



HISTOIRE DU SOLDAT

HISTOIRE LUE, JOUÉE ET DANSÉE EN DEUX PARTIES

Igor Stravinsky

1918

EL AMOR BRUJO

GITANERIE EN DEUX ACTES ET SEIZE TABLEAUX

Manuel de Falla

1915

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

A)	POURQUOI CES DEUX OEUVRES ?.....	4
B)	<i>HISTOIRE DU SOLDAT</i> EN SON TEMPS	5
1)	La genèse	5
2)	Fiche de la création et conditions de la représentation.....	7
3)	Igor Stravinsky, compositeur (1882-1971)	9
4)	La musique de Stravinsky	11
5)	Charles-Ferdinand Ramuz, librettiste (1878-1947)	14
6)	Argument.....	16
C)	OUTILS PÉDAGOGIQUES POUR <i>HISTOIRE DU SOLDAT</i>	17
1)	Bibliographie.....	17
2)	Discographie	18
3)	Vidéographie	18
4)	Documents iconographiques.....	19
5)	Suggestions d'activités pédagogiques	20
D)	<i>EL AMOR BRUJO</i> EN SON TEMPS	22
1)	Manuel de Falla, compositeur (1876-1946)	22
2)	Genèse et fiche de la création.....	26
3)	Gregorio Martinez Sierra, librettiste (1881-1947).....	28

4)	La musique d' <i>El Amor brujo</i>	29
5)	Les différentes versions.....	31
6)	Argument.....	33
E)	OUTILS PÉDAGOGIQUES POUR <i>EL AMOR BRUJO</i>	34
1)	Bibliographie.....	34
2)	Discographie.....	35
3)	Vidéographie.....	35
4)	Documents iconographiques.....	36
5)	Suggestions d'activités pédagogiques.....	37
F)	LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE.....	39
1)	Stravinsky et Falla à la Salle Favart.....	39
2)	Les interprètes.....	39
3)	L'orchestre.....	40
4)	Entretien avec Marc Minkowski, chef d'orchestre.....	41
5)	Entretien avec Jacques Osinski, metteur en scène.....	43
6)	Entretien avec Jean-Claude Gallotta, chorégraphe.....	46

A) POURQUOI CES DEUX ŒUVRES ?

	<i>Histoire du soldat</i>	<i>El Amor brujo</i>
Date de création	1918	1915
Forme	Histoire lue, jouée et chantée	Gitanerie
Langue du livret	Français	Espagnol
Sujet	La damnation	L'amour, la jalousie, la vengeance
Paramètre central	Le rythme	Le rythme
Durée approximative	60 minutes	25 minutes

Le projet de rassembler ces deux œuvres est né de la volonté des trois artistes en résidence à la MC2 de Grenoble, où sera créée la production en octobre 2013 : le chef d'orchestre Marc Minkowski, directeur artistique des Musiciens du Louvre Grenoble, le chorégraphe Jean-Claude Gallotta, à la tête du Centre chorégraphique national de Grenoble et le metteur en scène Jacques Osinski, directeur du Centre Dramatique National des Alpes. Jacques Osinski revient sur la genèse du projet :

Marc Minkowski, Jean-Claude Gallotta et moi-même dirigeons tous les trois des structures basées à Grenoble : Les Musiciens du Louvre Grenoble, le Centre chorégraphique national de Grenoble et le Centre dramatique national des Alpes. Un tel concentré de structures culturelles est assez rare dans une ville autre que Paris. Nous avons donc pensé qu'il fallait absolument que nous travaillions ensemble. Nous avons cherché deux œuvres réunissant à la fois théâtre, musique et danse, et sommes tombés

d'accord sur deux pièces « hybrides » dans le bon sens du terme, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas classiques dans leur construction. *Histoire du soldat* mêle musique et texte, c'est une œuvre très théâtrale. *El Amor brujo* est quant à elle très chorégraphique même si le personnage de Candelas chante également. Ce sont deux pièces complémentaires, l'une plus théâtrale, l'autre plus chorégraphique, et bien sûr merveilleusement mises en musique. Dans ce projet, les trois arts ont entièrement leur place.

Composés pendant la Première Guerre mondiale, *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* sont créés à trois ans d'intervalle. D'un point de vue esthétique, leurs auteurs, contemporains, présentent plusieurs points communs comme le souligne Jean-Michel Nectoux dans *Manuel de Falla, un itinéraire spirituel* :

L'art de Falla et celui du musicien russe [Stravinsky] sont riches de correspondances secrètes : goût des timbres purs et des rythmes complexes, insertion d'éléments populaires dans une authentique musique du 20^e siècle. L'orchestration originale d'*El Amor brujo* (1915) pour huit instruments annonce *Histoire du soldat* (1918).

Entre théâtre, danse et musique, ces ouvrages témoignent aussi des multiples expérimentations initiées par les compositeurs du 20^e siècle en matière d'opéra.

Notons que les deux œuvres ont déjà été présentées ensemble le 22 mai 1925 au Trianon Lyrique à Paris, lors de la création de la troisième version, dite ballet, d'*El Amor brujo*.

B) HISTOIRE DU SOLDAT EN SON TEMPS

1) La genèse

Compositeur : Igor Stravinsky

Livret : Charles-Ferdinand Ramuz

Forme : histoire lue, jouée et dansée

Création : Théâtre de Lausanne, 28 septembre 1918

a) « Faire simple »

Histoire du soldat est conçu pendant la Première Guerre mondiale alors que Stravinsky est exilé en Suisse où, en 1914, il fait la connaissance de l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz, son futur librettiste. Tous deux déplorent la pauvreté de la vie musicale, anéantie par la guerre, et décident de réagir :

C'est alors qu'au cours de nombreux conciliabules tenus par le petit cercle qui s'était constitué autour du compositeur, on s'avisa que le public d'alors se trouvait à peu près privé de distraction. L'idée d'un théâtre ambulante apparut séduisante.

L'objectif est de pouvoir se produire dans les villages les plus reculés et parfois même en plein air, ce qui implique des décors facilement démontables. Dans ses *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, Ramuz se remémore la genèse du projet :

Pourquoi alors ne pas *faire simple* ? Pourquoi ne pas écrire ensemble une pièce qui puisse se passer d'une grande salle, d'un vaste public ; une pièce dont la musique, par exemple, ne comporterait que peu d'instruments et n'aurait que deux ou trois personnages

Ils optent pour une forme proche du conte :

Ramuz et Stravinsky décident d'être pratiques. Il s'agit, naturellement, d'attirer le public, même celui des plus humbles villages. D'un commun accord, priorité sera donnée à l'élément raconté. [...] On ne craindra pas de laisser à l'argument toutes les naïvetés d'un conte de veillée.

Ne reste plus qu'à trouver un livret.

b) Des contes populaires russes

Stravinsky pense aux contes populaires russes emportés dans ses bagages, et qui lui rappellent son pays natal. Il choisit des contes du folkloriste Alexandre Afanassiev (1826-1871) qu'il arrange à sa manière en reprenant certains éléments :

Stravinsky avait particulièrement aimé l'histoire du soldat qui réussit à faire boire trop de vodka au Diable. Il lui donne ensuite à manger une poignée de plombs, prétendant que c'est du caviar ; le Diable l'avale gloutonnement et meurt.

Enthousiasmé par ces contes, Ramuz s'empresse d'en tirer un livret. En accord avec Stravinsky, il gomme cependant toute référence au folklore russe afin de conférer à l'histoire une portée universelle.

c) Werner Reinhart, mécène du projet

Après diverses sollicitations, le projet voit le jour grâce au mécène suisse Werner Reinhart :

Homme d'une grande culture et ami des artistes, et d'ailleurs fort habile clarinettiste, Werner Reinhart consentit à cette entreprise son généreux

appui. Ainsi naquit de circonstances exceptionnelles une œuvre singulière : *Histoire du soldat*.

En remerciement, Stravinsky dédie ses *Trois Pièces pour clarinette seule* de 1919 à celui « qui paya pour tout et pour tout le monde », écrit-il dans *Expositions*.

2) Fiche de la création et conditions de la représentation

a) Les répétitions

Partition et livret terminés, les répétitions commencent à la fin de l'été 1918. L'un des protagonistes, le comédien Jean Villard-Gilles, évoque ces moments dans *Souvenirs du Diable* :

Stravinsky et Ramuz dirigeaient les répétitions jour après jour. Le premier toujours au paroxysme de l'enthousiasme, de l'invention, de la joie, de l'indignation, de la migraine, sautant sur son piano comme sur un adversaire dangereux qu'il s'agissait de mater à grands coups de poings, puis bondissant à l'avant-scène, engloutissant des kirschs dont il combattait les effets à grand renfort d'aspirine ; le second, calme, attentif, amical, nous conseillant avec une sorte de pudeur, se mettant à notre place, cherchant avec nous, montrant une inébranlable patience, tout en suivant avec une joie malicieuse les cabrioles géniales de Stravinsky. Entre ces deux artistes dont le tempérament se complétait à merveille, nous nous sentions enfin vivre d'une vie prodigieusement intense, et le travail nous comblait.

Pour les trois rôles principaux - le Narrateur, le Soldat et le Diable -, Stravinsky et Ramuz font appel à des étudiants de l'Université de Lausanne.

La direction musicale et la mise en scène sont confiées à deux figures artistiques majeures de l'époque.

b) Au pupitre, Ernest Ansermet (1883-1969)

Spécialiste de musique russe et française, Ernest Ansermet est considéré comme l'un des plus grands chefs d'orchestre suisses du 20^e siècle. En 1918, il crée le premier Orchestre de Suisse Romande qu'il dirige jusqu'à sa mort. Il est aussi à l'origine du premier orchestre national argentin.

C'est par l'intermédiaire de son ami et compatriote Ramuz qu'il rencontre Stravinsky avec lequel il entretient toute sa vie une étroite amitié.

Chef des Ballets Russes à partir de 1915, il dirige la création de plusieurs de ses œuvres : *Histoire du soldat* en 1918, *Le Chant du Rossignol* en 1920, *Pulcinella* en 1922, *Noces* en 1923 et la *Messe* en 1948.

Parmi les autres créations qu'il a dirigées, citons *Parade* de Satie en 1917 et *Le Tricorne* de Falla en 1919.

Sur *Histoire du soldat*, il collabore avec l'un des grands hommes de théâtre du 20^e siècle.

c) Georges Pitoëff (1884-1939), metteur en scène

Homme de théâtre français, Georges Pitoëff est acteur, metteur en scène, traducteur et décorateur.

Après des études à Moscou auprès de Stanislavski, il s'installe à Genève en 1915 où il présente des spectacles de bienfaisance pour les exilés russes.

En 1918, il monte sa compagnie de théâtre. C'est à cette époque qu'il fait la connaissance de Stravinsky et Ramuz.

Il est resté célèbre pour avoir fondé, en 1927, avec trois autres directeurs de théâtre parisiens dont Louis Jouvet, le Cartel des Quatre, une association visant à défendre le théâtre d'avant-garde contre les pièces de boulevard.

S'il met en scène *Histoire du soldat*, Georges Pitoëff danse aussi aux côtés de son épouse, Ludmila, qui incarne la Princesse.

Pour les décors et les costumes, il est secondé par le peintre suisse proche de Ramuz, René Auberjonois (1872-1957).

d) La réception

Au terme des répétitions, *Histoire du soldat* est créé au Théâtre de Lausanne le 28 septembre 1918 dans une structure ambulante construite pour l'occasion et décrite au début du livret :

Une petite scène modèle montée sur tréteaux. De chaque côté, un avancement. Sur un des avancements est assis le lecteur devant une petite table avec une petite chopine de vin blanc et un verre, l'orchestre s'installe sur l'autre.

Le public réserve un accueil enthousiaste à l'œuvre. Pourtant réputé pour son insatisfaction permanente, Stravinsky écrit dans *Chroniques* :

Tout le spectacle fut une véritable réussite, par son unité, le soigné de l'exécution, la mise au point parfaite et la justesse de ton. Malheureusement, depuis lors, il ne m'a pas été donné d'assister à une représentation d'*Histoire du soldat* qui me satisfait au même degré.

Si la création augure d'un avenir radieux, tel n'est pas le cas.

e) Une tournée abrégée

Face au succès, les initiateurs d'*Histoire du soldat* envisagent, conformément à leur projet de départ, de partir en tournée en Suisse. Mais la tournée est stoppée par l'épidémie de grippe espagnole qui gagne l'Europe.

Dans l'euphorie de ce succès, l'avenir du théâtre ambulant se dessinait sous les meilleurs auspices. Les événements devaient se charger de réduire à néant ce projet. L'un après l'autre, les membres de la troupe seront atteints plus ou moins gravement [par la grippe espagnole]. Stravinsky ne sera pas épargné.

La grippe espagnole met un point final à l'aventure.

3) Igor Stravinsky, compositeur (1882-1971)

a) Un élève de Rimski-Korsakov

Igor Stravinsky naît le 17 juin 1882 dans le Golfe de Finlande à Oranienbaum, lieu de villégiature de l'aristocratie de Saint-Pétersbourg située à une quarantaine de kilomètres.

Le père de Stravinsky, grande basse de l'opéra de Saint-Pétersbourg, est collectionneur et peintre amateur. Dans la bibliothèque paternelle, le jeune Igor découvre des partitions de Glinka, Moussorgski, Glazounov, Borodine, Wagner ou encore Debussy. Grâce à son père, il assiste à de nombreuses représentations d'opéras.

Il commence à étudier le piano à l'âge de neuf ans et ses progrès rapides lui ouvrent la porte des séances musicales organisées par son père. Chez les Stravinsky, la musique est omniprésente :

Dès ses premières années, le jeune Stravinsky vécut dans un bain de musique, que ce fussent les chants à l'unisson des villageoises d'Oranienbaum, fleurant bon le parfum du terroir primitif, ou la savante musique d'opéra qui, durant les longs hivers, lui pouvait parvenir par bribes au travers des murs de sa chambre.

Stravinsky ne fréquente pas le Conservatoire et revendique son côté autodidacte :

J'ai toujours préféré et je préfère toujours jusqu'à présent, réaliser mes idées et résoudre les problèmes qui se présentent à moi au cours de mon travail, uniquement à l'aide de mes propres forces, sans avoir recours à des procédés établis qui facilitent, il est vrai, la besogne, mais qu'il faut d'abord étudier et ensuite retenir.

Sur les conseils de ses parents qui souhaitent le voir embrasser une carrière stable, il entame des études de droit à Saint-Pétersbourg.

À l'Université, il fait la connaissance du fils de Rimski-Korsakov. Cette rencontre lui permet d'accéder au salon du compositeur, orchestrateur de

renom, alors vénéré par la jeunesse russe, et de prendre des leçons privées auprès de lui de 1902 à 1908 :

Le jeune compositeur se soumet – avide de posséder son métier à fond – à la discipline imposée par Rimski qui, à partir de 1903, s'emploie à lui découvrir les mécanismes des formes classiques.

En janvier 1907, il épouse sa cousine Catherine Nossenko, avant de connaître le succès en 1909 avec *Feu d'artifice*, pièce orchestrale dédiée à son maître. Sa carrière commence : il a vingt-sept ans.

b) La rencontre avec Diaghilev et les premiers succès

Présent à la création de *Feu d'artifice*, Diaghilev, impresario et directeur des Ballets russes – qui a fait découvrir l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski et la basse Fédor Chaliapine au public parisien - est impressionné par le talent du jeune compositeur. Il décide de lui commander un ballet : *L'Oiseau de feu* est créé à l'Opéra de Paris le 25 juin 1910 et marque les débuts parisiens de Stravinsky. Le jeune compositeur remporte un triomphe. Dans *Le Matin* du 26 juin 1910, Alfred Bruneau écrit :

Je ne connais pas [d'œuvre] de même genre dans l'art chorégraphique où elle me paraît appelée à marquer une date mémorable.

La collaboration avec Diaghilev se poursuit jusqu'au décès de l'impresario, en 1929 : le 29 mai 1913 est créé un autre ballet, *Le Sacre du printemps*, qui déclenche un scandale au Théâtre des Champs-Élysées.

c) L'exil en Suisse

Pendant la Première Guerre mondiale, Stravinsky se réfugie avec sa famille en Suisse où il fait la connaissance de l'écrivain Charles-Ferdinand

Ramuz et du chef d'orchestre Ernest Ansermet. Il organise de nombreux concerts pour redynamiser la vie musicale locale.

Cependant, Stravinsky connaît de graves difficultés financières :

Stravinsky avait dû prendre des dispositions coûteuses pour rapatrier sa mère, alors que les faibles subsides qui parvenaient difficilement de Russie suffisaient à peine à subvenir aux besoins de la famille : sa femme, de santé délicate, et quatre enfants.

Il subit à distance la Révolution de 1917 :

En 1917, il se trouve subitement placé dans une situation matérielle des plus difficiles. Tout ce qu'il possédait en Russie lui échappe, et le voilà, en pays étranger, sans aucun moyen d'existence, alors que la guerre semble ne jamais devoir finir.

À la fin de la guerre, il décide de s'installer à Paris.

d) 1919-1939 : la vie parisienne

En 1919, Stravinsky s'installe en famille à Paris et obtient la nationalité française en 1934.

Au cours de cette période, il compose, tout en menant une intense activité de chef d'orchestre et de pianiste virtuose. Il fréquente le tout Paris et le milieu culturel bouillonnant de l'entre-deux-guerres.

En 1925, il fait une tournée triomphale aux États-Unis qui achève de consacrer sa réputation internationale. Ce pays constitue la dernière étape d'une longue carrière.

e) L'exil aux États-Unis : 1939-1971

Fort de sa popularité, Stravinsky est invité en 1939 à donner des cours à l'Université d'Harvard. Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale l'incite à s'expatrier à Hollywood comme d'autres compositeurs. Le contexte tant artistique que politique y est favorable :

L'émergence des États-Unis sur la scène artistique et la détérioration du climat en Europe incitèrent plusieurs compositeurs à immigrer.

Après la mort de sa première épouse, Stravinsky se remarie en 1940 avec la danseuse Vera de Bosset. En 1945, il est naturalisé américain.

Dans cette nouvelle terre d'asile, il dispose d'un espace propice au travail :

[Aux États-Unis], ce sera une vie relativement calme que va mener Stravinsky ; une vie quasi monacale.

Il compose sans relâche. Sa renommée l'amène à être sollicité par des domaines les plus divers comme le rappelle Robert Siohan :

Il est vrai que se tient modestement au fond de la scène un groupe d'œuvres mineures, témoin de sollicitations indiscrètes dont le maître fut l'objet de la part d'entreprises de caractère commercial, uniquement préoccupées d'exploiter l'attrait de son nom.

Ainsi *Circus Polka*, de 1942, répond-il à une commande passée par le cirque Barnum et Bailey pour faire danser des éléphants.

En 1962, à l'occasion du « dégel », Stravinsky est invité pour ses quatre-vingts ans en Union soviétique où il est accueilli à bras ouverts.

En 1966, il signe sa dernière œuvre, *Requiem Canticles*.

Le 6 avril 1971, il succombe à une crise cardiaque dans son appartement new-yorkais, à l'âge de quatre-vingt huit ans.

Il est enterré à Venise aux côtés de Diaghilev.

4) La musique de Stravinsky

a) Un compositeur aux esthétiques multiples

Les musicologues distinguent traditionnellement cinq périodes créatrices dans l'œuvre de Stravinsky :

- Jusqu'en 1910, il demeure sous l'influence de son maître Rimski-Korsakov. Il compose des œuvres profondément russes aux orchestrations rutilantes. C'est l'époque de *L'Oiseau de feu*, « une vodka russe avec des parfums français » selon Rimski-Korsakov, et dont Ravel vante la qualité de l'orchestration.
- De 1911 à 1914, Stravinsky s'émancipe et développe son propre style. En témoigne son opéra *Le Rossignol*.
- La période 1914-1920 se distingue par une recherche de simplicité, manifeste dans *Histoire du soldat* et dans le ballet *Noces*.
- À partir de 1920, Stravinsky opère un profond revirement en puisant son inspiration dans la musique du passé : c'est la période néoclassique. Si *The Rake's Progress* se réfère à l'opéra mozartien, *Oedipus Rex* rend hommage à l'oratorio de Haendel.
- Amorcée en 1953, la dernière phase explore le dodécaphonisme, procédé d'écriture développé par la deuxième École de Vienne, autour de Berg, Schoenberg et Webern.

b) Stravinsky et le théâtre musical

Le 13 février 1913, Stravinsky confie à un journaliste du *Daily Mail* sa vision de l'opéra :

*Je n'aime pas l'opéra. Ma musique peut se marier au geste ou à la parole mais non aux deux à la fois sans être bigame. C'est pourquoi le fondement artistique de l'opéra est erroné et que Wagner sonne au mieux dans une salle de concert. L'opéra en tout cas stagne. Qu'a-t-on écrit comme opéra depuis *Parsifal* ? Seuls deux qui comptent – *Elektra* et le *Pelléas* de Debussy.*

S'il affirme ne pas aimer l'opéra, il en compose plusieurs au cours de sa carrière : *Le Rossignol*, *Mavra*, hommage à l'opéra-comique français ou encore *The Rake's Progress*. Ancrés dans le 20^e siècle, tous repoussent les limites de l'opéra :

Il est difficile de situer *Histoire du soldat* dans une catégorie précise de théâtre musical mais l'opéra est au fond ce qui s'en rapproche le plus.

Si dans *Histoire du soldat* aucune note n'est chantée, le rythme de la déclamation est, à certains moments, écrit dans la partition.

L'ancrage de l'œuvre dans le 20^e siècle se remarque aussi au niveau de l'instrumentation.

c) *Histoire du soldat* : une instrumentation inédite

Histoire du soldat est écrit pour sept instrumentistes. Cet effectif est petit en comparaison de ce qui pouvait se faire au 19^e siècle, dans les

opéras de Wagner notamment. Au début de la partition, Stravinsky détermine la disposition de chaque musicien :

En face [du chef d'orchestre] le basson, à sa gauche de l'arrière vers l'avant, le trombone, la contrebasse, le violon, à sa droite la clarinette, le corne à pistons, la batterie.

Cet effectif réduit répond à une nécessité pratique - la possibilité de représenter l'œuvre dans n'importe quelles conditions – et à un choix esthétique que rappelle Christian Goubault :

Une réaction se dessine, surtout après 1914 : rejet de l'obésité néo-wagnérienne, remise en cause de la distribution instrumentale traditionnelle, avec pour corollaire la disparition presque totale des orchestrations standardisées, la plupart des œuvres nouvelles proposant leur propre instrumentation. [...] Les groupements hiérarchiques ont tendance à céder la place à des distributions libres et égalitaires accueillant de plus en plus de percussions.

Après avoir un temps songé à un simple piano, Stravinsky justifie le choix des instruments :

Je ne voyais pas d'autre solution que de m'arrêter à un groupe d'instruments, à un ensemble où pussent figurer les types les plus représentatifs, l'aigu et le grave, des différentes familles instrumentales. Pour les archets : le violon et la contrebasse ; pour les bois, la clarinette (son registre étant le plus étendu) et le basson ; pour les cuivres : la trompette et le trombone, enfin la percussion manipulée par un seul musicien, le tout, bien entendu, sous la direction d'un chef.

Les instrumentistes doivent être visibles :

L'ensemble devait être offert à la vue des spectateurs car j'ai toujours eu horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur.

Les instruments sont utilisés dans leur registre aigu et grave mais pas dans la partie médiane de leur tessiture. Au début du *Grand Choral*, la contrebasse joue ainsi en harmoniques, un registre suraigu rarement exploité.

d) Le rôle central du violon et des percussions

Le rôle central du violon et des percussions est lié à la dramaturgie :

Le violon est l'âme du soldat, et les tambours sont la diablerie.

Au centre de l'intrigue, le violon est à l'origine des malheurs du Soldat. Stravinsky lui écrit une partie particulièrement virtuose.

Aux lignes mélodiques complexes s'ajoutent des articulations multiples et variées : *spiccato* (mouvement de va-et-vient pour produire plusieurs notes brèves successives), *arco* (avec l'archet), *arco spiccato*, *pizzicato* (cordes pincées)... Les *Petite Airs au bord du ruisseau* sont, à ce titre, significatifs.

Le compositeur confie également au percussionniste un rôle de premier plan. Polyvalent, celui-ci joue de deux caisses claires de taille différente, de la grosse caisse, des cymbales, du tambour de basque (tambourin orné de disques métalliques) et du triangle. Il assure des passages virtuoses comme la partie de batterie qui clôt la partition.

L'utilisation des percussions n'est pas sans rappeler l'univers du jazz :

L'influence de la musique jazz est notable, particulièrement en ce qui concerne le jeu du cornet et de la percussion riche en attaques et en modes de jeu : au milieu de la membrane, au bord, frappé avec la tringle du triangle, avec des baguettes de capoc, en feutre dur, en jonc...

L'influence du jazz se conjugue à d'autres sources d'inspiration.

e) Des influences diverses

C'est à travers des partitions rapportées à l'issue d'une tournée aux États-Unis par le chef d'orchestre Ernest Ansermet que Stravinsky découvre le jazz. En 1918, il n'en a encore jamais entendu :

Ma connaissance du jazz provenait exclusivement de copies de musique, et comme je n'avais en fait jamais rien entendu jouer de cette musique, j'en ai emprunté le style rythmique non pas tel qu'il était joué mais tel qu'il était noté. Je pouvais m'imaginer le son du jazz, du moins j'aimais à le penser. Le jazz signifiait en tout cas une sonorité entièrement neuve dans ma musique, et Histoire du soldat marque ma rupture définitive avec l'école d'orchestration russe dans laquelle j'avais été élevé.

Cet attrait nouveau pour le jazz explique la présence d'un ragtime dans *Histoire du soldat*.

Stravinsky inclut aussi un tango, danse « alors très en vogue dans les salles de bal d'Europe occidentale », rappelle Eric Walter White. Comme toute une génération de compositeurs avant lui, il est influencé par la musique espagnole, présente dès la *Marche royale* inspirée d'une danse ibérique d'origine militaire, le *paso doble* :

En 1916, à Madrid, [où Stravinsky vient rejoindre Diaghilev], à la même heure chaque jour, Stravinsky entendait de sa chambre le son lointain d'une banda qui jouait un *paso doble* ; il semble que les exercices militaires se terminaient toujours par ce genre de musique.

Enfin, sur un mode humoristique, Stravinsky s'inspire du choral protestant à la manière de Bach, pour le *Petit Choral*.

f) La place centrale du rythme

Dans ses œuvres, Stravinsky contribue à redonner au rythme une place centrale et emprunte des voies radicalement nouvelles. Il introduit :

- des changements de mesures : *La Marche du Soldat* alterne binaire / ternaire ; au début de la *Pastorale*, chaque mesure est différente ; la *Danse du Diable*... ;
- des mesures peu utilisées (7/16 soit sept doubles-croches par mesure...) ;
- des accents décalés et des notes liées qui confèrent une instabilité comme dans la *Marche du Soldat* et la *Pastorale* ;
- des ostinatos (le même rythme est inlassablement répété) dans la *Marche du Soldat*, dans le tango, à la batterie et à la clarinette, dans la valse, à la contrebasse, ou encore dans les *Couplets du Diable*, au violon et à la contrebasse.

Ces éléments contribuent à faire d'*Histoire du soldat* une partition virtuose profondément ancrée dans le 20^e siècle.

5) Charles-Ferdinand Ramuz, librettiste (1878-1947)

a) Les années parisiennes

Charles-Ferdinand Ramuz naît à Lausanne le 24 septembre 1878. En 1902, il entame une thèse à la Sorbonne qu'il délaisse rapidement pour se consacrer à l'écriture.

Au cours de son séjour, il publie plusieurs romans dont *Aline* en 1905. Proche du milieu culturel parisien, il fait la connaissance de René Auberjonois (1872-1957), peintre suisse, futur décorateur et costumier d'*Histoire du soldat*.

b) Le retour en Suisse

À la veille de la Première Guerre mondiale, il regagne son pays natal. C'est à cette période qu'il se lie d'amitié, par l'intermédiaire du chef d'orchestre Ernest Ansermet, avec Stravinsky, éloigné de sa Russie d'origine et en proie à des difficultés financières. Dans ce contexte, il représente un soutien incomparable aux yeux du compositeur :

Ramuz, la providence de l'exilé durant ces années vaudoises, Ramuz le traducteur inattendu et incomparable, l'ami, le confident des peines et des inquiétudes, des déceptions, des amertumes qui, pas plus ici qu'ailleurs, ne manqueront en ces années sombres.

Ramuz lui-même connaît des difficultés financières :

Ramuz tirait la plupart de ses revenus de la vente de ses romans en France, et la guerre les avait évidemment considérablement réduits.

La proposition d'*Histoire du soldat* tombe donc à point nommé d'autant que l'écrivain admire la musique de Stravinsky comme en témoignent ses *Souvenirs sur Igor Stravinsky* de 1928 :

Ce que je percevais en vous, c'était le goût et le sens de la vie, l'amour de tout ce qui est vivant, et que tout ce qui est vivant est pour vous, comme d'avance et en puissance, de la musique.

Enthousiasmé par le projet d'*Histoire du soldat*, il travaille à la mise en livret du scénario élaboré en français par Stravinsky, à partir de contes populaires russes. *Faust* miniature – comme chez Goethe, le Soldat pactise avec le Diable-, le livret est achevé à l'été 1918.

En raison des multiples conditions de représentation envisagées, Ramuz assortit le livret de nombreuses didascalies qui fournissent des indications tant sur les décors, les levers et baissers de rideau que sur les intonations des passages parlés.

c) Un écrivain de l'authenticité

Comme Stravinsky, Ramuz n'hésite pas à s'éloigner du Beau. Il se présente comme un écrivain de l'authenticité :

Ramuz, l'écrivain, le poète dont l'art, attaché à sa langue natale, rude, raboteuse parfois, mais directe, haute en couleur, comme l'est celle des gens du peuple ; en tout cas bien faite pour s'accorder avec l'esprit de ces textes familiers.

Cette langue « rude et raboteuse » se retrouve dans *Histoire du soldat* à travers :

- des répétitions : « Qu'est-ce que je vais faire » est répété trois fois juste avant la *Pastorale* et « C'est comme vous voudrez », à deux reprises ;
- des tournures populaires : « comment ça va-t-il », « que si »... ;
- des structures bancales : une phrase sans sujet comme « A beaucoup marché » au début de l'œuvre.

Cette langue fonctionne en adéquation avec le personnage du Soldat, être analphabète soucieux de satisfaire ses besoins premiers : manger, boire et fumer, des faiblesses sur lesquelles joue le Diable pour le séduire.

Dans les milieux littéraires, le style de Ramuz suscite la polémique et en 1926, Henri Poulaille publie *Pour ou contre C. F. Ramuz*. Les éditeurs qui soutiennent l'œuvre de Ramuz sont rares mais la signature d'un contrat chez Grasset, en 1924, marque la consécration de l'écrivain.

d) Une œuvre riche et novatrice

Au fur et à mesure de son évolution, Ramuz délaisse le concept de personnage principal au profit de communautés d'individus se distinguant ainsi radicalement de ses prédécesseurs.

On lui doit une œuvre importante : quelque vingt-deux romans, plusieurs recueils de poésie, des essais, une autobiographie et un journal.

Il meurt dans le village suisse de Pully le 23 mai 1947.

6) Argument

Première partie

Alors qu'il rentre chez lui en permission, un Soldat s'arrête au bord d'un ruisseau et se met à jouer du violon. Il est abordé par un personnage muni d'un filet à papillons – le Diable grimé - qui souhaite lui acheter le violon. Le Soldat refuse. Le Diable propose alors de l'échanger contre un livre inestimable : « un livre coffre-fort ». D'abord réticent, le Soldat finit par accepter.

Le Diable ne sachant pas jouer de violon, il invite le Soldat à venir lui donner des leçons chez lui. Impatient de retrouver sa mère et sa fiancée, le Soldat hésite avant de succomber à l'alléchante proposition du Diable qui offre le gîte et le couvert : « deux ou trois jours, un tout petit détour, après quoi, riche pour toujours », fait-il miroiter.

Au terme du séjour, le Diable raccompagne le Soldat dans son village mais ce dernier s'aperçoit qu'il a été dupé : il n'est pas parti trois jours mais trois ans, si bien que personne ne le reconnaît et qu'entre-temps, sa fiancée s'est mariée. En lisant le livre, il est devenu riche mais ses bonheurs simples du passé lui manquent.

Déguisé en marchande de dentelles, le Diable propose au Soldat de lui vendre un violon. Attiré, le Soldat essaie de jouer mais l'instrument reste muet. Furieux, il déchire le livre et part sur les routes.

Deuxième partie

Attablé à une auberge, le Soldat entend battre le tambour sur la place : le roi de la contrée offrira la main de sa fille à qui saura la soigner. Sur les conseils du Narrateur, le Soldat décide de relever le défi.

Dans la chambre de la Princesse, le Diable nargue le Soldat avec le violon, signe de son bonheur perdu. Le Narrateur incite le Soldat à s'attaquer au Diable pour récupérer son violon et lui suggère un stratagème : en faisant gagner le Diable au jeu, le Soldat se débarrasse de sa fortune maléfique avant d'enivrer son adversaire.

Ayant récupéré son violon, le Soldat joue pour la Princesse qui, rétablie, se met à danser.

Le Soldat et la Princesse s'embrassent tandis que le Diable cherche à reprendre le violon. Le Soldat joue alors une danse effrénée à laquelle le Diable, irrémédiablement attiré, tente en vain de résister. Il se met à danser avant de s'écrouler, épuisé. Les deux amants l'évacuent de la scène, pensant être enfin débarrassés.

La Princesse, qui sait peu de choses du Soldat, souhaite découvrir le village de son mari. Ce dernier souscrit à la demande. Le Diable réapparaît et met en garde le Soldat : celui qui franchira les frontières du royaume retombera sous sa coupe. À peine le Soldat et la Princesse franchissent-ils la borne frontière que le jeune homme retombe dans le giron du Diable, qui surgit, violon à la main.

La Morale est la suivante : « Un bonheur est tout le bonheur ; deux, c'est comme s'ils n'existaient pas ». Le Soldat ne peut avoir et le violon et la richesse.

C) OUTILS PÉDAGOGIQUES POUR *HISTOIRE DU SOLDAT*

1) Bibliographie

- Eric Walter WHITE, *Stravinsky*, Flammarion, 1983 (Harmoniques) (pages 285-295 consacrées à *Histoire du soldat*)
- André BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*, Fayard, 1982
- Robert SIOHAN, *Stravinsky*, Seuil, 1959 (Solfèges) (pages 81 et suivantes exclusivement consacrées à *Histoire du soldat*)
- Gustave KOBÉ, *Tout l'opéra*, Robert Laffont, 1995 (Bouquins) (page 818)
- Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard, 2003 (Les indispensables de la musique) (page 1496)
- Christian GOUBAULT, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*, Minerve, 2009 (Musique ouverte)

2) Discographie

- ***Histoire du soldat, Stravinsky, direction : Igor Markevitch, Philips, 1962*** : la version de référence selon *La Discothèque idéale de la musique classique* éditée par Actes Sud / Classica, avec un Narrateur de choix : Jean Cocteau. La notice précise : « Le dépaysement est garanti par la direction tranchante, virtuose et acide d'Igor Markevitch et Peter Ustinov est un diable...irrésistible ! ».
- ***Histoire du soldat, Stravinsky, direction : Charles Dutoit, Ensemble instrumental, Erato, 1972*** : *La Discothèque idéale de la musique classique* recommande également cette version. Celle-ci bénéficie de la direction d'un des plus grands chefs d'orchestre du 20^e siècle, Charles Dutoit, héritier de son illustre prédécesseur et créateur de l'œuvre, Ernest Ansermet.

3) Vidéographie

- ***Histoire du soldat, Stravinsky, direction : David Porcelijn, Arthaus Musik, 2000*** : il s'agit d'une captation réalisée au Nederlands Dans Theatre de La Haye. La chorégraphie est confiée à Jiri Kylian, créateur de la compagnie de danse nationale de Madrid. Selon un journaliste de *Classiquenews.com*, « la chorégraphie de Kylian fait merveille dans ce portrait édifiant du Mal. [...] Le spectacle n'a rien perdu de sa force glaçante ni de sa laideur dénonciatrice. [...] Les musiciens et les comédiens, tous français, renforcent la barbarie de ce hideux mais fulgurant déchaînement maléfique ». Il conclut : « L'un des meilleurs ballets de Kylian ».

4) Documents iconographiques

Igor Stravinsky

- Jacques Émile Blanche, *Igor Stravinsky, compositeur*, 1915, Paris, Musée de la musique
- Pablo Picasso, *Portrait d'Igor Stravinsky*, 1920, Paris, Musée Picasso
- Photos de Stravinsky en Suisse sur le site de la Fondation Igor Stravinsky à la page : <http://www.fondation-igor-stravinsky.org/web/fr/biographie/sa-vie-son-uvre/la-periode-suisen-1914-1920.html>

Charles Ferdinand Ramuz

- Droits réservés, *Ramuz et Stravinsky*

Histoire du soldat

- René Auberjonois, *Maquette de décor pour Histoire du soldat*, BnF (site de la banque d'images de la BnF)

Ernest Ansermet

- Bibliothèque publique et universitaire, *Ernest Ansermet*

Georges Pitoëff

- Didier Hanson, *Georges Pitoëff*

5) Suggestions d'activités pédagogiques

a) Thèmes à développer pour les plus grands

Approches littéraires :

- le mythe de Faust dans la littérature ;
- la littérature suisse au 20^e siècle à travers la figure de Charles-Ferdinand Ramuz.

Approches historiques :

- l'histoire de la Russie et de l'Union Soviétique au 20^e siècle à travers la vie de Stravinsky : la Révolution de 1917, la Guerre Froide, le « dégel »... ;
- le statut de la Suisse, État neutre, pendant les deux conflits mondiaux.

Approches musicales :

- relever les différentes composantes d'*Histoire du soldat* : passages parlés, dansés, musicaux... ;
- reconnaître les instruments ;
- les références musicales dans *Histoire du soldat* : le jazz, la musique espagnole, le choral...

b) Quizz pour les plus petits

- 1) Quelle est la nationalité de naissance de Stravinsky ?
 - + américaine
 - + française
 - + russe
- 2) Quelle était la profession de son père ?
 - + compositeur
 - + chanteur d'opéra
 - + pianiste
- 3) Auprès de quel grand compositeur Stravinsky étudia-t-il ?
 - + Moussorgski
 - + Rimski-Korsakov
 - + Schoenberg
- 4) Quelle œuvre de Stravinsky déclenche un scandale au Théâtre des Champs-Élysées à Paris le 29 mai 1913 ?
 - + *L'Oiseau de feu*
 - + *Le Sacre du printemps*
 - + *Requiem Canticles*

5) Dans quel pays se réfugie-t-il pendant la Première Guerre mondiale ?

+ en Suisse

+ en France

+ aux États-Unis

6) Dans quelle ville *Histoire du soldat* a-t-elle été créée ?

+ à Lausanne

+ à Paris

+ à New York

7) Quel instrument le Soldat vend-il au Diable ?

+ un piano

+ un violon

+ une flûte

8) Parmi l'ensemble instrumental, deux instruments sont particulièrement mis en avant, lesquels ?

+ le violoncelle et la harpe

+ le violon et les percussions

+ le piano et le hautbois

9) Le livret d'*Histoire du soldat* est tiré de contes populaires :

+ français

+ suisses

+ russes

10) Dans quelle ville Stravinsky est-il enterré ?

+ à Saint-Pétersbourg

+ à Venise

+ à Paris

D) EL AMOR BRUJO EN SON TEMPS

1) Manuel de Falla, compositeur (1876-1946)

a) Une enfance heureuse

Benjamin d'une famille de quatre enfants, Manuel de Falla naît le 23 novembre 1876 en Andalousie, à Cadix. De santé fragile, le petit Manolito, comme le surnomme son entourage, ne fréquente pas l'école et suit l'enseignement d'un précepteur.

Il fait preuve d'une imagination débordante dès le plus jeune âge : il aime se déguiser et crée une cité imaginaire, *Colomb*, en hommage à l'explorateur portugais qui le fascine.

Ce n'est que vers huit ans que la musique, présente depuis toujours chez les Falla, entre réellement dans sa vie. Luis Campodónico rappelle les circonstances :

Vers l'âge de huit ans, Manolo quitte sa maison natale pour aller habiter avec sa famille à quelque cent mètres de là. Après le déménagement, quelqu'un se met à jouer sur le vieux piano les airs que les déménageurs galiciens avaient chantés pour se donner du courage. La mère, étonnée, se demande qui peut bien être le pianiste : c'est Manolito qui attaque vigoureusement la « gallegada » entendue un moment avant.

Musicienne amateur, sa mère lui donne ses premiers cours de piano. Les progrès fulgurants de l'enfant l'amènent à donner un premier concert à l'âge de douze ans.

b) Les études madrilènes

En 1896, Falla déménage à Madrid avec sa famille pour étudier le piano et la composition au Conservatoire où il remporte un Premier Prix, deux ans plus tard.

En 1901, il prend des leçons particulières auprès de Felipe Pedrell qui l'initie au folklore. Découvrant un immense talent, il incite Falla à délaisser sa carrière de pianiste pour se consacrer à la composition.

Falla se passionne pour le théâtre musical et compose plusieurs zarzuelas, genre d'opéra populaire, en espagnol : parmi elles, *Los Amores de la Ines* est créé le 12 avril 1902 au Teatro Comico de Madrid.

c) Le concours de l'Académie Royale des Beaux-arts

Au début du 20^e siècle, le milieu musical espagnol appelle de ses vœux l'émergence d'un opéra national autre que la zarzuela. Dans ce contexte, l'Académie Royale des Beaux-arts lance, le 5 juillet 1904, un concours de composition d'opéras que Falla remporte avec *La Vie brève*, créé en 1913 à Nice.

Alors que Falla s'enthousiasme pour la musique de Debussy, il sent grandir en lui l'envie de partir en France consolider sa formation.

d) Un « petite Espagnol tout noir » à Paris

Il arrive à Paris en 1907. À Debussy, avec lequel Falla se lie bientôt d'amitié, Dukas annonce l'arrivée « d'un petit Espagnol tout noir ».

Falla découvre la musique contemporaine, alors parcourue par deux tendances esthétiques :

À Paris, deux places fortes, deux foyers de tendances différentes dans le milieu de la musique : à la culture wagnérienne de Vincent d'Indy et du romantisme savant de la Schola Cantorum s'opposent les grands créateurs de l'époque, Debussy, Roussel, Dukas, Fauré lui-même dans ses dernières œuvres.

Introduit dans le milieu musical parisien, il fait la connaissance de Ravel et fréquente le salon de la Princesse de Polignac, mécène réputée, même s'il n'apprécie guère les mondanités.

Pour autant, Falla connaît des conditions de vie difficiles. Les leçons de piano et les récitals lui procurent de maigres revenus. Un article de 1912 donne une description du personnage :

Chétif, la tête moyenne, deux dents cassées, portant en toute occasion un complet noir très usé mais absolument net qui s'assortissait d'une cravate noire elle aussi, Falla n'avait aucunement l'apparence d'une personne extraordinaire. [...] Il ressemblait plutôt, alors, à un garçon de courses ou à un sacristain de nonnes.

Le milieu musical français, passionné par tout ce qui vient d'Espagne, adore sa musique. À Paris sont notamment créées ses *Quatre Pièces espagnoles* et ses *Trois Mélodies* dont l'une est dédiée à l'épouse de Debussy.

Au cours de ces années parisiennes se manifestent les premiers symptômes d'une maladie nerveuse. Hospitalisé à plusieurs reprises, Falla, profondément croyant, voit dans chacune des crises qu'il endure une malédiction divine.

Toute sa vie, le musicien voue une profonde reconnaissance à Paris :

Sans Paris, je serais resté enterré à Madrid, coulé et oublié, menant péniblement une vie obscure, vivant misérablement et gardant, comme un album de famille, mon Premier Prix dans un cadre et la partition de mon opéra [*La Vie brève*] dans une armoire.

Il quitte toutefois la capitale à la veille de la Première Guerre mondiale.

e) Le retour au pays

Il s'installe à Madrid où a lieu la création espagnole de *La Vie brève* le 14 novembre 1914.

Il favorise l'émergence de la musique espagnole en contribuant à fonder la Société Nationale de Musique, en donnant des conférences, en organisant, à Grenade, un festival de chant primitif andalou, le *cante jondo* (« chant profond ») et en organisant des concerts.

En 1914, il est sollicité, lui et l'homme de lettres Gregorio Martinez Sierra, par la gitane Pastora Imperio « pour une chanson et une danse [destinées] à un spectacle de variétés ». La première version d'*El Amor brujo* est créée le 15 avril 1915 au Teatro Lara de Madrid.

L'année 1919 est marquée par le décès de ses parents qui le plonge dans une profonde dépression. Au même moment, la création de son ballet *Le Tricorné*, dont Picasso signe les décors, remporte un immense succès.

En 1923, il compose un opéra miniature, *Les Tréteaux de maître Pierre*, inspiré de *Don Quichotte*, et, l'année suivante, un concerto pour clavecin à la demande de la claveciniste Wanda Landowska. L'œuvre est créée à Barcelone le 5 novembre 1926.

La musique de Falla est alors partout acclamée et programmée. En 1926, la salle Favart célèbre les cinquante ans du compositeur en

organisant une cérémonie au cours de laquelle sont jouées plusieurs de ses œuvres.

En mars 1928, Falla est décoré de la Légion d'honneur.

f) L'Atlantide, l'œuvre d'une vie

Falla consacre les vingt dernières années de sa vie à une seule et même œuvre, *L'Atlantide*. Rapidement, il doute de ses capacités à pouvoir l'achever :

C'est l'œuvre dans laquelle j'ai mis le plus d'enthousiasme. Puissé-je avoir vie et santé, au moins pour la terminer. Ce sera une œuvre assez complexe qui emplira tout le programme d'un concert. Il y aura des solistes vocaux qui représenteront le texte dramatique du poème, des chœurs et une partie orchestrale.

L'œuvre est achevée par un autre compositeur et créée dans son intégralité à titre posthume en 1963 à Buenos Aires.

Le 18 juillet 1936 surgit une crise nerveuse qui dure près de trois ans et au cours de laquelle Falla ne compose quasiment pas.

Assistant au début de la Guerre d'Espagne, le compositeur pressent l'irruption du deuxième conflit mondial et s'exile à la fin de l'année 1939.

g) L'exil en Argentine

Le 18 octobre 1939, Falla, accompagné de sa sœur, arrive à Buenos Aires où il est accueilli à bras ouverts :

Dès l'arrivée, les membres de la Institucion cultural espanola s'occupent d'installer Falla, à son corps défendant, dans un grand hôtel du centre. Et tout de suite commencent les répétitions des œuvres espagnoles que l'orchestre symphonique et les chœurs du Teatro Colon doivent interpréter sous sa direction.

Falla s'émerveille du succès remporté par les concerts qu'il donne comme il l'écrit dans une lettre à son ami Don Segis :

Les concerts ont si bien marché que le Colon était plein les quatre soirs où ils avaient lieu. Et ils en demandaient encore.

Pour autant, les crises nerveuses persistent et le mal du pays se fait sentir. Le 26 mai 1941, il écrit à ce même Don Segis :

Comme vous le voyez, nous demeurons dans ces terres cordouanes qui semblent être un prolongement de l'Espagne elle-même, non seulement à cause du paysage, mais aussi de la cordialité des amis et de l'émerveillement de retrouver notre langue à cette immense distance. Cela ne diminue pas, bien sûr, notre désir de retourner vers la Patrie, désir que nous réaliserons, avec l'aide de Dieu, quand cet horrible nuage de la guerre aura passé, qui me fait tant souffrir et contribue pour une grande part à alourdir mes maux.

Fatigué de l'agitation urbaine, Falla s'installe à la fin de l'année 1941 dans un petit village, Alta Gracia, et dirige encore deux concerts à Buenos Aires en 1942.

Au cours de l'année 1944, l'état de ses finances, catastrophique, émeut le milieu musical :

Plusieurs musiciens espagnols et argentins, mis au courant, organisent une pétition qui trouve écho en Espagne, pour le faire revenir et lui offrir l'assurance de vivre en paix les années qui lui restent à vivre.

Le 14 novembre 1946, Falla décède d'une crise cardiaque, quelques jours à peine avant ses soixante-dix ans.

Rapatrié en Espagne, il est enterré dans la crypte de la cathédrale de Cadix le 9 janvier 1947.

2) Genèse et fiche de la création

Compositeur : Manuel de Falla

Librettiste : Gregorio Martinez Sierra

Forme : gitanerie en seize tableaux

Création : Madrid, Teatro Lara, 15 avril 1915

a) « Une chanson et une danse pour un spectacle de variétés »

Falla compose la première version d'*El Amor brujo* à la demande d'une des plus grandes danseuses gitanes de l'époque, figure emblématique du flamenco, Pastora Imperio (1887-1979), qui sollicite également Gregorio Martinez Sierra :

[Elle souhaite] une chanson et une danse pour un spectacle de variétés. Les conversations avec la mère d'Imperio, une authentique gitane qui lui conte mille histoires de revenants et de sorcières, enthousiasment Falla et le décident à s'enfermer pour composer. Peu à peu, autour de la chanson et de la danse, naît un petit projet qui s'élargit à mesure que le travail avance et qu'il finit par concevoir, avec Sierra, comme un spectacle complet.

L'œuvre mêle théâtre, danse et musique :

On peut entendre une grande partie de la première version d'*El Amor brujo* comme une nouvelle tentative de créer une zarzuela moderne : sa structure en deux tableaux reliés par un interlude, reproduisant la coupe classique de la saynète, invite à le penser.

Ni opéra ni ballet, l'œuvre s'inscrit dans le contexte musical de l'époque :

Ce n'est plus le ballet initialement pensé, mais vraiment un spectacle à part entière, faisant appel au mélodrame, à la chanson, et tentant un compromis entre plusieurs genres théâtraux afin de répondre au défi lancé par Benavente aux créateurs espagnols, celui de produire un spectacle musical de genre artistique mineur qui soit de qualité. Benavente, célèbre théoricien et critique, voulait susciter une impulsion destinée à sauver la zarzuela de genre mineur, alors considérablement concurrencée par l'opéra.

L'œuvre est créée au Teatro Lara, une institution madrilène spécialisée dans le théâtre et la danse.

b) Le Teatro Lara

Situé à Madrid, le Teatro Lara (du nom du fondateur de l'établissement), plus connu sous le nom de Bombonera de San Pablo, est l'un des théâtres les plus célèbres de la capitale espagnole. Inauguré le 3 septembre 1880, c'est un théâtre à l'italienne qui existe encore aujourd'hui.

L'une des grandes actrices espagnoles du 19^e siècle, Balbina Valverde (1840-1910), s'y est produite à de nombreuses reprises.

c) Sur scène, l'une des plus célèbres danseuses de flamenco

À la création, le rôle de Caldelas est confié à Pastora Imperio (1887-1979), l'une des plus talentueuses danseuses de flamenco de son époque. Elle se produit aux côtés de son frère Vito Rojas qui incarne Carmelo, de

sa belle-sœur et de l'une de ses nièces. Le spectacle est monté en étroite collaboration avec les gitans :

L'organiste José Moreno Ballesteros dirigea la musique en tenant compte des remarques des gitans.

Bien que l'œuvre soit donnée à vingt-neuf reprises après la création, c'est un échec :

Quelques commentateurs reprochèrent à Falla d'avoir écrit une musique fade, dont l'orchestration trahissait le caractère andalou.

Sous l'impulsion de son ami Enrique Fernandez Arbos, Falla acceptera de retravailler la partition. (cf. les différentes versions)

3) Gregorio Martinez Sierra, librettiste (1881-1947)

a) Gregorio Martinez Sierra ou la renaissance du théâtre espagnol

Né à Madrid le 6 mai 1881, Gregorio Martinez Sierra publie ses premiers recueils de poèmes à l'âge de dix-sept ans.

Très vite, il devient une figure de la renaissance du théâtre espagnol d'avant-garde. De 1917 à 1925, il dirige le Teatro Eslava de Madrid dont il fait un lieu incontournable du paysage culturel ibérique.

Attiré par les théories surréalistes, Martinez Sierra encourage la création contemporaine.

Il fonde sa propre maison d'édition, *Renacimiento* (Renaissance), qui traduit les œuvres de Shakespeare et Maeterlinck (l'auteur de *Pelléas et Mélisande*), et publie les œuvres d'auteurs encore relativement méconnus dans la péninsule : George Bernard Shaw et Luigi Pirandello.

Son œuvre majeure, *Cancio de Cuna* (1911), est adaptée en 1927 pour une comédie musicale à Broadway puis pour le cinéma en 1933 par le réalisateur Mitchell Leisen.

Il meurt à Madrid le 1^{er} octobre 1947, quelques mois seulement après le décès de son ami Falla.

b) La rencontre avec Falla

Comme de nombreux intellectuels du début du 20^e siècle, Martinez Sierra, accompagné de son épouse la brillante femme de lettres Maria O'Lejarraga, se rend à Paris où il fait la connaissance de Falla.

En 1914, il assiste à la création espagnole de l'opéra de Falla *La Vie brève* qui l'émeut profondément :

C'est une musique farouche, cruelle et tendre, âpre et sonore, vibrante et désolée, à la fois maure et mystique.

C'est l'époque où Martinez Sierra et son épouse commencent à fréquenter Falla. De cette amitié s'ensuit une étroite collaboration.

c) Une collaboration fructueuse

Avant *El Amor brujo*, Martinez Sierra et Falla collaborent sur divers projets. Le compositeur met en musique un poème de son ami, *L'Oraison des mères qui tiennent leurs fils dans leurs bras*. Peu après, Martinez Sierra commande des intermèdes musicaux pour sa pièce *L'Aube* et une reprise d'*Otello* de Shakespeare.

L'idée d'*El Amor brujo* naît de la rencontre de Falla, par l'intermédiaire de Martinez Sierra, avec la danseuse de flamenco Pastora Imperio :

Une danseuse gitane, Pastora Imperio, avait demandé à Falla, ainsi qu'à Sierra, une chanson et une danse pour un spectacle de variétés.

Pour écrire le livret, le dramaturge se rend auprès de la mère de Pastora Imperio qui lui conte des légendes gitanes. Enthousiasmé, il achève en quelques jours l'argument d'*El Amor brujo* qu'il se charge de mettre en scène.

En 1916, les deux amis se retrouvent autour d'une farce lyrique, *Le Magistrat et la Meunière*, créée le 6 avril 1917 au Teatro Eslava de Madrid.

Cette même année, les époux Martinez Sierra participent à la refonte du livret d'*El Amor brujo* lorsque Falla, suite à l'échec de la création, décide de transformer la gitanerie d'origine en suite symphonique.

4) La musique d'*El Amor brujo*

a) Un effectif réduit

En raison de l'absence de fosse au Teatro Lara, Falla compose sa pièce pour quinze instrumentistes. Cet effectif réduit n'est pas sans lui déplaire :

Falla écrivait naturellement pour de petites formations instrumentales où les doublures n'étaient pas nécessaires, et qui mettaient des alliages sonores et des trouvailles au service d'une poésie expressive que les grands ensembles symphoniques étouffaient immanquablement.

L'effectif comprend une flûte, un piccolo, un hautbois, un cor, un cornet (instrument proche de la trompette), des cloches, un piano, quatre violons, deux altos, deux violoncelles et deux contrebasses. Comme dans *Histoire du soldat* de Stravinsky, les instruments sont exploités dans leurs tessitures extrêmes, le grave et l'aigu, ce qui donne des sonorités parfois inhabituelles.

Autre caractéristique de la partition, sa proximité avec la musique arabo-andalouse.

b) L'influence de la musique gitane

El Amor brujo puise son inspiration dans la musique gitane :

Falla avait entendu dès son plus jeune âge la musique gitane : le chant de sa gouvernante. [...] Il reconnut dans la civilisation arabo-andalouse la source principale de son inspiration musicale. Une forte attirance pour ce flamboiement de l'art arabe a toujours été dans son travail, depuis les *Nuits dans les jardins d'Espagne* [de 1909].

Outre leur musique, Falla affectionne les gitans eux-mêmes :

[Il] aime les gitans car ils forment un peuple pur, une race préservée, et que leur art est caractéristique : ils ont refusé tout métissage et en le refusant, ils ont conservé leurs traditions immémoriales.

Afin de stimuler son inspiration pour *El Amor brujo*, Falla se rend auprès de la mère de la gitane Pastora Imperio, commanditaire de l'œuvre :

[La vieille femme] lui chante son répertoire et lui explique les différents genres de flamenco, plongeant [Falla] durant de longues soirées en pleine Andalousie.

La musique gitane présente des similitudes avec la musique orientale :

[Elle] possède une condition particulière qui l'inscrit dans le large rayon méditerranéen et la fait sortir du rayon occidental : sa ressemblance avec la musique orientale, grâce à l'harmonie de la guitare populaire et aux intonations de la voix des chanteurs.

Dans *El Amor brujo*, cette sonorité orientale est perceptible à travers l'utilisation d'intervalles augmentés – dans la *Danse rituelle du Feu* ou dans la *Scène*, très mélismatique - et du hautbois dans sa tessiture haute :

Falla fait du hautbois, en l'utilisant dans sa tessiture haute, un instrument maure, porteur d'un exotisme saisissant.

Falla achève sa partition en cinq mois pour un résultat étonnant :

Le plus surprenant dans *El Amor brujo*, c'est sa bivalence. Rien de plus espagnol qu'*El Amor brujo*, mais en même temps, rien de plus universel.

Le couleur espagnole vient avant tout de la place centrale accordée au rythme et donc à la danse.

c) La place centrale du rythme

D'emblée, l'œuvre s'ouvre sur une danse très rythmée, un flamenco :

Avec El Amor brujo, Falla a non seulement assimilé l'art du flamenco au point de se fondre en lui mais il s'est également fondé son langage propre. Il concentre sa pensée musicale sur l'élément rythmique et non sur l'élément mélodique.

Le compositeur utilise des notes et des rythmes inlassablement répétés tels des ostinatos, qui confèrent un caractère enivrant, présent dès l'introduction : les notes mi et ré sont répétées autour d'une cellule rythmique de croche pointée double. Citons également la *Danse de la frayeur*.

De même, les nombreuses pédales (notes tenues à la basse pendant que se déroule une mélodie) créent une tension.

5) Les différentes versions

Dans *L'Avant-Scène Opéra*, Christian Merlin énumère près de neuf versions d'El Amor brujo même si certaines équivalent davantage à des arrangements (pour effectifs de chambre notamment). Les trois principales sont la gitanerie d'origine, la suite symphonique et la suite de ballet avec chant.

a) La gitanerie de 1915

(cf. genèse et fiche de la création)

b) La suite symphonique de 1916

Après l'échec de la première version d'*El Amor brujo*, créée au Teatro Lara de Madrid le 15 avril 1915, Falla retravaille la partition sur les conseils de son ami Enrique Fernandez Arbos.

La gitanerie initiale est transformée en suite symphonique, donnée en première audition le 28 mars 1916 à la Société nationale de musique de Madrid, sous la direction d'Enrique Fernandez Arbos. Cette deuxième version devient rapidement un succès planétaire.

L'orchestre est élargi, la partition remaniée (le mélodrame et deux airs sont supprimés) et le livret étoffé :

Les Martinez Sierra avaient étoffé l'argument du ballet et multiplié les rôles afin de rendre l'œuvre plus attrayante pour les compagnies de ballet.

Malgré un orchestre plus important, la partition est empreinte d'une grande sobriété comme le souligne Jean-François Boukobza :

El Amor brujo illustre parfaitement le souci de simplicité nouvelle demandé par Debussy. L'œuvre, dans sa première comme dans sa deuxième version, est en effet caractérisée par une extrême sobriété, une épure de la matière, un langage elliptique.

Quelques années plus tard, la compagnie d'opéra parisienne Marguerite Bériza décide de redonner à cette suite symphonique sa dimension chorégraphique d'origine. L'œuvre de concert redevient alors ballet.

c) Le ballet de 1925

Jean-François Boukobza analyse le travail effectué par Falla à partir de la deuxième version :

Révisé, *El Amor brujo* redevient un simple ballet intégrant la voix et adopte une conception plus sage.

La suite de ballet avec chant est créée le 22 mai 1925 au Trianon Lyrique de Paris sous la direction de Falla.

Au début du 20^e siècle, le Trianon Lyrique est une des rares salles de spectacle à se consacrer exclusivement au théâtre musical. Reconstitué en 1902 après un incendie, la salle est constituée d'un théâtre à l'italienne d'une capacité de mille places. À partir de 1908, le lieu, spécialisé dans l'opérette, fait office d'annexe de l'Opéra Comique.

Le spectacle remporte un triomphe tant auprès du public que de la critique.

Lors de cette soirée du 22 mai 1925, le rôle de Candelas est interprété par l'une des plus célèbres danseuses espagnoles de l'époque, Antonia Mercé y Luque, dite La Argentina (1890-1936).

Dans l'histoire de la danse, elle passe pour avoir hissé la danse folklorique espagnole sur la scène et lui avoir conféré une véritable dimension artistique.

Quant aux décors et costumes, ils sont signés Gustavo Bacarisas (1873-1971), peintre figuratif originaire de Gibraltar dont le travail se caractérise par un usage abondant de la couleur.

6) Argument

Acte I

Par une nuit sombre et angoissante, les gitanes Candelas et Gitanilla jouent aux cartes en attendant leurs amoureux. Candelas se désespère d'obtenir un jour l'amour de Gitano, qu'elle aime et qui l'a délaissée.

Seule au bord de la rivière, elle rencontre un pêcheur plongé lui aussi dans la plus grande tristesse. L'eau leur recommande de se rendre chez la Sorcière, capable de soulager les cœurs en souffrance. La jeune femme obéit bien que terrifiée.

Acte II

Dans la grotte de la Sorcière, désertée, elle s'empare d'une fiole de potion magique avec l'espoir de reconquérir l'amour perdu. Sur ses incantations hallucinées, Gitano finit par arriver mais n'identifie pas Candelas qui, ensorcelée, entame une danse de séduction.

Au lever du jour, Gitano reconnaît enfin la jeune femme mais celle-ci, par vengeance, s'enfuit après avoir lui avoir fixé rendez-vous le soir même. Peut-être pourra-t-il se faire pardonner...

E) Outils Pédagogiques pour *EL AMOR BRUJO*

1) Bibliographie

- *L'Avant-Scène Opéra* n°177, Manuel de Falla, *La Vie brève, L'Amour sorcier, Les Tréteaux de Maître Pierre*, mai juin 1997
- Jean-Charles HOFFELÉ, *Manuel de Falla*, Fayard, 1992
- Luis CAMPODONICO, *Falla*, Seuil, 1971 (Solfèges)
- Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard, 2003 (Les indispensables de la musique) (page 427)

2) Discographie

Gitanerie de 1915 :

- ***El Amor brujo*, Manuel de Falla, direction : Josep Pons, Orchestre de chambre du Théâtre de Lliure, Harmonia Mundi, 1991** : il existe peu d'enregistrements de la version originale de 1915. Selon *La Discothèque idéale de la musique classique*, Josep Pons, également pianiste virtuose, « a su totalement renouveler l'approche de l'œuvre de Falla ».

Ballet de 1925 :

- ***El Amor brujo*, Manuel de Falla, direction : Ataulfo Argenta, Société des Concerts du Conservatoire, EMI, 1953** : la discographie établie par Christian Merlin dans *L'Avant-Scène Opéra* considère cette captation comme la version de référence. Selon le critique, le chef d'orchestre espagnol « Ataulfo Argenta dirige avec le naturel de celui qui parle sa langue maternelle ».
- ***El Amor brujo*, Manuel de Falla, direction : Ernest Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande, Decca 1965** : l'enregistrement figure parmi l'un des meilleurs de la riche discographie établie par Christian Merlin. Le critique assimile cette interprétation à un modèle d'équilibre : « cette version apollinienne est celle d'un chorégraphe autant que d'un symphoniste, d'un conteur autant que d'un analyste ».

3) Vidéographie

- ***El Amor brujo*, réalisation : Carlos Saura, Suevia Films, 2010** : adapté du ballet de Falla et Martinez Sierra, cet *Amor brujo* constitue le troisième volet de la trilogie flamenca réalisée en 1986 par Carlos Saura avec *Carmen et Noces de sang*. Dans le *Guide des films* (Robert Laffont), Guy Bellinger écrit : « *L'Amour sorcier* se situe à mi-chemin entre la réussite éclatante des *Noces de sang* et l'échec patent de *Carmen*. Il y a toujours Antonio Gades, la danse hiératique et la tragédie d'un autre âge. C'est bien filmé ».

Ce film peut constituer une bonne introduction à l'œuvre.

4) Documents iconographiques

Manuel de Falla :

- Pablo Picasso, *Portrait de Manuel de Falla*, 1920
Paris, musée Picasso

Gregorio Martinez Sierra :

- Daniel Vasquez Diaz, *Gregorio Martinez Sierra*, 1913-1915, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

El Amor brujo

- *Argentina*, Bibliothèque Musée de l'opéra (banque d'images de la BnF)
- Gustavo Bacarisas, *Séville en fête*, 1915, Musée des beaux-arts, Séville

Teatro Lara

- Aperçus de la salle sur le site <http://www.teatrolara.com/>

5) Suggestions d'activités pédagogiques

a) Thèmes à développer pour les plus grands

Approches littéraires :

- L'Espagne et les écrivains français au 19^e siècle (*Carmen* de Mérimée...);
- Gregorio Martinez Sierra, figure littéraire majeure du 20^e siècle, à l'origine de la renaissance du théâtre espagnol.

Approches historiques :

- Les compositeurs espagnols à Paris au début du 20^e siècle (Albeniz, Falla...);
- Histoire de l'Espagne au 20^e siècle (Guerre d'Espagne...).

Approches musicales :

- Identifier les éléments caractéristiques de la musique gitane : notes répétées, place centrale du rythme, intervalles augmentés...;
- Reconnaître les instruments de l'orchestre ;
- Écouter des œuvres de compositeurs français inspirées par l'Espagne (*Carmen* de Bizet, *Symphonie espagnole* de Lalo...).

b) Quizz pour les plus petits

1) Quelle est la nationalité de Falla ?

- + argentine
- + espagnole
- + brésilienne

2) Dans quelle ville a-t-il étudié au Conservatoire ?

- + à Cadix
- + à Barcelone
- + à Madrid

3) De quel instrument joue-t-il ?

- + du violon
- + du piano
- + de la flûte

4) Par quel compositeur français est-il particulièrement influencé ?

- + Claude Debussy
- + Paul Dukas
- + Maurice Ravel

5) Qui est l'auteur du livret d'*El Amor brujo* ?

- + Gregorio Martinez Sierra
- + Cervantès
- + Charles-Ferdinand Ramuz

6) Dans *El Amor brujo*, quelle est la principale source d'inspiration musicale ?

- + la musique gitane
- + le jazz
- + le ragtime

7) Sur quelle danse est basé le prélude orchestral ?

- + un tango
- + une valse
- + un flamenco

8) Dans quelle ville la première version d'*El Amor brujo* a-t-elle été créée ?

- + à Madrid
- + à Paris
- + à Buenos Aires

9) Quel est le titre de l'oratorio laissé inachevé par Falla et auquel il a travaillé près de vingt ans ?

- + *La Vie brève*
- + *L'Atlantide*
- + *Les Tréteaux de maître Pierre*

10) Dans quel pays Falla s'expatrie-t-il à la veille de la Seconde Guerre mondiale ?

- + en France
- + au Mexique
- + en Argentine

F) LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE

1) Stravinsky et Falla à la Salle Favart

Stravinsky a été assez peu programmé à l'Opéra Comique. Si *The Rake's Progress* a été donné Salle Favart en 1977, *Histoire du soldat* n'a jamais été présenté. Il s'agit donc d'une grande première !

Les œuvres de Manuel de Falla occupent une place plus importante : *La Vie brève* est donné en 1913, 1928 et 1949, *Les Tréteaux de maître Pierre* en 1928 et 1990 et *El Amor brujo* en 1928, 1947 et 1948.

Histoire du soldat et *El Amor brujo*, dans sa version ballet de 1925, ont été présentés ensemble à Paris, au Trianon Lyrique le 22 mai 1925, mais elles seront rassemblées pour la première fois sur la scène de l'Opéra Comique.

2) Les interprètes

Johan Leysen, le Récitant d'*Histoire du soldat*

Originaire de Belgique, Johan Leysen se forme à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique d'Anvers.

Avec près de cent trente films de cinéma et de télévision à son actif, il a collaboré avec de nombreux réalisateurs parmi lesquels Jean-Luc Godard, Patrice Chéreau, Radu Mihaileanu ou encore Raoul Ruiz. En 2010, il a joué dans *The American* aux côtés de George Clooney.

Il a collaboré avec la chorégraphe Anna Teresa de Keersmaecker pour *Medeamaterial*.

Artiste éclectique, il participe régulièrement à des projets musicaux qui l'ont amené à travailler aux côtés de Riccardo Chailly, Maurizio Kagel ou encore John Eliot Gardiner. En 2011, il s'est produit au Festival d'art

lyrique d'Aix-en-Provence dans *Austerlitz*, pièce musicale et théâtrale de Jérôme Combier.

Avec *Histoire du soldat*, il fait ses débuts à l'Opéra Comique.

Alexandre Steiger, le Soldat

Le comédien français Alexandre Steiger étudie au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

Depuis, il a été sollicité pour plusieurs films : *La Fille de Monaco* d'Anne Fontaine, *Louise Michel* ou encore *Queen of Montreuil* de Solveig Anspach.

Au théâtre, il a joué *Les Paravents* de Genet au Théâtre National de Chaillot en 2004, *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare à l'Athénée dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier en 2004, *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche au Théâtre national de Chaillot en 2007 ou encore *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière au Théâtre des Bouffes du Nord mis en scène par Denis Podalydès.

En 2011, il s'est produit au Théâtre du Rond-Point dans *Le Moche* mis en scène par Jacques Osinski.

Avec *Histoire du soldat*, il apparaît pour la première fois sur la scène de la salle Favart.

Grégoire Tachnakian, le Diable

Le comédien français Grégoire Tachnakian étudie l'art dramatique au Théâtre National de Strasbourg avant d'être engagé en 2005 dans la troupe semi permanente du Théâtre Dijon Bourgogne.

Il travaille régulièrement avec le metteur en scène Stéphane Braunschweig : en 2005 pour *Brand* d'Ibsen et en 2007 dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, donnés au Théâtre National de Strasbourg et à la Colline

En 2006, il joue *La Maison des Morts* de Philippe Minyana au Théâtre du Vieux-Colombier.

Au cinéma, il apparaît en 2001 dans *Les Acteurs anonymes* de Benoît Cohen.

C'est la première fois qu'il est invité à se produire sur la scène de l'Opéra Comique.

Olivia Ruiz, Candelas dans *El Amor brujo*

Née en 1980, la chanteuse française Olivia Ruiz se consacre à la musique dès l'âge de quinze ans en fondant son propre groupe de rock.

En 2001, elle se fait connaître en participant à la première *Star Academy* ce qui lui permet de sortir son premier album, *J'aime pas l'amour*, en 2003.

Ses chansons très personnelles séduisent un public toujours plus large comme en témoigne la vente à plus d'un million d'exemplaires en 2005 de son deuxième album *La Femme chocolat*.

Que fait donc Olivia Ruiz à l'Opéra Comique ? Marc Minkowski a immédiatement pensé à elle du fait de sa voix grave de mezzo, de son goût pour la danse et de ses origines espagnoles. L'œuvre requiert non pas une voix lyrique mais plutôt « des voix cassées de gitans, des voix moyennes aux aigus rares et arrachés, des voix usées par le tabac, écorchées par les prophéties, les vaticinations et les malédictions », rappelle Jean-Charles Hoffelé.

Si cette production marque les débuts d'Olivia Ruiz à la Salle Favart, elle marque aussi ses débuts dans le milieu de la musique classique.

Le Centre chorégraphique national de Grenoble

Fondé en 1979 par le danseur et chorégraphe Jean-Claude Gallotta, le Groupe Émile Dubois devient quelques années plus tard le Centre chorégraphique national de Grenoble. En résidence à la Maison de la Culture de Grenoble (MC2), il s'agit d'un lieu de formation, de création et de recherche.

Constituée de dix-neuf danseurs, la compagnie se consacre à la danse contemporaine et se produit dans le monde entier.

En 2012, le Centre chorégraphique national de Grenoble et Jean-Claude Gallotta ont présenté au Théâtre National de Chaillot un spectacle en hommage à Stravinsky : *Le Sacre du Printemps* et *Pour Igor*.

C'est la première fois que le Centre chorégraphique national de Grenoble est invité à l'Opéra Comique.

3) L'orchestre : Les Musiciens du Louvre Grenoble

Quel rapport entre le Louvre et Grenoble ? C'est parce qu'il habitait en face du Louvre et en hommage aux nombreux concerts qui y étaient donnés au 18^e siècle que le fondateur de l'Orchestre, Marc Minkowski, choisit cette appellation. Quatorze ans après leur naissance, Les Musiciens du Louvre s'établissent à Grenoble où ils sont depuis en résidence à la Maison de la Culture, la MC2.

D'abord spécialisé dans le répertoire baroque, l'ensemble explore désormais des répertoires variés. Dernièrement, il a joué *Le Vaisseau fantôme* de Wagner à Versailles, Grenoble, Barcelone et Vienne.

Une autre particularité de l'Orchestre consiste à se produire sur instruments d'époque c'est-à-dire sur des instruments de l'époque, ou faits à la manière de l'époque, du répertoire abordé. Les musiciens changent ainsi d'instruments en fonction des œuvres.

Les Musiciens du Louvre Grenoble se sont produits à l'Opéra Comique en 2011 dans *Cendrillon* de Massenet.

- 4) **Entretien avec Marc Minkowski, chef d'orchestre : « Si je devais faire une comparaison picturale, je comparerais Stravinsky à Picasso et Falla à un Goya moderne ».**

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

Oui, en tant que chef et instrumentiste. En 1987, lors de la recréation d'*Atys* de Lully, je jouais du basson dans la fosse, sous la direction de William Christie.

J'ai ensuite dirigé, en 1997, *La Dame blanche* de Boieldieu, titre phare du 19^e siècle, en 2002, *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'occasion du centenaire de l'œuvre, créée salle Favart, et, en 2011, *Cendrillon* de Massenet.

En quoi consistent les différentes étapes de votre travail sur *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* ?

Il y a beaucoup d'étapes sur un tel projet. Des discussions avec Jean-Claude Gallotta et Jacques Osinski ont commencé il y a deux ans, sous forme de rendez-vous. Quant aux partitions, que j'avais déjà dirigées, je les retravaille régulièrement depuis un an. Est venu ensuite le travail avec les musiciens avant le rassemblement, à la MC2, de tous les artistes impliqués.

***Histoire du soldat* est une histoire lue, chantée et dansée, *El Amor brujo* une suite de ballet avec chant, en quoi ces deux œuvres ont-elles leur place à l'Opéra Comique ?**

L'Opéra Comique est un théâtre où on ne fait pas que de l'opéra-comique. *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* ont parfaitement leur place dans la mesure où il s'agit de pièces intimes. Elles n'en possèdent pas moins une réelle grandeur. Bien qu'il n'y ait que sept musiciens, certains passages d'*Histoire du soldat* font parfois penser au *Sacre du printemps*. Dans *El Amor brujo*, même si nous avons choisi d'amplifier le pupitre de cordes pour renforcer l'univers symphonique - déjà en germe dans la version

d'origine et développé lors de la révision de 1925 -, la dimension intime est bien présente.

Pourquoi avoir choisi la version de 1915 d'*El Amor brujo*, beaucoup moins jouée que celle de 1925 ?

Lorsque le chorégraphe Jean Claude Gallotta a commencé à travailler sur le projet, il a écouté la version de 1915. Alors qu'au départ j'avais choisi la version ballet de 1925, il a souhaité que nous jouions la version d'origine. Et finalement, cette version s'inscrit en parfait accord avec *Histoire du soldat*.

En quoi est-ce différent de diriger un petit ensemble de solistes et un orchestre ?

Dans *Histoire du soldat*, je suis davantage membre de l'équipe que chef d'orchestre. J'essaie de donner des impulsions plus que d'imposer quoi que ce soit d'autant que la partition, extrêmement précise, n'appelle aucune hésitation.

Concernant *El Amor brujo*, mon rôle est différent. Je suscite les interactions entre la fosse et le plateau, entre les rythmes de la partition, les danseurs et le chant. J'ai accompagné Olivia Ruiz dans son approche de ce répertoire classique, différent de ce qu'elle fait d'habitude et qui convient très bien à sa voix grave.

Quelles sont les principales difficultés à diriger ces ouvrages ?

La difficulté d'*El Amor brujo*, tout de contrastes, consiste à faire cohabiter âpreté et sensualité. Il faut savoir rester dynamique sans s'alanguir. Quant à *Histoire du soldat*, les mots me manquent pour décrire la complexité de la partition. Les rythmes employés s'apparentent à un véritable casse-tête chinois !

Comment caractériseriez-vous les langages de Stravinsky et de Falla ?

Les deux langages doivent beaucoup au folklore : Stravinsky s'inspire du bastringue et du folklore russo-français ; Falla fait appel au flamenco et au

chant espagnol. Si je devais faire une comparaison picturale, j'associerais Stravinsky à Picasso et Falla à un Goya moderne.

Pensez-vous que les deux œuvres puissent encore parler au jeune public ?

Absolument. Je dirais que toute œuvre classique parle au jeune public, qui plus est quand elle recourt à la narration et à la danse, comme par exemple les grands dessins animés qui s'adressent à toutes les générations.

Pour vous *Histoire du soldat* et *El Amor brujo*, c'est...

Un travail de troupe qui fait se croiser de nombreux corps de métiers et mêle plusieurs domaines, un mélange d'influences diverses : la danse contemporaine avec Jean-Claude Gallotta, la chanson avec Olivia Ruiz, le théâtre avec Jacques Osinski et la musique classique avec Les Musiciens du Louvre Grenoble et moi-même.

5) Entretien avec Jacques Osinski, metteur en scène : « C'est toujours à la fois un grand plaisir et un défi de mettre en scène un opéra ».

Quel rapport entretenez-vous avec l'opéra ?

C'est pour moi une passion qui remonte à l'enfance. Adolescent, j'allais régulièrement à l'opéra avec mon père. J'avais une préférence pour le répertoire italien, notamment Rossini, mais aussi pour Offenbach. Je me souviens avoir été très touché par *Les Contes d'Hoffmann* mis en scène par Patrice Chéreau. J'ai également, un peu plus tard, été très marqué par les opéras de Mozart mis en scène par Peter Sellars.

Devenu metteur en scène de théâtre, j'ai eu, en 2001, la chance de suivre le travail d'Herbert Wernicke dans le cadre de l'Académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence. Grâce à Stéphane Lissner [directeur de l'époque du Festival d'Aix-en-Provence], j'ai ensuite pu faire ma première mise en scène d'opéra. C'était en 2006 au Festival d'Aix-en-Provence avec *Didon et Enée* de Purcell, sous la direction musicale de Kenneth Weiss. Cela a été un grand bonheur. Puis, d'autres projets ont suivi. Depuis, c'est toujours à la fois un grand plaisir et un défi de mettre en scène un opéra.

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

Oui, j'y ai présenté *Le Carnaval et la Folie* d'André-Cardinal Destouches sous la direction musicale d'Hervé Niquet en 2008. Le spectacle avait été créé au Festival d'Ambronay.

Comment est né ce projet de rassembler *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* ?

Marc Minkowski, Jean-Claude Gallotta et moi-même dirigeons tous les trois des structures basées à Grenoble : Les Musiciens du Louvre Grenoble, le Centre chorégraphique national de Grenoble et le Centre dramatique national des Alpes. Un tel concentré de structures culturelles est assez rare dans une ville autre que Paris. Nous avons donc pensé qu'il fallait absolument que nous travaillions ensemble. Nous avons cherché deux

œuvres réunissant à la fois théâtre, musique et danse, et sommes tombés d'accord sur deux pièces « hybrides » dans le bon sens du terme, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas classiques dans leur construction. *Histoire du soldat* mêle musique et texte, c'est une œuvre très théâtrale. *El Amor brujo* est quant à elle très chorégraphique même si le personnage de Candelas chante également. Ce sont deux pièces complémentaires, l'une plus théâtrale, l'autre plus chorégraphique, et bien sûr merveilleusement mises en musique. Dans ce projet, les trois arts ont entièrement leur place.

Quels sont les points communs entre les deux œuvres ?

Les deux œuvres sont différentes en apparence mais elles ont en commun un esprit et une époque. Toutes deux ont été écrites pendant la Première Guerre mondiale, ce qui n'est pas anodin. Dans chacune d'elle, le diable et la sorcellerie prennent une place importante : le soldat est le jouet du diable tandis que la gitane Candelas veut en faire son allié pour défier la mort. Le soldat dit : « je suis mort parmi les vivants » ; la gitane, elle, est une vivante qui erre parmi les morts. Il y a là deux visions de la vie : le soldat devra finalement se résigner à la fatalité alors que la gitane refuse cette fatalité. L'idée du pacte faustien est présente dans les deux œuvres. Mais surtout, les deux protagonistes sont à la recherche d'un idéal, d'un amour perdu : la princesse pour lui, l'amant défunt pour elle. C'est cet aspect qui m'intéresse.

À quoi ressemblera la mise en scène ?

Dans *Histoire du soldat*, nous avons tenu à ne pas être trop figuratifs. En partant de l'idée de récit, nous avons voulu un espace qui puisse être vu comme un espace mental, l'esprit du soldat. Celui-ci est en permanence dans une petite boîte, une boîte-monde, manipulée par les danseurs, comme s'il était mis en branle par ceux-ci. Candelas, elle aussi, sera manipulée, touchée par les danseurs, « actionnée » par ses désirs. Pour *El Amor brujo*, le décor sera plus contemporain. Les éléments d'*Histoire du soldat* se soulèveront pour laisser la musique se déployer. On passe de six musiciens à trente-cinq. Plutôt que de rajouter du folklore dans la mise en

scène, j'ai envie d'aller vers l'épure pour faire éclater la flamboyance de la musique. Le chant de Candelas sera alors plus un poème qu'un récit. J'ai envie de mettre en valeur l'aspect universel de cette histoire de perte et de désir.

Dans *Histoire du soldat*, prenez-vous en compte les nombreuses indications de mise en scène du livret de Ramuz ?

Il faut toujours prendre en compte les didascalies. J'ai appris cela de Claude Régy auprès duquel j'avais fait un stage. Elles permettent de comprendre la vision de l'auteur. Cependant, une fois qu'on les a comprises, on peut aussi se permettre de s'en éloigner. Certaines seront donc retranscrites littéralement mais nous trouverons des correspondances pour d'autres. Le travail sur le plateau déterminera cela.

Qui est le Soldat ?

C'est un homme seul : « Tout le monde, et pas moi, /qui est en train de s'amuser ; /des amoureux partout, personne pour m'aimer », dit-il. L'œuvre a été écrite en 1917. Le rapport à la guerre est prégnant. Le soldat a vu des horreurs. L'œuvre commence pendant une période de permission (« C'est que je n'ai que quinze jours, /rien que quinze jours de congé »). Par certains aspects, il me fait penser à des personnages d'œuvres plus sombres, comme Woyzeck, que j'ai mis en scène, ou le Dom Juan du *Dom Juan revient de guerre* de Horváth que je vais monter prochainement. Il y a aussi un aspect plus doux, presque enfantin, quelque chose d'idéaliste qui rend le personnage lumineux.

Qui est Candelas ?

C'est une amoureuse. Absolue. C'est aussi une sorcière, une femme à la fois attirante et inquiétante, ambiguë. Elle n'accepte pas la réalité et défie la mort. Elle est violente mais cette violence est aussi le signe de sa faiblesse qui est d'aimer. J'ai envie de faire ressortir sa fragilité. Par le corps, par les danses de Jean-Claude Gallotta, quelque chose de plus intime se raconte.

Selon Robert Lepage, « pour un metteur en scène, diriger un chanteur dans une œuvre de Stravinsky n'exige pas de chercher autre part que dans la partition ». Qu'en pensez-vous ?

Oui, la musique de Stravinsky a quelque chose de très organique, de très théâtral aussi en un sens. Elle envahit les corps. Elle porte les personnages. Mais cette phrase s'applique sans doute plus à des œuvres entièrement chantées. Dans *Histoire du soldat*, le texte de Ramuz, qui est une vraie œuvre littéraire, est très important. Il est parfois scandé avec la musique, parfois simplement dit, sans musique. Ce qui est beau dans l'œuvre, c'est d'ailleurs que musique et texte sont imbriqués, comme s'ils n'allaient pas l'un sans l'autre. La musique donne la pulsation. Tout est fluide.

Quelles sont les principales difficultés à mettre en scène ces deux œuvres ?

La principale difficulté tient à leur caractère hybride. Musique, théâtre et danse sont intimement liés dans ces œuvres. Il faut trouver l'harmonie, la justesse d'équilibre entre les trois. C'est justement ce qui est intéressant. Cela pousse à se poser des questions sur la forme. Ce sont aussi des œuvres qui offrent de la liberté, où l'on est peut-être plus libre d'inventer qu'ailleurs, même si cette liberté peut être intimidante. Une autre difficulté tient à la façon de relier les deux œuvres. Pour la transition, j'ai pensé à un poème de Federico Garcia Lorca.

Pensez-vous que les deux ouvrages puissent encore parler aux jeunes spectateurs ?

Bien sûr. Je pense que les enfants sont ouverts d'esprit et surtout curieux. *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* permettent d'aborder à la fois le théâtre, la musique et la danse. Ce sont des œuvres moins codées que dans un autre répertoire. Elles permettent à chacun de se raconter sa propre histoire. L'idéalisme du soldat, la force de la musique, le côté rebelle de Candelas, son extravagance, sa force de sorcière sont des choses qui peuvent parler aux enfants, d'autant que nous sommes dans

l'univers du conte. Dans *Histoire du soldat*, le narrateur fait le lien entre la scène et la salle. Il y a quelque chose de rassurant.

Pour vous *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* c'est...

L'affirmation de la force de la vie. *Histoire du soldat* me fait penser à un tableau naïf, comme ceux du douanier Rousseau ou des peintres haïtiens, une toile en aplat, colorée et sans fond mais qui pourtant traverse les craintes et les désirs de l'humanité. *El Amor brujo*, c'est la rencontre des extrêmes, le désarroi et la flamboyance, un magnifique personnage de femme.

- 6) **Entretien avec Jean-Claude Gallotta, chorégraphe : « Dans *Histoire du soldat* et *El Amor brujo*, la danse n'est pas un complément, elle a sa place à part entière ».**

En quoi consiste le métier de chorégraphe ?

Le métier de chorégraphe consiste à organiser et coordonner des corps dans l'espace selon une gestuelle qui parfois signifie, c'est-à-dire qui traduit des pensées, des sentiments, des désirs, des non-dits... et parfois ne signifie pas autre chose qu'elle-même, comme la musique. En dehors des corps, les chorégraphes contemporains ont élargi la palette en prenant leur liberté vis-à-vis de la musique, du silence, et en s'autorisant à introduire la voix et la parole.

Quelle place l'opéra occupe-t-il dans votre carrière ?

L'opéra, ce sont des rencontres, à partir du souhait d'un programmateur ou d'un metteur en scène de travailler avec mon équipe. Ce fut le cas avec *Armide* de Lully au Théâtre des Champs-Élysées, avec *La Petite Renarde rusée* de Janacek au Châtelet, aujourd'hui avec *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* ou encore avec *L'Homme à tête de chou* si on veut bien considérer que cette œuvre de Gainsbourg, constituée d'un livret mis en musique sous forme d'airs ou de récitatifs, peut appartenir au genre lyrique.

Chorégrapier un opéra est donc un travail en collaboration. Cela suppose des contraintes nouvelles pour moi, puisque les thèmes et l'univers de l'œuvre préexistent à la danse. Elles m'incitent à imaginer, à chercher des solutions différentes, à comprendre les rythmes et les exigences des artistes avec qui je partage la scène.

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

Non, c'est la première fois.

Quelles sont concrètement les différentes étapes de votre travail à partir du moment où on vous propose un projet, jusqu'au soir de la première ?

Je commence par parler avec le metteur en scène et le chef d'orchestre afin d'avoir leur sentiment sur le projet proposé. Puis j'écoute l'œuvre, je lis le livret de nombreuses fois. Ensuite, je fais en sorte de l'oublier. Vient alors le temps de travail avec les danseurs, dans le studio : avec eux, je chorégraphie dans le silence, travaille la gestuelle, l'organisation de l'espace, le découpage. Les danseurs apprennent les pas. Cette étape terminée, il y a un travail particulier qui consiste à ajuster la chorégraphie à la musique, puis aux exigences de la mise en scène et de la scénographie, ainsi qu'au rythme que propose le chef d'orchestre. Pour finir, jusqu'au dernier moment, nous retouchons, rectifions, ajustons, modelons, parfois même après la première.

Quelle est la place de la danse dans *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* ?

Nous sommes convenus avec Jacques Osinski et Marc Minkowski que la danse aurait une importance égale à la musique et au livret. La danse n'est donc pas un complément, elle a sa place à part entière. J'ai eu toute une partition chorégraphique à écrire. La danse dialogue avec la musique et les textes, joue avec eux, use de sa liberté pour trouver sa place, se retirer, s'imposer, se faire oublier, revenir...

À quoi ressemblera la chorégraphie ?

La danse ressemblera à de la musique visuelle, à du texte en mouvement. Elle cherchera à former un lien avec la musique et les mots, s'éloignant quand je considérerai qu'elle épouse trop étroitement le thème de la pièce, s'en rapprochant quand je jugerai que l'œuvre me le permet, sans risquer le pléonasma.

Comment travaillez-vous avec les danseurs ?

De façon générale, pour mes créations, les danseurs et moi allons toute de suite dans le studio. Ce qui diffère dans ce travail-ci, c'est qu'il y a deux livrets dont je leur ai raconté les thèmes. J'ai ensuite procédé comme

d'habitude, en travaillant mon montage en même temps, tout en précisant aux danseurs que l'ordre des séquences pouvait changer à tout moment. Ils sont aguerris à cette façon de travailler.

Quelles sont les principales difficultés à chorégraphier ces deux œuvres ?

La musique d'*Histoire du soldat* est assez proche de nous, elle se marie bien avec la danse contemporaine mais l'espace scénique voulu par le scénographe, une sorte d'immense cube, est une contrainte spatiale importante à laquelle je dois m'adapter. Quant au texte, très présent, il rapproche mon travail de celui qu'on peut faire avec une pièce du théâtre. Pour *El Amor brujo*, plus lyrique, plus romantique, il faut que je trouve mon espace, avec notamment la chanteuse Olivia Ruiz, intégrée à la danse. Il y a là une continuité plus proche avec le ballet.

Combien de danseurs y aura-t-il sur scène ?

Il y a onze danseurs de la Compagnie. Il y a également Olivia Ruiz sur scène avec eux et, parfois, les deux acteurs entrent aussi dans la danse.

Pensez-vous que les deux ouvrages puissent encore parler aux jeunes spectateurs ?

Nous allons tout faire pour. Les deux œuvres sont assez universelles, et je crois qu'avec l'image, le jeu, la chorégraphie, la conduite de l'orchestre, nous allons donner à ce spectacle un esprit contemporain auquel le jeune public peut être sensible.

Pour vous, *Histoire du soldat* et *El Amor brujo* c'est...

...c'est d'abord pour nous l'aboutissement d'un projet dont nous parlons depuis longtemps : les trois artistes de la MC2 Grenoble rassemblés autour d'un même spectacle. Ensuite, c'est le plaisir de rapprocher ces deux œuvres « cousines » et de jouer avec leur thématique commune : la

sorcellerie, le diable. C'est enfin le plaisir de pousser tribalement un double *Ochtoussil*¹...

(1) *Ochtoussil* est le cri rituel, à la façon du *haka*, que lancent les danseurs de la Compagnie juste avant le lever du rideau.

Anne Le Nabour (2013)