layer avec une précision et une assurance époustouflantes, qui laissent transparaître en filigrane une sorte de fragilité.

Saisissants contrastes

Intemporelle, quasi abstraite, la danse exprime ici magnifiquement les poignants paradoxes de l'humain, des duos jusqu'aux mouvements d'ensemble. Les costumes sont superbes. De saisissants contrastes empoignent l'existence, entre la tristesse d'une vie réglée par de stériles automatismes, le corps ployé et le regard figé au sol, et le pur bonheur d'envolées qui emportent et galvanisent, bras tendus. Thierry Malandain et ses 22 danseuses et danseurs évoquent une fois de plus l'humaine condition dans son essence, et leur partition est pleinement réussie. L'art n'est ici ni l'illustration d'une intention, ni le reflet d'une conviction, ni la traduction d'une narration. Au-delà de la surface des choses, la danse acquiert plutôt une dimension spirituelle qui contre la petitesse et la tristesse du monde. Façonnée avec science et patience, elle révèle une beauté qui serre le cœur et nourrit l'esprit.

Antonella Poli, La Pastorale, Chroniques de danse, 13 décembre 2019**Chaillot, Théâtre national de la Danse**

Thierry Malandain, directeur du CCN-Malandain Ballet Biarritz, saisit l'occasion de la commande de l'Opéra de Bonn pour célébrer les 250 ans de la naissance de Ludwig van Beethoven en créant une des pièces les plus spirituelles de son répertoire. Le chorégraphe, animé par son esprit toujours tourné vers l'humanité et par son langage chorégraphique limpide et pur, nous livre avec *La Pastorale* un message de beauté et de sérénité. Mais son parcours créatif n'est pas simple.

En fait, plutôt que de se limiter à nous présenter un Eden imaginaire, Thierry Malandain joue sur le contraste avec notre époque troublée qui semble avoir perdu ses valeurs universelles. Le protagoniste de la *Symphonie n.6* de Beethoven, *La Pastorale*, devient un jeune homme contemporain, perdu, renfermé sur lui-même.

Le quadrillage qui constitue le décor de la première partie du ballet, structure métallique composée de carrés assemblés ressemblant à des cages, se révèle un choix réussi pour représenter les sentiments d'inquiétude et la perte d'espoir vers une possible issue. Les danseurs bougent dans des carrés fermés, se heurtent contre des barreaux et, avec des acrobaties, cherchent à s'échapper. Thierry Malandain préfère utiliser dans ce contexte des extraits musicaux des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, le chant accompagnant de manière plus profonde cet état de détresse.

Cette partie ne peut que constituer un prologue nécessaire pour nous emmener vers un univers dominé par l'équilibre des formes et la beauté des lignes exprimées par la chorégraphie. En éliminant toute référence à la structure descriptive des cinq mouvements de l'œuvre de Beethoven, Thierry Malandain nous plonge dans une espèce d'Arcadie, un rêve pour le protagoniste (Hugo Layer).

Avec la scène épurée, des figures angéliques l'entourent : tuniques blanches, ports de bras qui s'élèvent au ciel, arabesques étirées à l'infini. On pourrait aussi reconnaître les trois muses de l'Apollon Musagète de George Balanchine, Polymnie, Calliope et Terpsichore, mais dans ce ballet elles n'ont pas le même rôle. En fait, elles sont indépendantes, soutiennent et conduisent le protagoniste, le surprennent à s'élever vers un état de grâce ; il n'est pas le divin Apollon.

La chorégraphie est très dynamique, constituée par des entrées et des sorties de groupes de danseurs, évoquant les plus belles images de l'art grec. Harmonieusement, Thierry Malandain accorde une préférence à des figures circulaires, à des spirales, pour constituer un univers pacifique où tous sont en communion entre eux. Des escargots, avec leurs coquilles enroulées, traversant la scène, le symbolisent.

Les sonorités puissantes du quatrième mouvement de *La Pastorale*, *L'orage*, nous rappellent pour quelques instants l'existence de la lutte entre les hommes. Le pas de deux entre Frederick Deberdt et Arnaud Mahouy en est l'exemple.

Mais la fonction cathartique de la partie centrale du ballet a atteint son résultat. Le Paradis s'ouvre avec les notes de la Cantate Op.112 de Beethoven : la danse jubilatoire du Malandain Ballet Biarritz conclut la pièce, un succès incontestable pour son auteur Thierry Malandain, qui a été reconfirmé à la tête du CCN-Malandain Ballet Biarritz jusqu'à la saison 2024-25.

Jacqueline Thuilleux, *La Pastorale* de Beethoven par le Malandain Ballet Biarritz

Du sensible vers l'intelligible – Compte-rendu, Concertclassic, 17 décembre 2019

Que voulait Beethoven avec sa *Symphonie* n°6, popularisée sous le nom de *Pastorale* ? Une sorte de célébration d'un monde plus vrai, plus pur que celui contre lequel ses grands rêves se cognaient. Qu'en tire aujourd'hui le chorégraphe Thierry Malandain, sollicité par Bonn, ville de naissance du compositeur, pour lui rendre hommage par la danse : un hymne à la nature certes, mais structuré

par des visions à l'antique, une sorte de retour aux sources d'une humanité habitée par une quête d'essentiel.

Le choix du style était difficile. Heureusement Malandain a le sien, puissant, riche, et il n'a pas cédé aux tentations possibles : il a donc su éviter les utopies glamourieuses et un peu niaises d'une Isadora Duncan, le retour à la terre et au rythme originel prôné par le charmant Jaques-Dalcroze dans les années 1910 et que l'écofascisme des nazis dévoiera. Bien mieux, on y retrouve un peu de la ronde béjartienne, un rien du chic balanchinien avec quelques traits d'un *Apollon musagète*, le sens de la frise antique redessinée par Nijinski, en moins animal : un soupçon faunesque revit dans ces poses profilées et brisées, mais c'est surtout au triomphe des règles académiques de l'art classique que l'on assiste, beauté juste régénérée par un plus grand respect du corps. Tout en gardant le paraître fondé sur la maîtrise prônée par cet art auquel le chorégraphe, bien qu'inscrit dans son temps, continue de tendre de toutes forces : le vase grec et son graphisme, mais aussi la respiration de la musique, la naissance, la vie, la mort, la renaissance. Thèmes qu'il a resserrés entre des barres croisées qui peuvent servir de repères d'équilibre mais aussi de contraintes et rappellent le cadre où le danseur apprend à faire de son corps ce faisceau de lignes qui va rendre l'espace éloquent.

Poses cassées comme les frises grecques, mais enchaînées dans un parcours souple, bras levés en des figures qui évoquent plus la mesure du corps et du mouvement qu'elles ne s'adressent à quelques divinités muettes, car la seule vraie est ici la nature, et un retour à l'amour idéal. Tuniques longues, sombres, avant l'émergence de la lumière (beaux éclairages de François Menou) qui va nimber la *Pastorale* tout entière. Et pour étoffer la Symphonie, un peu courte, et ne pas toucher à son message, vigoureusement asséné par Nikolaus Harnoncourt, dont Malandain a choisi la version, des emprunts à la splendide *Cantate* op. 112 « Mer calme et heureux voyage » (qu'on entend peu et dont on connaît mieux la teneur sous la plume de Mendelssohn, puisque sa célèbre ouverture de ce nom est composée sur les deux mêmes poèmes de Goethe) et aux pétaradantes *Ruines d'Athènes*, où le monde antique se relève de ses cendres sur des rythmes turcs ! Groupes qui vont et viennent dans un entrelacement de lignes qui dit la force de la création, propagée en une farandole bien ordonnée.

Au cœur de ce voyage aux sources, le héros, guidé par quatre personnages éclairés, se situe entre l'harmonie de l'Homme de Vitruve et la fragilité épanouie de quelque berger d'Arcadie, choyé par les nymphes, mais aussi broyé par les forces du mal, le temps de quelques conflits. Piétinements, sauts débridés au moment de l'orage, moment clef de ce tournant. Bref, un retour à la nature, un peu comme on la voulut lors du rêve d'antique des premières décennies du XXe siècle plus que dans les grandes vagues de l'aspiration au cosmos du début du XIXe siècle. Même si Beethoven s'inscrit ici dans la mouvance romantique et affirme haut et fort son utopie humaniste. Et dans son cas, plutôt que d'utopie, on a envie de parler d'idéal.

Cette pièce maîtresse propose un superbe pari aux 20 danseurs du Malandain Ballet Biarritz, dont on constate avec plaisir la rigueur classique autant qu'expressive. Et l'on s'émerveille devant la perfection de Hugo Layer, jeune danseur entré depuis six ans dans la compagnie : ses équilibres, ses hésitations, ses performances gymniques, le déploiement subtil de ses bras, l'impressionnante vision de dos qu'il offre en dernière image, après les affres de l'émergence de l'être et son parcours tourmenté, laissent sur le souvenir frappant d'une silhouette équilibrée, élargie, ouverte autant que circonscrite. Comme un éternel mouvement immobile. L'harmonie, enfin.

Avec cette *Pastorale*, on se dit, en pensant à Béjart, que Malandain a un peu fait ici sa 9^{ème} *Symphonie*, mais qui, elle, était axée sur des valeurs humanitaires. Lui, avec cette Arcadie pour laquelle il fait se dresser les Ruines d'Athènes et leur lourde marche vers un avenir qui voudrait balayer le chaos contemporain, impose plutôt une quête de paix, de liesse, de maîtrise, de grâce qui est comme une somme de toutes ses influences avouées et insérées dans sa danse avec bonheur. Le message ici va loin, puisqu'il ose, enfin, affirmer une quête de beauté, et plus encore que la beauté, l'idée de la beauté, chère à Platon. On y goûte amoureusement cet air de plein air, exalté par les tuniques légères de Jorge Gallardo, qui gomment les sexes, tous n'étant que des émanations d'un monde virtuel, sans différences, encore que l'amour masculin soit tout de même ici visiblement favorisé – on est en Grèce !

Une pièce lumineuse d'intelligence et de grâce, à ranger parmi les plus grandes de Malandain, plus que ses dernières de commandes, dont il s'était d'ailleurs acquitté avec son brio coutumier. Incontestablement plus inspirée, elle porte davantage la marque de ce qu'on croit percevoir de sa propre recherche, à savoir l'ordre dans la liberté et la liberté dans l'ordre. C'est en tout cas ce qu'on en retire.

