

THÉÂTRE MUSICAL ET CIRQUE AU
CHATELET!

**CRÉATION
CHATELET!**



SAISON 24/25

châ-
te-
let
THÉÂTRE MUSICAL
DE PARIS


VILLE DE
PARIS

HISTOIRE DU SOLDAT

MUSIQUE **IGOR STRAVINSKY**
TEXTE **CHARLES FERDINAND RAMUZ**
DIRECTION MUSICALE **ALIZÉ LÉHON**
MISE EN SCÈNE **KARELLE PRUGNAUD**

**DU 19 AU 29
JUIN 2025**

TRANSFUGE



Histoire du soldat

Du 19 au 29 juin 2025

9 représentations

Création. Production du Théâtre du Châtelet.

Musique **Igor Stravinsky**Texte **Charles Ferdinand Ramuz**Direction musicale **Alizé Léhon**Mise en scène **Karelle Prugnaud**Collaboration artistique **Nikolaus Holz***

Scénographie et costumes

Pierre-André WeitzLumières **Bertrand Killy**Sound design **Rémy Lespéron**Assistante à la mise en scène **Laura Ketels**Assistant à la scénographie **Julien M.**

Assistant à la scénographie (maquettes)

Pierre LebonAssistant lumières **Glen D'haenens**Pianistes répétiteurs **Thomas Palmer, Fanyu Zeng**Le Lecteur **Vladislav Galard**Le Soldat **Xavier Guelfi**Le Diable **Nikolaus Holz***La Princesse **Alexandra Poupin***Avatar du soldat **Quentin Signori***Avatars de la princesse malade **Samanta Fois***
et **Chiara Bagni***

Musiciens

Violon **Clara Mesplé**Contrebasse **Chloé Paté**Clarinette **Orane Pellon**Basson **Eugénie Loiseau**Cornet à pistons **Arthur Escrava**Trombone **Robinson Julien-Laferrière**Percussions **Pierre Tomassi***membres de la compagnie de cirque
Pré-O-CoupéSurtitres (anglais) **Sylvie Durastanti****Durée totale environ 1 heure 20 minutes**Langue **français**Surtitrage **anglais**Avec le soutien de l'Académie Fratellini,
qui a accueilli en résidence les artistes circassiens
du spectacle.Igor STRAVINSKY (musique), Charles Ferdinand
RAMUZ (texte), *Histoire du soldat, lue, jouée
et dansée en deux parties*, éd. John Carewe,
Londres, Chester Music, 1987, 1992.Retrouvez
les clefs de
l'affiche
en flashant
le QR code.**HISTOIRE LUE, JOUÉE,
MIMÉE ET DANSEE.****Karelle Prugnaud, metteuse en scène**

Histoire du soldat est une œuvre de circonstance, écrite et composée en Suisse pendant la Première Guerre mondiale, dans un contexte où il n'est plus possible de créer des œuvres à grand effectif, avec d'importants moyens de production. Charles Ferdinand Ramuz et Igor Stravinsky pensent donc, à quatre mains, un effectif et un dispositif nouveaux dont le point de départ, d'inspiration faustienne, est un conte russe traditionnel qui avait été compilé par Alexandre Afanassiev : l'histoire d'un pauvre soldat qui vend son âme au diable en échange d'un livre qui lui permettra de prédire l'avenir. Transposée dans l'univers du théâtre de tréteaux, accompagnée d'un orchestre de foire (sept instruments), d'un récitant et d'un ou deux danseurs, cette œuvre est un conte musical qui emprunte à l'univers populaire de la foire. Selon les dires de Charles Ferdinand Ramuz, s'adressant à son mécène, c'est « [...] quelque chose comme une lanterne magique animée ». Dès lors, et en dépit de l'aridité du texte, il ne faut jamais perdre de vue la dimension onirique de ce projet. Ma démarche a consisté à radicaliser le parti-pris initial des deux auteurs, en ré-enchantant le réel.

Être dans l'ici, et le maintenant : tel est vraiment mon parti-pris. C'est aussi tout l'intérêt de remonter, aujourd'hui, les œuvres du passé : le répertoire du théâtre musical est une allégorie du monde et je n'ai pas voulu nier les guerres qui nous entourent, pas plus que les contextes d'hier et d'aujourd'hui. Si l'art permet de s'affranchir de l'horreur, si la musique rassemble et si le texte émeut par son authenticité, nous ne pouvons pas ignorer les crises des temps présents. Nous vivons dans un monde en guerre. À travers la mise en scène, je souhaite questionner, encore et encore, cet état de tension et de suspension extrêmes : le soldat est entre la vie et la mort et le spectacle questionne, au prisme des différentes disciplines artistiques, ce que sont tous les différents chemins entre le bien et le mal.

C'est dans le prolongement de ce qu'imaginaient Igor Stravinsky et Charles Ferdinand Ramuz que j'ai pensé cette mise en scène. Tandis qu'ils exploraient les enjeux de la mixité en faisant de cette « histoire lue, jouée, mimée et dansée » une œuvre mêlant théâtre, musique et mouvement, j'ai aussi cherché dans l'hybridation des arts de la scène un moyen de sortir de la didactique du narrateur afin de ne pas enfermer le spectateur dans le récit. Quoi de mieux que les arts du cirque pour à la fois prolonger l'onirisme et ouvrir une autre porte, qui consiste à ne pas écouter la musique les yeux fermés, mais à la regarder aussi, les yeux grands ouverts ? Par-delà l'idée de réveiller une histoire endormie en animant les personnages grâce aux truchements du narrateur, du chef d'orchestre et des musiciens – Igor Stravinsky les voulait d'ailleurs présents et visibles sur scène –, j'ai surtout voulu ouvrir le champ vers d'autres horizons poétiques. Ici, les arts du cirque se prêtent à explorer la dialectique de l'onirisme. La performance d'un circassien véhicule avec elle l'idée du danger et de la fragilité, mobilisant ainsi avec la plus grande intensité toute l'attention du spectateur. C'est une façon de questionner le rôle de l'art dans la société : quand celle-ci est en danger, l'art – y compris dans des états de tension exacerbée – sauve. Et le cirque évoque, au sens propre comme au sens figuré, ce temps suspendu si bien décrit dans *Histoire du soldat*.

**« Mais exprimer, c'est agrandir.
Mon vrai besoin c'est d'agrandir. »**Charles Ferdinand Ramuz, « Lettre à Henry Poulaille », mai 1924, in *Journal*, t. II, Genève, Slatkine, 2005, p. 40.

HISTOIRE DU SOLDAT

Histoire lue, jouée, mimée et dansée.



Écrite par Charles Ferdinand Ramuz en 1917, l'*Histoire du soldat* est un conte moral moderne inspiré d'une légende populaire russe. L'œuvre met en scène un soldat qui vend son âme au diable, en échange d'un livre magique.

Joseph, le soldat, profite d'une permission de quinze jours, pour regagner son village. Au cours de sa longue marche, il s'arrête au bord d'un ruisseau pour prendre un peu de repos et sort un violon de son étui pour jouer quelques notes de musique. Aussitôt, le Diable, grisé sous les traits d'un vieil homme, surgit et lui propose un curieux marché : échanger son violon contre un livre magique qui a le pouvoir de révéler l'avenir et d'apporter la richesse. À la fois séduit et intéressé, le soldat accepte la transaction. Le Diable lui propose alors de venir chez lui, en promettant luxe et confort. Croyant ne passer que quelques jours chez le Diable, Joseph accepte l'invitation. En réalité, trois années se sont écoulées.

Lorsqu'il regagne enfin son village, plus personne ne reconnaît le soldat : sa propre mère le fuit, tandis que sa fiancée s'est mariée durant sa longue absence. Joseph réalise qu'il est comme un étranger parmi les siens, « mort parmi les vivants ». Désespéré, il se confronte au Diable, qui se joue de lui, à nouveau, et le dupe encore. Devenu riche grâce au livre, Joseph, qui mène désormais une vie de luxe, se perd dans la vacuité de son existence. Il possède tout sauf l'essentiel : riche, mais privé de joie et d'amour, il ignore ce qu'est la vraie vie.

Un jour, Joseph entend parler d'une princesse malade. Selon l'oracle, la princesse ne pourrait guérir que grâce à un inconnu. Afin de tenter de la soigner, Joseph se rend à son chevet après avoir revêtu les habits du médecin. Au cours de cette tentative de rédemption, le Diable, est toujours là, avec son violon. Le Diable et le soldat s'affrontent lors d'une partie de cartes que le soldat remporte en trichant. Affaibli, le Diable cède son violon et Joseph parvient à guérir la princesse grâce à la musique. Amoureux, il l'épouse et se convainc d'avoir triomphé du Mal. Mais le Diable n'a pas dit son dernier mot et menace à nouveau Joseph : si le soldat quitte les limites du royaume, tout sera perdu. Et le soldat va enfreindre cette ultime interdiction en retournant dans son village natal. Dès la borne frontière franchie, le Diable réapparaît et l'œuvre se clôt sur une morale implacable : nul ne peut échapper à son destin, pas plus qu'au pouvoir corrompteur d'un pacte avec le Diable.

IGOR STRAVINSKY ET CHARLES FERDINAND RAMUZ HISTOIRE D'UNE COOPÉRATION FÉCONDE

« J'ai fait, je crois, la connaissance de Stravinsky en 1915, à l'automne [...]. Ansermet me l'avait amené, venant de Montreux, où lui-même dirigeait l'orchestre du Kursaal¹. » C'est ainsi que l'écrivain et poète suisse Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947), auteur du livret d'*Histoire du soldat*, décrit sa rencontre avec le compositeur.

Une collaboration étroite et une certaine amitié vont s'engager entre les deux hommes. « Pendant ce temps, je voyais très souvent Ramuz », nous dit Stravinsky. Ils travaillent ensemble à la traduction française de contes ou légendes populaires russes – tels *Renard* ou *Les Noces*. Mais ces pièces seront terminées par Stravinsky et créées plus tard, quand il aura quitté la Suisse : c'est vraiment l'*Histoire* qui sera leur projet commun, conçue et créée pendant le séjour suisse de Stravinsky.

C'est en effet un véritable projet que les deux artistes ont ensemble, la conception d'un spectacle différent : au début de 1918, écrit Ramuz, « personne ne savait quand la guerre finirait [...] nous nous étions dit, Stravinsky et moi : "Pourquoi ne pas

écrire ensemble une pièce qui puisse se passer d'une grande salle, d'un vaste public ; une pièce dont la musique ne comporterait que peu d'instruments, et n'aurait que deux ou trois personnages [...] ; nous reprendrions la tradition des théâtres sur tréteaux, des théâtres ambulants, des théâtres de foire"². » Les décors de scène seront du peintre René Auberjonois (1872-1957), ami de Ramuz, la mise en scène de Georges Pitoëff (1884-1939) – comme Stravinsky, un Russe qui a le même parcours franco-suisse à ce moment-là. Un mécène suisse, Werner Reinhart (1884-1951), dont la fortune était issue de la société de négoce Volkart de Winterthur, et qui sa vie durant sera un protecteur des arts musicaux, assure le financement de la pièce. La première a lieu le samedi 28 septembre 1918 au théâtre municipal de Lausanne, sous la direction musicale d'Ernest Ansermet, qui avait fait le lien entre les deux artistes trois ans plus tôt.

C'est donc dans cette enceinte que résonnent pour la première fois les si mémorables premières paroles du Lecteur : « Entre Denges et Denezzy, un

¹ Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, avec 6 hors-texte, Paris, Gallimard, Éditions de la Nouvelle revue française/Lausanne, Mermod, 1929, p. 7.

² Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, op. cit., p. 9.

soldat qui rentre au pays... Quinze jours de congé qu'il a... A marché, a beaucoup marché³ – et d'emblée on est saisi par l'histoire, par la force du texte et de la langue, alliée à celle de la musique. La force de cette *Histoire* qui a le cas échéant bercé notre enfance (c'est mon cas), ou qui, adultes, peut nous séduire et nous happer.

Car s'il y a un point commun entre Stravinsky et Ramuz, que tout semble pourtant devoir éloigner (leur caractère, leurs origines), c'est une forme de caractère révolutionnaire – oh!, pas politique – mais dans leur art respectif. La musique: avec cet orchestre réduit, et le génie stravinskien – Pierre Boulez considérera que *l'Histoire* est une pièce musicale majeure du vingtième siècle, plus révolutionnaire encore que ne l'avaient été *L'Oiseau de feu* (1910) et *Le Sacre* (1913). Le texte: avec cet usage si particulier de la langue française par Ramuz dans son œuvre entier, un parler à la fois populaire et stylisé – la même tension que dans ses romans, à la fois concrets et féériques. Style que le poète et écrivain vaudois théoriserait et revendiquerait dans la fameuse *Lettre* à son éditeur français Bernard Grasset (1928). Paul Claudel, dans son hommage posthume à Ramuz (1947) le qualifiera de « créateur et ouvrier d'une langue⁴ ».

D'autres points rapprochent les deux hommes, en cette période limitée géographiquement, dans le canton de Vaud, et dans le temps, trois années – trois années de guerre, où les activités sont par force réduites. Dans ses mémoires, Stravinsky nous dit que, à la

fin de l'année 1917, il était « profondément abattu⁵ »: la révolution russe l'avait mis dans « une situation matérielle difficile⁶ »; il avait émigré de France en Suisse au moment de la guerre. Quant à Ramuz, après une quinzaine d'années où il était « monté à Paris », il repart en Suisse en juin 1914 y fonder une famille, sans doute déçu de n'avoir pu s'intégrer au monde littéraire parisien. Dans sa verve poétique, Ramuz trouvera un autre point commun: même si leurs deux pays et leurs origines étaient différents, les deux hommes avaient en commun « le Pays », le pays de l'enfance, celui « où la grande parenté des hommes s'entr'aperçoit pour un instant⁷ ». Enfin, perce chez tous deux une forme commune de rapport distant à la politique, de non-engagement: si l'un comme l'autre voyaient d'un œil bienveillant la révolution russe d'octobre 1917 (« la vraie Russie allait paraître enfin à la face du monde, une Russie nouvelle, mais qui serait en même temps l'ancienne, tirée de son long sommeil⁸ »), Stravinsky allait vite être déçu (notamment par le traité de paix de mars 1918 entre Russie et Allemagne, comme il l'indique dans ses mémoires). Leur distance à la politique et leurs désillusions se transformeront, chez chacun d'eux, en un conservatisme de bon aloi – Ramuz sera dans les années 1930 un critique acéré de la modernité technique, qu'elle soit capitaliste ou « bolchévique ».

Ces diverses hypothèses nous permettent de comprendre ce rapprochement, et ce travail commun si fécond. En 1917, au moment où se conçoit le projet, les deux compères sont encore jeunes, Ramuz a trente-huit ans, Stravinsky trente-trois.



Comme *Renard*, le livret de *l'Histoire* est tiré d'Alexandre Afanassiev (1826-1871), qui passa sa vie à rassembler, mettre en forme et éditer des contes populaires russes, souvent merveilleux ou féériques. *L'Histoire* est celle d'un pacte avec le Diable, le Soldat vendant son âme, en fait son violon: conte et vraisemblance n'allant pas toujours de pair – « comme si l'instrument avait officiellement figuré dans le paquetage fédéral [du soldat suisse]⁹ », ironise Ramuz. Cependant, la symbolique est forte: le violon n'a-t-il pas lui-même une âme? Au-delà, d'un tel conte, d'une telle féerie, les deux auteurs ne voulaient pas d'interprétation réaliste: le Soldat est un soldat intemporel, pas spécifiquement lié à la guerre de 14-18, ni à aucune autre. Un spectacle « simple », ambulante – après tout, comme les chapiteaux d'un cirque?

On doit aussi s'imaginer que mettre du texte sur une musique, ou l'inverse, n'est pas chose si aisée: comme le montre l'extrait de partition joint, le rôle du Lecteur (et celui-là seul) n'est pas un rôle parlé, ni chanté, mais scandé, ses paroles devant concorder avec telle note, et de longueur variable (noire, croche). Au passage, notons Ramuz qui admire le travail d'artiste écrit de Stravinsky, véritable calligraphe: il a ses tire-lignes, son propre « instrument à roulettes »

pour tracer les portées, quatre encres de couleurs différentes¹⁰. Pourtant, finalement, après la première, rien ne fut simple: Ramuz, qui en tire le bilan dix ans plus tard, se dit que finalement sept musiciens, ce n'est pas un petit orchestre, ce sont sept solistes¹¹... que le concept de Lecteur est à cette époque relativement nouveau dans le théâtre, même parlé. Et puis, aussi, il y eut la grippe espagnole, « baptisée ainsi par euphémisme, en réalité une affreuse peste qui faisait mourir en trois jours les plus robustes jeunes hommes¹² ». Et le Suisse de déplorer, dix ans plus tard, cette amitié éphémère perdue: « Maintenant, Stravinsky, où êtes-vous¹³? » Plus tard, les itinéraires des deux artistes divergeront: Stravinsky quitte la Suisse pour retourner en France en 1920, avant d'émigrer définitivement aux États-Unis lorsque la guerre éclate, en 1940; Ramuz reste, lui, sédentaire en Suisse jusqu'à sa mort en 1947. Mais ils restent unis dans cette pièce majeure et féérique qu'est *l'Histoire du soldat*.

Alexandre Moatti, enseignant-chercheur à l'université Paris Cité

Pour en savoir plus

Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, avec 6 hors-texte, Paris, Gallimard, Éditions de la Nouvelle revue française/Lausanne, Mermod, 1929.

Pierre-Oscar LEVY, *Igor Stravinsky: Histoire du soldat*, Paris, La Sept/INA, « Opus », 52 min, 1989.

³ Igor STRAVINSKY, *Histoire du soldat*, texte de Charles Ferdinand Ramuz, Londres, J. & W. Chester, 1924, p. 2.

⁴ Paul CLAUDEL, *Du côté de chez Ramuz*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1947, p. 30.

⁵ Igor STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935, vol. I, p. 89.

⁶ Ibidem.

⁷ Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, op. cit., p. 22.

⁸ Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, avant-propos de Pierre-Paul Clément, Lausanne, Éditions, de l'Aire, 1977, p. 96-97.

⁹ Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, 1929, op. cit., p. 11.

¹⁰ « ...certain instrument à roulettes qui servait à tracer les portées et dont Stravinsky lui-même était l'inventeur », Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, op. cit., p. 13.

¹¹ Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, op. cit., p. 15.

¹² Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, op. cit., p. 17.

¹³ Charles Ferdinand RAMUZ, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, op. cit., p. 19.

ENTRETIEN AVEC... KARELLE PRUGNAUD METTEUSE EN SCÈNE

À la genèse du projet de création, vous insistiez sur les enjeux de l'hybridation des arts, ainsi que sur la place du cirque dans votre travail de mise en scène. Si la réponse à la question du « pourquoi » est apportée dans la note d'intention, qu'en est-il du « comment » ?

Karelle Prugnaud : Ma mise en scène s'inscrit dans le strict prolongement de la démarche adoptée par les deux auteurs, Charles Ferdinand Ramuz et Igor Stravinsky. Le contexte de la Première Guerre mondiale a attisé leur désir de ré-enchanter le réel, sans renoncer au populaire. Afin d'y parvenir, ils ont imaginé une œuvre mixte qui mêle le théâtre musical, le mime et la danse. L'amour du forain les a guidés et je le partage avec eux. Aujourd'hui, les arts du cirque me paraissent accompagner ce besoin d'onirisme, tout en répondant au vœu de Ramuz : « Exprimer, c'est agrandir. Mon vrai besoin, c'est d'agrandir¹. »

En hybridant les arts du mouvement, au croisement de la danse, de la pantomime et du cirque je m'inscris dans le développement du projet initial, sans pour autant le trahir. Des tréteaux au chapiteau, il n'y a qu'un pas. Ramuz s'est toujours présenté comme un écrivain de l'authenticité. Il était bien plus

préoccupé par le vrai que par le beau. Le risque intrinsèque lié aux acrobaties, aux sangles ou à la jonglerie met en abyme ce désir ardent de vérité. La performance développe une forme d'intensité qui touche l'humain au plus profond de ce qu'il vit, dans l'instant présent.

Et s'agissant de la scénographie, comment avez-vous continué d'agrandir et donc d'exprimer ce que désiraient les auteurs ?

Lorsque nous avons préparé, avec Pierre-André Weitz, décors, costumes et scénographie, je lui ai transmis plusieurs photographies qui m'inspiraient. Je souhaitais en effet transposer l'action dans un univers qui soit à la fois fidèle à celui de l'Europe du début du vingtième siècle et à celui du monde d'aujourd'hui. Il me semblait que le Soldat, alors qu'il était en permission, devait toujours être dans un état de tension liée au conflit. J'ai donc choisi la photographie d'un immeuble venant d'exploser en Ukraine afin de symboliser son propre retour au village. La photographie d'un immeuble de Bodorianska, une localité de la région de Kiev reprise aux troupes russes, le 6 avril 2022, publiée dans la presse, était, de ce point de vue, tout à fait éloquent.



© GUILLAUME BINET/MYOP

Et le parallèle entre la Première Guerre mondiale et le conflit russo-ukrainien faisait d'autant plus sens que, aujourd'hui encore, la musique est employée afin de ré-enchanter et de faire rêver les peuples, y compris dans les périodes les plus sombres. Je pense par exemple au violoncelliste Denys Karachevtsev, photographié devant les décombres des bâtiments de la place de la Victoire, à Kharkiv, le 22 mars 2022 : il s'était filmé alors qu'il interprétait le Prélude de la Suite n° 5 en do mineur de Jean-Sébastien Bach. Sa vidéo, devenue virale grâce aux réseaux sociaux, avait alors ému le monde entier.



© Observateurs France 24 / YouTube

Ce n'est pas nouveau : dans *Le Miroir*, un périodique illustré publié durant la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire un journal qu'auraient tout à fait pu consulter Charles Ferdinand Ramuz ou Igor Stravinsky, un poilu joue quelques notes



© D.R.

sur un piano au milieu des décombres, dans un village de la Somme, en plein cœur de la bataille, en 1916.

Et, petit à petit, l'idée de faire du piano un accessoire à part entière s'est imposée.

Enfin, la quatrième photographie renvoyait tant à la mixité des styles musicaux qu'à l'univers du cirque et du cabaret : dans le camp de Königsbrück, à proximité de Dresde en Allemagne, des prisonniers de guerre français avaient monté une revue. Parmi les spectateurs l'un d'eux s'était même travesti en femme et sur l'estrade, deux instruments, un violon vertical à une seule corde et une



© D.R.

contrebasse « délirante » rappelaient ce besoin irréprensible de musique. C'est donc un regard croisé sur l'état de tension et/ou de suspension, au propre comme au figuré, que nous avons porté sur l'*Histoire du soldat*.

Propos recueillis par Aurélien Poidevin

¹ Charles Ferdinand RAMUZ, « Lettre à Henry Poulaille », mai 1924, in *Journal*, t. II, Genève, Slatkine, 2005, p. 40.

ENTRETIEN AVEC... LE DIABLE

NIKOLAUS HOLZ

CIRCASSIEN, COLLABORATEUR ARTISTIQUE DE KARELLE PRUGNAUD

Dans cette création d'*Histoire du soldat* au Théâtre musical de Paris, les arts du cirque ont un rôle déterminant dans la mise en scène. Cela n'aurait peut-être pas été envisageable il y a un demi-siècle. Quelle place occupe aujourd'hui le cirque dans le spectacle vivant ?

Nikolaus Holz : Jusqu'à la fin des années 1970, et notamment à cause de la présence d'animaux vivants sous les chapiteaux, le cirque était placé sous la tutelle du ministère de l'Agriculture. Disons, avec un petit peu de sarcasme, que tout cela n'était alors qu'une affaire de forains qui couraient après les poules... En 1978, l'État a reconnu le cirque comme forme culturelle à part entière. Et quand il a été nommé à la tête du ministère, trois ans plus tard, Jacques Lang a continué à militer dans ce sens, jusqu'à la création, en 1985, du Centre national des arts du cirque, à Châlons-en-Champagne. C'est donc grâce à la volonté politique que le cirque est devenu un art, lui permettant ainsi d'accéder au théâtre. C'est aussi une spécificité française ! J'ai eu la chance de participer à cette aventure collective en faisant partie de l'une des premières promotions à être diplômée par le CNAC.

Aujourd'hui, il y a l'opéra, la musique, le théâtre, la danse, et un cinquième élément : le cirque. La question de la place qu'il occupe dans le monde de l'art

continue pourtant de m'animer parce que, à la différence de la poésie qui se suffit à elle-même dans l'inconscient collectif, on continue de se demander dans quelle mesure le cirque est un art. Deux gestes sont à la genèse des arts du cirque. Le premier est le saut périlleux, où l'on admire, bouche bée, l'exploit. Le second est le ratage, qui provoque le rire. C'est la chute, le coup de pied au cul. Chacun de ces deux gestes se situe, intrinsèquement dans l'enfance et c'est ici l'essence des arts du cirque, ce que rappelle très bien Jacques Lecoq : « Cette essence, telle qu'elle était exprimée par les meilleurs clowns traditionnels, se trouve dans la faiblesse fondamentale de l'être humain, dans les particularités qui, sur un certain plan, font de chacun de nous un "raté". Pour trouver son clown il faut rechercher sa (ses) faiblesse(s) essentielle(s), la (les) reconnaître, la (les) faire ressentir, l'(les) afficher, s'en moquer publiquement... et, incidemment, faire rire les autres. » C'est, je le crois, la raison pour laquelle Dieu a échoué quand il s'est présenté au concours d'entrée du Centre national des arts du cirque : il n'aura pas su faire rire parce qu'il était trop parfait... En somme, le cirque est un art du rire et de l'admiration. Et c'est grâce à cette symbiose entre rire et admiration que le public communie, se retrouvant, en miroir de l'interprète, dans la lumière, quand il rit.



Quelle est la place des arts du cirque dans *Histoire du soldat* en particulier ?

Nikolaus Holz : Par essence, le cirque nous plonge dans l'instant présent et agit ainsi comme un élément brechtien dans une œuvre où les auteurs avaient déjà convoqué le mime et la danse. Quant à la musique, grâce à la présence de ce petit orchestre de jazz, elle inscrit *Histoire du soldat* dans l'art forain car tout se prête à partir en tournée. Hier, on avait nourri ce rêve avec le mime et la danse, qui étaient alors à la mode, avec l'aventure des Ballets russes. Aujourd'hui, on s'inscrit dans la continuité en proposant un « corps de cirque », un peu à la manière d'un corps de ballet qui accompagne et valorise à la fois le texte et la musique. Sinon qu'on inverse un peu le paradigme : notre idée n'est pas d'être accompagnés par la musique, mais plutôt de la souligner !

Et le Diable dans tout ça ?

Nikolaus Holz : Tout d'abord, c'est un clown ! C'est-à-dire qu'il est un peu comme un idiot qui fait des choses jolies... À moins que cela ne soit le travail de l'acteur ? Plus sérieusement, *Histoire du soldat* est un conte qui raconte le bien et le mal. Je prends donc appui sur ce parti pris pour interroger les relations entre les hommes. Et l'idée d'un Diable un peu stupide, dépourvu de toute forme de stratégie, juste dirigé par son égoïsme et sa bêtise m'amuse beaucoup ! Les arts du cirque offrent ici une opportunité : observer le mal à travers le spectre de la naïveté ; tel est le rôle du clown, non ? C'est une impulsion très infantile que d'exiger son bonbon. Certains responsables politiques

peuvent avoir ce travers. Pour le Diable, le bonbon c'est un violon... Je m'amuse beaucoup en observant toutes celles et ceux à qui l'on prête des intentions diaboliques: ils sont souvent moins stratèges qu'on ne l'imagine.

Plus que le Diable et probablement tout autant que le clown, vous êtes aussi le collaborateur artistique de la metteuse en scène, Karelle Prugnaud: comment travaillez-vous ensemble?

Nikolaus Holz: Ce qui détermine une grande part de notre travail en commun, c'est un goût prononcé et partagé pour la mise en relation et pour l'interaction entre les acteurs et le public. C'est amusant, car nous nous sommes rencontrés autour d'un spectacle de cirque où le chapiteau s'écroulait. Et nous avons travaillé ensemble à plusieurs reprises avec comme plus petit

dénominateur commun une passion pour tout ce qui vacille. Karelle Prugnaud sait créer des relations, y compris quand elles sont improbables, comme celle qui s'installe entre le Lecteur et le Soldat. Cela fonctionne comme un duo, très touchant parce que c'est la recherche de deux personnes déséquilibrées qui ne se trouvent jamais. Et nous continuons d'interroger, ensemble, ce discours du déséquilibre et/ou de l'équilibre. Lorsque le Soldat tourne autour de l'équilibriste ce sont deux mondes et deux langages parallèles que nous confrontons, de manière à ouvrir les perspectives pour le spectateur. Nous cherchons à offrir une lecture émancipée du texte. Et dans ce pas de deux, elle est parfois la tragédienne et je suis souvent le comique, ce qui, in fine est plutôt équilibré!

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

ENTRETIEN AVEC... **ALIZE LEHON** CHEFFE D'ORCHESTRE

Dans *Le Langage musical de Stravinsky* dans *l'Histoire du soldat*, Anthony Girard écrit que « *L'Histoire du soldat* n'est pas une œuvre qui se laisse facilement analyser », la comparant au *Sacre du printemps* qui, de ce point de vue, serait presque « un jeu d'enfant¹ ». Selon vous, comment s'articule le rapport entre le texte et la musique dans cette œuvre?

Alizé Léhon: C'est une partition que je connais bien, car c'est une référence pour les chefs d'orchestre: en effet, *Histoire du soldat* est souvent inscrite au programme des concours de direction d'orchestre. Véritable exercice de battue pour les chefs d'orchestre, l'œuvre est en effet difficile à analyser parce que la musique n'est ni tout à fait illustrative ni tout à fait détachée du texte. Il y a certes une marche du soldat, une fanfare et une dimension populaire, qui peuvent donner l'impression qu'il s'agit d'une partition figurative. Mais la musique s'éloigne aussi du texte et un mystère persiste dans la manière dont l'œuvre est découpée: le rapport entre le texte et la musique est inégal entre la première et la seconde partie. *Histoire du soldat* est donc une œuvre à appréhender comme un trilogie mêlant musique, danse et théâtre où la partition devient vite un personnage à part entière.

Comment comprendre le succès d'une telle partition auprès des chefs d'orchestre, alors que l'effectif, assez restreint, pourrait laisser penser que c'est de la musique de chambre?

Alizé Léhon: C'est justement l'effectif restreint qui explique en partie ce succès, car il est bien sûr beaucoup plus aisé de réunir quelques instrumentistes pour interpréter *Histoire du soldat* qu'un grand orchestre symphonique pour jouer *Le Sacre du printemps*. Toutefois, cela n'est pas la principale raison: le compositeur, peu enclin à ce que l'on prenne des libertés avec sa musique, a conçu cette œuvre pour être dirigée, comme en témoignent les incessants changements de mesure. Derrière la dimension parfois très rythmique de l'œuvre, il y a en fait beaucoup de fausses régularités qui requièrent une direction musicale très précise. Par ailleurs, l'effectif est original, en effet, mais il est surtout très logique et bien pensé. Igor Stravinsky a retenu les extrêmes de chaque famille d'instrument: le violon et la contrebasse pour les cordes, puis la clarinette, dont l'ambitus est le plus large

¹ Anthony GIRARD, *Le Langage musical de Stravinsky dans l'Histoire du soldat*, Paris, Gérard Billaudot, « Les cahiers d'analyse musicale », 2011, p. III.



et le basson, qui est l'instrument le plus grave de la famille des bois, tandis que la contrebasse et les percussions se partagent la rythmique. Et je pense qu'il ne faut pas omettre de citer le cornet et le trombone. Il s'agit, dès lors, de chercher à tirer le maximum d'une toute petite formation, optimisée par le compositeur afin de sonner comme un véritable orchestre de chambre. Et, pour les chefs, l'enjeu consiste à jouer sur le caractère à la fois intimiste et orchestral de ce dispositif.

Vous qui avez déjà dirigé *Le Sacre du printemps*, *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* ou *Le Chant du rossignol* et qui donc connaissez bien le répertoire d'Igor Stravinsky, quel regard portez-vous sur cette partition ?

Alizé Léhon : Aux premières lectures de l'œuvre, j'ai éprouvé une sensation étrange, car je trouvais *Histoire du soldat* différente des œuvres que je connaissais, mais, rapidement, les pièces du puzzle se sont remises en place. Et tout en retrouvant l'esthétique d'Igor Stravinsky, j'ai pu mesurer à quel point les emprunts étaient ici à la fois habiles et réussis. Le rôle du violon est par exemple prépondérant dans cette œuvre, à tel point qu'on pourrait analyser la partition comme un concerto, avec une écriture à la fois virtuose et populaire. Et une fois encore, on voit à quel point le compositeur est pointilleux dans le texte : les indications de mode de jeu vont jusqu'à mentionner la longueur d'archet qui doit être utilisée ! Enfin, les emprunts au jazz, avec le ragtime, notamment, offrent de nouvelles ressources aux cuivres. Trombone et cornet jouent ainsi sur trois registres : le premier, attendu, est celui de la fanfare, mais l'usage du glissando ouvre au jazz, tandis que l'écriture diatonique rappelle les mélodies populaires russes. La complexité avec laquelle les couleurs et les timbres s'enchevêtrent justifie pleinement la présence du chef d'orchestre, ne serait-ce que pour rassurer les interprètes.

Vous êtes aux côtés de Karelle Prugnaud depuis le début des répétitions alors que les musiciens n'ont pas encore rejoint l'ensemble de l'équipe artistique : pourquoi le suivi a-t-il été à ce point anticipé ?

Alizé Léhon : Dans cette production d'*Histoire du soldat*, les musiciens sont intégrés à la mise en scène. Mettre un petit orchestre sur scène comme le souhaitait Stravinsky reste un parti-pris audacieux et il convient, dès lors, de travailler très en amont afin de bien comprendre les enchaînements des différents tableaux. De surcroît, la présence de circassiens est une variable supplémentaire à laquelle il faut s'adapter, par exemple pour fixer les « tops » et nous coordonner sur scène et en coulisses. Enfin, nous avons des échanges réguliers avec Karelle Prugnaud, autour des rapports entre partition et mise en scène, dont nous avons souligné la richesse et la complexité. Il est assez difficile de mesurer combien la dimension performative des acteurs est inséparable de la musique, mais un exemple me paraît éloquent : les acteurs, quand ils déclament leur texte, doivent se synchroniser avec

la musique – mais aussi... quand ils marchent, se déplacer en rythme. Et cela n'est pas naturel en raison des fausses régularités de la partition. C'est donc pour toutes ces raisons que j'ai accompagné, tout au long du processus de création, la metteuse en scène, les acteurs, les danseurs et les circassiens.

Et si l'on devait se préparer à voir et entendre *Histoire du soldat*, que conseilleriez-vous ?

Alizé Léhon : Mon premier conseil serait de ne pas écouter cette œuvre avant de venir au théâtre, pour mieux la découvrir. La mise en scène est un élément déterminant de l'écoute et l'on se priverait d'un grand plaisir à ne pas entendre une telle œuvre les yeux grands ouverts. En revanche, je conseille d'écouter une courte pièce d'Igor Stravinsky, *Ragtime*, dont l'esthétique se rapproche de celle d'*Histoire du soldat*. Elle constitue une excellente introduction à l'originalité et la richesse stylistique de cette œuvre.

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**



TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

HISTOIRE DU SOLDAT

VUE PAR...

THEODOR ADORNO

Dans un essai critique ayant pour thème l'évolution de la musique moderne, le philosophe et sociologue allemand Theodor Adorno analyse *Histoire du soldat*. Quelques lignes d'une note de bas de page consacrée à l'œuvre sont ici reproduites, car elles donnent certaines clefs de lecture de l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz et Igor Stravinsky.

L'*Histoire du soldat* s'avère le véritable centre de l'œuvre de Stravinsky aussi parce que, dans la mise en musique du remarquable texte de Ramuz, elle mène pour ainsi dire jusqu'au seuil de la conscience de ce fait. Le héros, figure typique de cette génération d'après la Première Guerre mondiale qui a fourni au fascisme ses hordes prêtes à entrer en ligne, périt, parce qu'il contrevient au commandement enjoignant au chômeur de vivre uniquement dans l'instant. La cohésion de l'expérience dans le souvenir passe pour l'ennemie mortelle de cette conservation de soi qui s'obtient au prix de l'effacement de soi. Suivant la version anglaise, le raisonneur met le soldat en garde :

« One can't add what one had to what one has / nor to the thing one is the thing one was. / No one has a right to have everything – / It is forbidden. / A single happiness is complete happiness / to add to it is to destroy it –. »

C'est la maxime angoissée et irréfutable du positivisme qui proscriit le retour de quelque passé que ce soit, parce que rechute dans le mythe et abandon de soi à ces puissances que, dans la pièce, incarne le diable. La princesse se plaint de ce que le soldat ne lui ait jamais

parlé de sa vie antérieure et il lui répond par d'obscures allusions à la ville où vivait sa mère. Son péché – il a violé les frontières étroites du royaume – comporte une seule interprétation possible : il est allé visiter cette ville, il a sacrifié au passé. « La recherche du temps perdu est interdite » : pour aucun art cet interdit ne vaut autant que précisément pour celui dont la loi la plus intérieure est la régression. La retransformation du sujet en un être primitif devient possible seulement par l'amputation de la prise de conscience de soi-même, de la mémoire. Que le soldat demeure exilé dans le pur présent, cela explique le tabou sous le signe duquel se trouve toute la musique de Stravinsky. Les répétitions saccadées et qui percent les oreilles, il faudrait les interpréter comme des moyens pour extirper de la musique par la suspension de la durée, la dimension de la mémoire, c'est-à-dire le passé protégé. Les vestiges de celui-ci, comme la mère du soldat, tombent sous le tabou. Le chemin brahmien du sujet « le retour à la terre de l'enfance », devient le péché capital pour un art qui voudrait reconstruire l'aspect présubjectif de l'enfance.

Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique* [*Philosophie der neuen Musik*, 1949], trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1962, p. 197-198, n. 1.

¹ « Il ne faut pas vouloir ajouter à ce qu'on a / ce qu'on avait, / on ne peut pas être à la fois qui on est / et qui on était. / On n'a pas le droit de tout avoir : c'est défendu. / Un bonheur est tout le bonheur ; / deux, c'est comme s'ils n'existaient plus. » Charles Ferdinand RAMUZ, *Histoire du soldat*, Lausanne, Édition des Cahiers vaudois, 1918, p. 46.

Direction de publication: Secrétariat général du Théâtre du Châtelet

© Photos: Thomas Amouroux – Direction artistique: Base Design.

Réalisation: .com un poisson dans l'eau

Licences n° L-R-21-4095 / L-R-21-4060 / L-R-21-4059 – Ne pas jeter sur la voie publique