



# LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE  
Réalisé par Nathalie Ronxin

-----

## L'histoire du soldat de Stravinsky

Pascal Gallois : direction

Eric Vigner : direction scénique

Avec les acteurs de l'Académie du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National

-----

### Renseignements

Thérèse Jaslet  
tél. : 02 99 275 283  
fax. : 02 23 204 782

[jaslet@o-s-b.fr](mailto:jaslet@o-s-b.fr)



L'histoire du  
soldat

Igor  
Stravinsky

Illustration : Stravinsky par Picasso

## Sommaire

|  |      |
|--|------|
| Stravinsky, compositeur caméléon                   | p 4  |
| Une musique d'os                                   | p 7  |
| Entre Denges et Denezzy, un soldat rentre chez lui | p 10 |
| Clefs d'écoute                                     | p 13 |
| Ecouter avec la littérature jeunesse               | p 19 |
| Pistes bibliographiques                            | p 21 |

# Un compositeur caméléon

Acteur majeur de la musique du XXème siècle, Igor Stravinsky lui aura imprimé sa marque, tout au long de sa vie, en épousant tour à tour les orientations esthétiques phares successives de la modernité, sans jamais renoncer à la singularité de sa créativité, lui qui ne fonda aucune école, ne forma aucun disciple. Son œuvre protéiforme, résiste à un classement homogène, et l'on évoquera plus volontiers à son sujet, à l'instar de l'œuvre d'un Pablo Picasso, son alter ego dans le domaine des arts visuels, différentes périodes de production, attachées à un foyer géographique, changeant au gré des pérégrinations de l'artiste, et identifiables à ses partis pris esthétiques, dont seul il sut concilier l'apparence contradictoire : luxuriance de l'orchestration russe, clarté des lignes néoclassiques, ascèse sérielle de l'après-guerre.

« Antiromantiques l'un comme l'autre, constructeurs de formes, montreurs, [Stravinsky et Picasso] sont faits pour se comprendre. La réalité est leur domaine – une réalité réinventée à partir de ses propres lignes de force et de ses matériaux concrets, sonores ou picturaux : elle est à la fois leur source d'inspiration et le point de mire de leurs spéculations. Car spéculateurs, ils le sont tous deux : mais non théoriciens [...] On les a maintes fois rapprochés- et c'est justice- comme deux Protées... S'ils connaissent des « périodes », c'est pour les traverser- et les dépasser. »<sup>1</sup>

## **Période de jeunesse (1882)-1901**

Né en 1882 à Oranienburg de parents musiciens, il passe son enfance à Saint-Petersbourg où son père chante sur la scène de l'opéra impérial. Malgré des débuts prometteurs d'improvisateur plutôt que de pianiste véritablement, ses parents l'orientent vers des études de droit. Cependant, son rapprochement, sur les bancs mêmes de l'université, avec le fils du compositeur Rimsky-Korsakov, lui permet de rencontrer ce dernier dont il sera l'élève six années durant, et sa fréquentation des milieux artistiques d'avant-garde l'incitent toujours plus à embrasser une carrière musicale.

## **Période russe 1902-1914**

À L'aube du XXème siècle, Saint-Petersbourg bouillonne d'activité culturelle, et Stravinsky entre dans le mouvement, encouragé sur cette voie par celle qu'il épouse en 1906, sa cousine Catherine Nossenko. En 1907, il dédie à Rimsky-Korsakov, son Maître, sa première symphonie en mi bémol majeur, encore fortement tributaire de son art de l'orchestration qui fait alors la renommée de l'école russe. Lorsque ce dernier décède, il honore sa mémoire d'un chant funèbre et sa fantaisie orchestrale *Feu d'artifice* sera créée aux côtés du *Scherzo fantastique* de son mentor lors d'une soirée qui sera cruciale pour sa carrière puisqu'y

---

<sup>1</sup> In Igor Stravinsky, André Boucourechliev, éditions Fayard, Paris 1989, p.154

assiste le célèbre impresario Serge de Diaghilev<sup>2</sup>, créateur des ballets russes. C'est pour cette formation qu'il lui demande d'ailleurs d'orchestrer deux pièces de Chopin, qu'il intégrera au ballet *Les sylphides*, créé à Paris en 1909.

Il lui commande ensuite un ballet entier : ce sera *L'oiseau de feu*, pour lequel il travaille de concert avec le chorégraphe Michel Fokine. Le triomphe de la première représentation en 1910 à l'opéra de Paris rend Stravinsky mondialement célèbre du jour au lendemain. Son ballet suivant *Petrouchka*, porté par la danse incandescente de Vaclav Nijinsky, sera lui aussi ovationné. Enfin, la trilogie russe est couronnée par le tumultueux *Sacre du printemps*, apothéose et tournant radical de cette période compositionnelle, mais également de l'histoire de la musique en général. Divisant les spectateurs dans un violent affrontement, il impose une violence rythmique inouïe. La chorégraphie choquera particulièrement les fidèles du ballet traditionnel en faisant surgir sur scènes les rites païens les moins policés. Du *Sacre*, Debussy, éminent contemporain, dira qu'il s'agit d'une « musique de sauvage avec tout le confort moderne ».

### **Période suisse 1914-1920**

La première guerre mondiale et les événements de Russie font de Stravinsky un exilé en Suisse, où le souvenir de son pays natal hante sa création. Les recueils de chants populaires russes ramenés de son dernier séjour à Kiev, alimenteront son œuvre, notamment *Noces* et *Renard*. Cette période le voit rencontrer Gide, Picasso, Prokofiev, mais surtout Ramuz, avec lequel il composera *L'histoire du soldat*, dans une situation matérielle précaire. Rompant avec les orchestres monumentaux et chatoyants de la période russe, le compositeur se tourne, par nécessité vers des ensembles plus restreints qui révèlent une autre facette de son rapport à son pays d'origine : moins rutilante et séduisante, plus âpre et essentielle. La fin de la guerre voit la renaissance des ballets russes et Diaghilev se tourne à nouveau vers Stravinsky, dont *Pulcinella*, basé sur les esquisses d'un compositeur italien du XVIIIème siècle, Pergolèse, inaugure la période néo-classique du compositeur.

### **Période parisienne 1920-1939**

Son œuvre se nourrit à présent de techniques et formes du passé, plus particulièrement celles des époques baroque et classique (XVIIème et XVIIIème siècles), qu'il réactualise toujours avec cette distance qui caractérise son empreinte personnelle. *Mavra*, parodie l'opéra-bouffe, *l'Octuor* pour instruments à vent, rend hommage au contrepoint, de J.S. Bach, tandis qu'*Oedipus-Rex*, austère oratorio renoue avec le hiératisme du latin. *Apollon musagète* constituera la dernière collaboration de Stravinsky avec Diaghilev qui disparaîtra peu de temps après. Naturalisé français en 1934, il partage son activité entre la composition, la direction d'orchestre et l'interprétation au piano, au cours de fréquentes tournées à l'étranger. Il noue notamment déjà des contacts fructueux aux Etats-Unis où il est invité

---

<sup>2</sup> Diaghilev et Stravinsky partagent un très lointain ascendant : l'arrière grand-père maternel de ce dernier se trouvant être un aïeul de Diaghilev

comme chef pour une tournée de deux mois, et reçoit commande du *Dumbarton Oaks Concerto* de riches mécènes.

Par trois fois sa famille est touchée par la tuberculose : il perd ainsi en moins d'un an sa fille, sa femme et sa mère. Ebranlé par ces pertes, à la veille de la seconde guerre mondiale, il émigre à nouveau, aux Etats-Unis cette fois, s'étant vu proposer, par l'intermédiaire de la grande pédagogue Nadia Boulanger, un poste de chaire poétique à l'université d'Harvard.

### **Période américaine 1939-1971**

Très sollicité et au faîte de sa gloire, il mène une vie dense qui ajoute à ses activités antérieures, celle de conférencier. Il se remarie et embrasse la nationalité américaine en 1945. L'influence du jazz, présente dès la période suisse, rejaillit à nouveau sur sa musique et il compose *l'Ebony concerto* pour l'orchestre de Woody Hermann. Les années de guerre influenceront en outre la majeure *Symphonie en trois mouvements*. Sa période néoclassique s'achève avec le brillant exercice de style du *Rake's Progress*.

Sous l'impulsion de Robert Craft, son jeune assistant chef d'orchestre, il entame un nouveau virage stylistique pour se lancer dans l'aventure de la musique dodécaphonique et sérielle. Sans renier le style qui lui appartient en propre, il emprunte le chemin ascétique dont Anton Webern qu'il admirait, avait montré la voie. A près d'un demi-siècle du scandale du sacre, il parvient à nouveau, à plus de soixante-quinze ans, à dérouter le public nombreux venu à l'occasion de la création à Venise de *Canticum sacrum*.

Stravinsky ne retournera en Russie qu'en 1962, pour y être accueilli en grand homme à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire. Partout acclamé c'est pourtant dans la plus stricte rigueur qu'il continue de composer, comme en témoigne sa dernière grande œuvre *Requiem canticles*.

## Une musique d'os<sup>3</sup>

Malgré les grandes différences stylistiques de surface des œuvres de Stravinsky, trois puissants critères d'unité les sous-tendent : le **caractère ethnique**, le **rituel** et l'**archétype**<sup>4</sup>.

Refusant tout exotisme de pacotille, Stravinsky puise dans ses origines russes bien plus que des thèmes pittoresques : la plupart de ceux auxquels il recourt dans ses premières années, sont d'ailleurs des recompositions, plus que de pures citations. Il opère un même retour à l'essentiel que ses contemporains le hongrois Bela Bartok, ou Manuel de Falla l'espagnol, déchantant peu à peu ses œuvres de leur capacité de séduction immédiate au profit d'une plus grande intériorité. Loin d'embrasser le russisme militant du fameux groupe des cinq (Borodine, Cui, Rimsky-Korsakov, Balakirev, Moussorgsky) qui finira lui, paradoxalement par évoluer en académisme, exception faite de Moussorgsky, le plus rétif et le plus authentique, il les brocarde en ces termes : « slavophiles de l'espèce populiste ». Si dans sa jeunesse, il se met bien volontiers sous la houlette de l'un d'entre eux, Rimsky-Korsakov, c'est pour glaner auprès de lui bien autre chose : non pas une idéologie musicale nationaliste, mais un métier, une science académique. Ses œuvres postérieures au *Sacre du printemps* se dépouilleront ainsi du flamboiement « russe » mais garderont au cœur l'héritage du classicisme d'un Tchaïkovsky, stigmatisé par ses contemporains comme trop européenisé, et pas assez russe. Boucourechliev dégage ainsi les véritables qualités russes de Stravinsky :

« C'est seulement [après le *Sacre*] que le vrai russisme de Stravinsky se manifeste pleinement, dans les traits profonds de son langage : Diatonisme radical, scansion rythmique puissante et différenciée, netteté de la ligne mélodique, clarté et âpreté des harmonies, éclat tranchant des timbres, le dépouillement enfin, la transparence de la texture et la solidité de l'ossature formelle – telles sont les caractéristiques profondes et constantes de la musique russe, jointes à une tendance ancestrale au hiératisme. »<sup>5</sup>

Cette tendance au hiératisme, solennité et grandeur qui relève de la liturgie, permet de révéler un autre trait fondamental de sa créativité : la profonde attirance pour le sacré qui trouve dans le rituel sa plus forte incarnation. Que le thème de ses œuvres soit effectivement religieux, ou purement profane, se manifeste dans la plupart d'entre elles cette distanciation, ce goût pour l'ordre, pour l'incantation. À l'évidence, des pièces telles la *Messe*, la *Symphonie des psaumes* ou les *Requiem canticles* relèvent de cette fonction accordée à la musique de célébrer un culte. Mais la recherche de sacralité, le penchant pour la simplification de l'icône se manifestent également au plus haut point dans des œuvres profanes comme *Noces*, *l'Histoire du soldat*, ou encore *Oedipus rex*.

---

<sup>3</sup> Selon les propres termes de Stravinsky, sa musique serait « uniquement faite d'os » propos rapporté par Boucourechliev, p.323.

<sup>4</sup> Comme le met en évidence Boucourechliev dans sa monographie sur le compositeur : *Stravinsky*, Fayard 1982

<sup>5</sup> idem, p.15

« L'élément rituel apparaît dans ses œuvres principales, à la place du lyrisme et du goût du divertissement qui sont caractéristiques pour tant d'autres compositeurs »<sup>6</sup>.

Cet aspect explique l'affirmation si souvent glosée du compositeur :

« Je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc... L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. [...] Si la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas la réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence. »<sup>7</sup>

De ce refus du pathos résulte, et ce, plus particulièrement à partir de la période suisse du compositeur, une musique objective, sèche, allant à l'essentiel, une musique d'os...

Enfin, corollaire de cette inclination pour l'ascèse, le recours marqué à l'archétype : modèle premier dont l'usage instaure là encore une distanciation. Nulle part dans sa production Stravinsky ne se laisse aller à une spontanéité toute subjective, à un égotisme romantique, mais toujours il emprunte des cadres stricts préexistants, forts de leur universalité. Il revendique la nécessité d'une contrainte qui dépasse l'individualité du créateur, évoque le

« besoin d'un ordre sans lequel rien ne se fait et avec la disparition duquel tout se désagrège. [...] on aurait tort d'y voir un obstacle à la liberté. Au contraire, la tenue, la contrainte contribueront à son épanouissement et ne font qu'empêcher la liberté de devenir carrément licence. »<sup>8</sup>

Lui dont le nom fut dénigré par beaucoup pour avoir fréquenté les voies du néoclassicisme, suspect à leurs yeux d'académisme obsolète et stérile, recherche dans l'emprunt à des modèles préexistants, le cadrage d'un style, au sens de ce qui est partagé par plusieurs, dans une quête d'universalité du discours. Sa position relève bien de l'anti romantisme pour qui tout est subjectivité, rupture d'avec le commun. Ramuz, compagnon de plume de l'histoire du soldat a su déceler chez lui sa capacité à réagir

« aux objets [...] justement les plus communs, les plus méprisés, les plus négligés, les plus étalés aux regards et en même temps les plus humbles... un chapeau de feutre, une chopine, une boîte d'allumettes, un mur, une maison, une chanson d'ivrogne »  
« C'était toujours au significatif » confie-t-il à Stravinsky « au vrai, à l'authentique en toute chose que vous alliez ainsi d'instinct, et toujours aux matières brutes, les non

---

<sup>6</sup> Pierre Souvtchinsky, in Boucourechliev, p. 16

<sup>7</sup> In Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël 1962, p.70

<sup>8</sup> idem



classées, celles-là même dont on se méfie, dont notre petit pays propre (la Suisse), se méfiait plus qu'aucun autre. »<sup>9</sup>

Stravinsky s'appuiera ainsi tour à tour sur le fond populaire russe (*Petrouchka*, *Noces*), la polyphonie de la renaissance (*Symphonie des psaumes*), l'oratorio Haendelien (*Oedipus Rex*, que Stravinsky intitule lui-même « archetypal drama »), les *Concertos brandebourgeois* de Bach (*Dumbarton oaks concerto*), *Le Così fan tutte* de Mozart (*The rake's progress*), Rossini (*Jeu de cartes*), Tchaïkovsky (*Le baiser de la fée*), ou encore le jazz (*Ebony Concerto*).

« Tout se passe comme si Stravinsky avait consacré son génie à dégager, à travers les métamorphoses historiques du langage musical, les forces permanentes qui sont en jeu dans toute musique, et à fonder sur elles, la signification de son œuvre. »<sup>10</sup>

On comprend alors parfaitement l'attrait qu'a pu exercer en 1917 le sujet de l'Histoire du soldat sur le duo Stravinsky Ramuz : partant d'une anecdote, il atteint l'universalité par le truchement d'une convention, celle du fabliau.



Ramuz et Stravinsky

<sup>9</sup> In Ramuz, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, Lausanne 1978 (1<sup>re</sup> édition Paris 1929)

<sup>10</sup> André Souris, *Conditions de la musique et autres écrits*, Université de Bruxelles, CNRS Paris, 1976, p.228

## Entre Denges et Denezzy, Un soldat qui rentre chez lui...

C'est l'histoire d'un pauvre soldat qui rentre au pays. Il marche. Il marche et s'accompagne au violon. Son chemin croise celui du Malin qui lui fait miroiter une fortune en échange de son instrument. Le soldat vend son âme au diable. Mais quand l'argent lui devient facile, il découvre qu'il lui manque l'essentiel, et réussit à reprendre le violon au diable, avec lequel il charme une languissante princesse. Devenu prince, mais toujours insatisfait, il veut revoir son village natal. Mais "un bonheur est tout le bonheur, deux, c'est comme s'ils n'existaient pas". Le pauvre soldat perd tout. Triomphe du diable.

La rencontre entre Stravinsky et le librettiste de l'histoire du soldat, Charles-Ferdinand Ramuz, a été « orchestrée » par le chef Ansermet, autour d'une « chopine fédérale »<sup>11</sup>. Comme de nombreux membres des ballets russes, le compositeur contraint à l'exil par la guerre et la révolution russe, trouve refuge en Suisse, terre natale de l'écrivain vaudois. Un goût partagé pour la poésie populaire, refuge poétique cette fois, de Stravinsky, a rapidement réuni le paysan protestant et le citadin orthodoxe.

Dans un contexte économique particulièrement rigoureux tous deux s'entendent sur un projet reposant sur des dispositifs modestes comme en témoignent les précédents fruits de leur collaboration *Pribaoutki*, les *Berceuses du chat*, *Noces* et *Renard*, et jettent, à nouveau leur dévolu sur un conte tiré du monumental recueil d'Afanassiev (1826-1871), équivalent russe de celui des frères Grimm. À l'instar de ces derniers, l'immense érudit slave, connaisseur de presque toutes les langues indo-européennes, sonde la poésie populaire à la recherche de ses racines mythologiques. Parue entre 1855 et 1863 cette somme occupe une place à mi-chemin des versions remaniées et expurgées des frères Grimm, et des matériaux bruts, répondant aux impératifs de la collecte scientifique, qui ne seront établis que plus tardivement. Afanassiev s'est notamment gardé de toucher au contenu, même s'il a parfois assoupli la langue rocailleuse de ses sources, et surtout il a pris soin d'en compiler les différentes variantes. C'est d'ailleurs son corpus qui est à l'origine de l'étude fondamentale de Vladimir Propp sur la morphologie des contes merveilleux<sup>12</sup>, qui dans le domaine de l'analyse littéraire, répond à l'entreprise de Stravinsky, à savoir dégager l'archétype, réduire les traits particuliers aux lignes de force structurelles, dégager la plus haute valeur de généralité en mettant à nu les fonctions fondamentales sous-jacentes. En l'occurrence, la finalité de Propp rejoint les préoccupations esthétiques de Stravinsky, puisqu'il postulait, la nature des contes, comme survivance de rites archaïques<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Comme le rapporte Ramuz dans ses souvenirs de Stravinsky, cité page précédente.

<sup>12</sup> Cf en bibliographie l'activité d'écriture du site de la Bibliothèque Nationale de France élaborée à partir des propositions de Propp sur un mode ludique.

<sup>13</sup> Thèse qu'il développe dans son ouvrage *Racines historiques du conte merveilleux*

Ramuz et Stravinsky retiennent donc *Le soldat déserteur et le diable*, lié au cycle de récits se rapportant aux chants de « Rekroutskia », ou recrutement forcé (et pour vingt ans !) opéré lors de la guerre turco-russe sous le Tsar Nicolas II. Ils le dépouillent de tout caractère russe trop affirmé pour toucher à l'universel : la guerre étant elle aussi universelle et d'actualité en cette année 1917, ils n'ont pas de mal à transposer entre Denges et Denezzy (en Suisse donc) le retour de ce soldat, et destinent ce pacte faustien miniature, à un spectacle pour quelques personnages et ensemble instrumental réduit, ainsi que le présente Ramuz dans une lettre à Werner Reinhart, le donateur qui rendra possible l'entreprise : « Il s'agit d'une pièce, au sens très large du mot, à laquelle mes amis, M. Igor Stravinsky, Mr René Auberjonois et moi sommes en train de travailler, et qui, d'un genre très nouveau et n'usant que de moyens très simples, m'a semblé destinée, si je m'en réfère aux résultats déjà acquis, à provoquer la plus vive curiosité. Cette pièce, si le nom convient, consiste en une suite et parfois une fusion de lecture de scènes parlées mimées et dansées avec des parties de musique : quelque chose comme une « lanterne magique animée », un petit orchestre, quelques acteurs. »

Même souci de concision, de resserrement autour de l'essentiel, dans la bouche de Stravinsky cette fois :

« Je ne voyais donc pas d'autre solution que de m'arrêter à un groupe d'instruments, à un ensemble où puissent figurer les types les plus représentatifs, l'aigu et le grave, des différentes familles instrumentales. Pour les archets : le violon et la contrebasse (son registre étant le plus étendu), 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. Autre chose encore me rendait cette idée particulièrement attrayante, c'est l'intérêt que présente pour le spectateur la visibilité de ces instrumentistes ayant chacun à jouer un rôle concertant. Car j'ai toujours eu horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil... ».

Le genre résultant correspond au mélodrame, dans lequel, récit parlé et musique alternent et se chevauchent. Voici exposées les situations initiales, tirées respectivement du recueil source d'Afanassiev<sup>14</sup> et de l'adaptation de Ramuz :

Un soldat demanda un congé, fit ses préparatifs et prit la route. Il marcha, marcha. Il avait besoin d'eau pour tremper ses biscuits secs, mais il n'en trouvait pas et il avait le ventre creux. Tout à coup, il aperçut un ruisseau. Il s'approcha, tira de sa besace trois biscuits qu'il mit à tremper. Ce soldat avait aussi un violon ; il en jouait pour passer le temps. Une fois assis près du ruisseau, il prit son violon et se mit à jouer. Soudain, on ne sait d'où, apparut l'impur, sous la forme d'un vieillard, un livre à la main. « -Bonjour mon brave !- Bonjour bon homme ! » Le diable se contracta en s'entendant appeler bon. « Ecoute, l'ami, faisons un

---

<sup>14</sup> in *Les contes populaires russes D'Afanassiev*, édités par L. Gruel-Apert, Maisonneuve et Larose, 1992, volume 1, p.331

échange : je te donne mon livre ; toi, donne-moi ton violon ! –Qu'est-ce que tu chantes le vieux ? Je n'ai pas besoin de livre. Il y a dix ans que je suis à l'armée et je n'ai pas encore réussi à apprendre à lire et à écrire. Alors maintenant, c'est un peu tard ! -Qu'à cela ne tienne, mon brave ! J'ai un livre tel qu'on a pas besoin de savoir lire pour le lire ! -Ah alors donne que j'essaie. »

Entre Denges et Denezy,  
Un soldat qui rentre chez lui...  
Quinze jours de congé qu'il a,  
Marche depuis longtemps déjà.  
A marché, a beaucoup marché.  
S'impatiente d'arriver,  
Parce qu'il a beaucoup marché.  
Voilà un joli endroit...  
Si on se reposait un moment ?  
Mais le fichu métier qu'on a !  
Toujours en route, jamais le sou...  
C'est ça ! Mes affaires sens dessus dessous !  
Mon Saint-Joseph qui est perdu !  
(C'est une médaille en argent doré  
Avec saint Joseph, son patron, dessus)  
Non, tant mieux !...  
Va toujours fouillant,  
sort des papiers avec des choses dedans,  
des cartouches, sort un miroir,  
(tout juste si on peut s'y voir)  
mais le portrait, où est-ce qu'il est ?  
(un portrait de sa bonne amie  
qui lui a donné son portrait)  
Il l'a retrouvé, il va plus profond,  
il sort de son sac un petit violon.

LE SOLDAT

On voit que c'est du bon marché :  
il faut tout le temps l'accorder...

(Le soldat se met à jouer : musique.

Entre le diable qui s'approche du soldat par  
derrière.)

-Donnez-moi votre violon.

- Non !

-Vendez-le-moi

-Non !

-Changez-le moi contre ce livre !

-Je sais pas lire !

-Pas besoin de savoir lire, c'est un livre, je  
vais vous dire, c'est un livre...un coffre-fort.

On n'a qu'à l'ouvrir, on tire dehors des titres,  
des billets, de l'or !

-Faudrait m'le montrer d'abord !

-Je suis parfaitement d'accord, dit le vieux  
en tendant le livre.

Le soldat ouvre le livre -.. à terme ... à vue ...

cours des changes. Pas moyen d'y rien  
comprendre ! je lis c'est vrai, mais je ne

comprends pas !

-Allez-y toujours, ça viendra

[...]

Créée à Lausanne le 28 Septembre 1918, peu de temps avant la fin de la guerre, dirigée par Ansermet et mise en scène par Georges Pitoëff, *l'Histoire du soldat* ne poursuivra pas la carrière itinérante escomptée, faute de combattants (!), dans les rangs des interprètes comme des spectateurs, abattus par la sévère épidémie de grippe espagnole.

## Clefs d'écoute

Si le conte est une épure, et son langage volontairement simplifié, la musique de l'histoire du soldat, sous des airs de fanfare bancale ou de passe-temps de violoneux, sollicite au plus haut point la virtuosité des instrumentistes, de même que l'attention de l'auditeur, par ses hésitations entre excès burlesques et condensation austère, répétitions lancinantes et brusques écarts rythmiques, couleurs tranchantes et harmonies grinçantes.

Le matériau, comme la formation évoquée plus haut, en est limité à quelques éléments. Presque banal, il subit les « torsions » du compositeur qui le distancie ironiquement, aussi manipulateur que le diable marionnettiste du conte<sup>15</sup>. La griffe de Stravinsky se reconnaît à ces petits grains de sable qui enrayent une machinerie apparemment bien huilée. C'est donc toujours avec une écoute au second degré qu'il faut tendre l'oreille.

L'ouvrage se déroule en six scènes entrecoupées de deux intermèdes, et introduites par une marche. La parole, d'abord majoritaire, réduisant la musique à un rôle de musique de scène, intermittente et réitérant les mêmes fragments, se laisse toutefois dompter par le pas de la marche, puis se proclame, se divise en dialogues plus ou moins serrés, en questions sans réponse, se fait plus insinuante ou ponctue sobrement de sa morale, l'hymne final. On assiste donc, au fil des scènes, à une emprise de plus en plus importante de la musique, qui aura d'ailleurs le dernier mot, emportant avec elle, le soldat vaincu par le diable.

Tandis que l'« impur » (tel qu'il est nommé dans la version d'Afanassiev<sup>16</sup>) change constamment de visage, se dissimulant au gré de multiples travestissements, tour à tour chasseur de papillons, maquignon, vieille entremetteuse ou violoniste virtuose, le soldat Joseph, appartenant à la fraction la plus modeste de l'armée, l'infanterie, reste sous l'emprise du rythme de marche qui devient comme un second battement de cœur et jalonne l'ensemble des scènes, comme s'il ne pouvait échapper à ce destin : il marche au pas au propre comme au figuré.

Le deuxième attribut du soldat, son violon bon marché, est au cœur du pacte avec le diable et s'impose comme métaphore de l'âme vendue, par un parallèle poétique avec un élément



morphologique clef du violon : la petite pièce de bois située dans la caisse de résonance des violons<sup>17</sup>, destinée à transmettre les vibrations à la table et au fond, et donc faire vivre le son, aussi invisible et essentielle que celle prêtée aux humains. Il est difficile de renoncer à filer la métaphore, en constatant qu'en lutherie, on introduit l'âme par l'ouïe...

<sup>15</sup> Ainsi qu'a choisi de le représenter Nathalie Novi dans sa version chez Didier Jeunesse, cf le chapitre Écouter avec la littérature jeunesse.

<sup>16</sup> Cf chapitre Entre Denges et Denezzy

<sup>17</sup> Consulter la vidéo <http://www.luthier-sauret.fr/reparation-Violon.htm> pour visionner le montage d'un violon par le luthier Sylvie Sauret.

## Première partie

### Marche du soldat

Celle-ci, imposant au narrateur lui-même son pas, brosse à la fois le décor, et esquisse un portrait du soldat dont la moindre action est conditionnée par le rythme de ce pas, incarné par la scansion élémentaire de la contrebasse alternant temps fort et faible, rehaussé par une petite dissonance de chaque contre-temps qui en « fausse » (déjà un grain de sable) le caractère martial. Elle lui confère l'aspect un peu criard, un peu approximatif d'une batterie-fanfare de fortune, animée par les réparties bravaches du cornet à piston, et méticuleusement déhanchée par des ruptures rythmiques impromptues.

Le dépouillement de l'effectif instrumental est accentué par le vide existant entre les registres de chaque famille d'instruments : Stravinsky a souligné avoir sélectionné volontairement les registres extrêmes afin de rassembler les « types les plus représentatifs », une sorte de quintessence, qui ne vise pas à la plénitude de la polyphonie, laquelle nécessite le remplissage des registres intermédiaires, mais à la mise à nu de lignes de force, d'où ce caractère ascétique, incisif, fuyant le moelleux et le confortable.

On l'entend bien au moment où l'ensemble de solistes prend des allures de fanfare de cirque, écartelée entre suraigu de la clarinette et doublure grave des trombone et basson, juste après « A beaucoup marché ». Le seul et unique violon, loin de combler par quelque accord ce vide entre les vents tonitruants, se prend pour une percussion en martelant des double-cordes à contre-temps, complétant la polyrythmie formée par la caisse claire et le pas de la contrebasse.

Ce dernier hésite alors un instant et joue un temps supplémentaire, puis retrouve son obstinée scansion qui se trouve régulièrement en porte à faux par rapport aux autres instruments, lesquels s'affranchissent régulièrement de la mesure à deux temps consubstantielle à la marche. Ce que l'auditeur ne voit pas, mais peut pressentir, en alternant écoute exclusive de la contrebasse et écoute exclusive des instruments à vent, c'est que les unités métriques de ceux-ci varient entre trois et six croches, combinées de façon à générer des entités asymétriques, tandis que la contrebasse reste obstinément ancrée dans son mouvement de balancier, à l'exception du temps évoqué ci-dessus, créant une polyrythmie complexe. Stravinsky magicien du rythme apparaît ici dans tout son art. La marche s'achève en déstructurant ce par quoi elle avait commencé : un balancement dénudé de percussion, une bribe du thème initial, et la pirouette d'une cadence laconique, marquant l'arrêt du soldat.

### Scène 1

– Petits airs au bord du ruisseau

Le soldat sort son violon de violoneux et joue. Il joue mieux qu'il ne sait lire, mais donne à entendre une modeste formule idiomatique de l'instrument : sautillant au dessus d'un bourdon, toujours d'essence asymétrique, qui finira par engendrer un motif récurrent, auquel répondent çà et là basson et trombone, comme égarés dans une autre tonalité : majeur et mineur en se frictionnant ajoute leur petit grain de sable, tandis que la contrebasse oublie de se reposer de la marche.

Le diable apparaît, interrompant brusquement le violoniste, et finit par le persuader d'échanger son violon (son âme) contre le livre qui prévoit le futur et donne la richesse, avant de l'embarquer pour trois jours / trois ans, abolissant le temps et le détournant de son but initial : le retour au pays pour retrouver sa mère et sa fiancée.

« Il n'y a plus de temps. Puis de nouveau c'est comme avant » : reprise de la marche

Joseph découvre l'imposture en s'apercevant que personne ne le reconnaît au village.

### **Scène deux**

Pastorale : Comme toute pastorale, elle privilégie les vents, et plus spécifiquement les bois, liés à l'activité pastorale. Quelques bourdons, quelques ornements, mais surtout un ton mélancolique, qui enfin s'affranchit du rythme de marche. Elle fait office de parenthèse réflexive à l'action.

Le diable déguisé en marchand de bétail se présente et manipule Joseph. C'est lui cette fois qui le met au pas et lui fait à nouveau miroiter les bénéfices à venir du livre.

Pastorale (reprise)

Le soldat, au fil de la lecture, s'enrichit, vend des choses, puis use des autres comme son livre qui prévoit l'avenir. Tout ce que l'on peut posséder il le possède. « Tout ? Rien. ». Réalise enfin qu'en gagnant tout, il a perdu l'essentiel.

Petits airs au bord du ruisseau (reprise)

Joseph se lamente de tout avoir et d'être cependant devenu le plus malheureux des hommes. « Les bonnes vieilles choses alors. Les choses vraies, à tout le monde, celles qu'on n'a plus... les seules qui comptent. Les choses du dedans, les seules qui fassent besoin.

Ils n'ont rien ? ils ont tout ! et moi qui ai tout, je n'ai rien ! rien ! »

### **Scène trois**

Le diable apparaît à nouveau déguisé en vieille femme, vient le narguer en lui montrant le violon, que Joseph s'empresse de reprendre.

Petits airs au bord du ruisseau (reprise tronquée)

## Deuxième partie

### Marche du soldat (reprise)

Joseph abandonne toutes ses richesses et reprend la route. Tente sa chance, apprenant que la fille du Roi sera donnée à celui qui la guérira.

Marche royale<sup>18</sup> inspirée d'un paso doble<sup>19</sup> entendu par Stravinsky à Séville par un petit orchestre de corrida, dont Stravinsky rapporte qu'il avait subitement disparu, noyé par l'arrivée d'un grand orchestre de cuivres jouant l'ouverture de Tannhäuser de Richard Wagner. Le compositeur s'amuse ainsi à le déstabiliser par l'arrivée de blocs contrastés menés par le trombone dans une tonalité incongrue, interrompant les fioritures en cascade du cornet à pistons, « broderie-archétype », toujours sur un rythme rendu asymétrique par les écarts de l'accompagnement, à la fois grossier et facétieux.

### Scène quatre

Le diable surgit à nouveau brandissant le violon, et nargue le soldat en affirmant pouvoir le doubler dans la course à la main de la princesse. Joseph le défie aux cartes. Enivré par l'alcool et les gains, le diable finit par s'écrouler, laissant Joseph récupérer son violon

### Petit concert<sup>20</sup>

Partie centrale de l'œuvre, elle fait office de synthèse en brassant les matériaux déjà entendus, variés, combinés, permutés d'un instrument à l'autre dans un joyeux vertige.



Stravinsky affirme que le seul matériau nouveau, se combinant à cet entrelacs, serait issu d'un rêve, joué par une gitane, et de fait, il a quelques affinités rythmiques avec le thème de la première danse roumaine de Bartok<sup>21</sup>, contemporaine de l'histoire du soldat et initialement intitulée danse hongroise, la Hongrie étant considérée comme terre d'élection de la musique tzigane. (cf partition ci-contre, partie supérieure). Cette polyphonie constitue le clou de la combinatoire rythmique de l'histoire du soldat.

<sup>18</sup> A écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=DH8RVpSa8>

<sup>19</sup> Pour écouter un paso doble, de même type consulter <http://www.youtube.com/watch?v=7NHt1DBzjMs> jusqu'à environ 0'40". Mêmes flonflons, même mesure à deux temps, mêmes contretemps appuyés et solo de vent.

<sup>20</sup> Ecouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=DH8RVpSa8>, à 2'56

<sup>21</sup> A écouter sur [http://www.youtube.com/watch?v=ZrRlxlwZe\\_Q](http://www.youtube.com/watch?v=ZrRlxlwZe_Q)



## Scène cinq

Le soldat guérit la princesse en jouant du violon, et tous deux se débarrassent du diable qui revient subrepticement promettre de reprendre le pouvoir sur ceux qui franchiraient les frontières de son territoire.

Trois danses : Tango, Valse, Ragtime<sup>22</sup> Archétypes que ces danses. Elles font alors fureur en Europe, et Stravinsky en donnera de multiples autres exemples. Elles font, logiquement, la part belle au violon, dont l'énergie rythmique assume son rôle de thaumaturge, puisque la princesse se lève, et danse même au son du ragtime. Sans doute cette dernière danse est-elle particulièrement appréciée de Stravinsky et constitue une des premières marques de son intérêt pour ce qui deviendra à proprement parler du jazz, dont il retient ici le « temps déchiré » (rag time) qui correspond si bien à son propre travail. Il concentre là dans une seule œuvre, la multiplicité des sources qui caractérise l'ensemble de sa production.

La danse du diable revisite de façon plus démoniaque et tourbillonnante le matériau initial (arpèges de cornet égrenés plus rapidement à la clarinette) dans une fausse fin qui débouche sur le petit choral auréolant les épousailles du soldat et de la princesse. Surgissement du sacré dans ce conte profane, il en incarne les traits récurrents chez Stravinsky qui emprunte ici aux hymnes protestants, caractère solennel, voire hiératique, homorythmie<sup>23</sup> généralisée de grands blocs d'accords, simplicité hymnique de la mélodie et des rythmes, périodes entrecoupées de grandes respirations.

Émanant de l'aire culturelle germanique (à laquelle Ramuz appartient, mais que tout européen nourri de musique classique connaît, par la diffusion de ceux de Jean-Sébastien Bach) ils sont nés avec la réforme de Luther, dans le but d'impliquer d'avantage le fidèle en le faisant participer activement à l'office, par le chant de mélodies de choral (ce qui correspondrait ici à la partie supérieure de la polyphonie) aux contours simplifiés à dessein pour lui. De même que tout compositeur pouvait alors s'emparer d'une mélodie de choral



devenue « lieu commun » de l'expression de la piété, et l'arranger à sa guise, Stravinsky reprend, en le distanciant par des tremolos de violon, le modèle d'un des plus connus d'entre eux *Ein feste Burg ist unser Gott*<sup>24</sup> de Luther lui-même (1523), déjà abondamment illustré jusqu'au XIXème siècle où il connut un regain de vigueur, utilisé par Mendelssohn dans sa *symphonie n° 5 Réformation* et Meyerbeer dans son grand opéra historique *Les huguenots*.

<sup>22</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=R1ZtpEcDhKY>

<sup>23</sup> C'est-à-dire rythme commun à toutes les voix

<sup>24</sup> Le modèle de Bach (ici traité dans sa cantate BWV 80 et assorti d'un nouveau texte : Das Wort Sie sollen...) est à écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=pKNPW9JdaEs&list=PL86A95A7E162BB984>, ainsi que la mélodie originale à voix seule de Luther sur <http://www.youtube.com/watch?v=cHLjq6FQaNc>

## Scène six

Où l'on apprend qu'on ne peut être à la fois qui on est et qui on était : la princesse, voulant en savoir plus sur le soldat son mari, l'entraîne à franchir la limite qui leur fera tout perdre.

Grand choral Il reprend le matériau du choral précédent, entrecoupé, lors de chaque respiration, de commentaires à la façon d'un avertissement du destin, lui conférant un caractère plus tragique.

Marche triomphale du diable<sup>25</sup> Formidable travelling sonore reprenant les matériaux initiaux, et au cours duquel la figure du soldat via son attribut musical, le violon, s'effacera peu à peu, sous les coups de bûtoir d'une percussion de plus en plus impérieuse. Dépouillement ultime de la matière sonore qui se délite dans le néant, laissant seule la percussion glacée.



Un de  
l'hi ser  
des sif,  
de e à  
jou at,  
pre

Ob de la marche, ent nd  
co combinés à une scansion imm se,  
év

<sup>25</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=9sYip-yBn0g> à 4'25

## Écouter avec la littérature jeunesse



**L'histoire du soldat**, Ramuz, Nathalie Novi, livre CD

<http://www.youtube.com/watch?v=hzMp0Ghp26k>

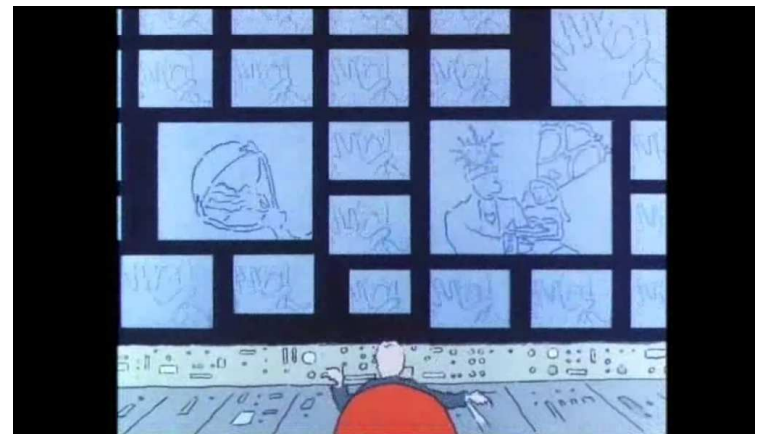
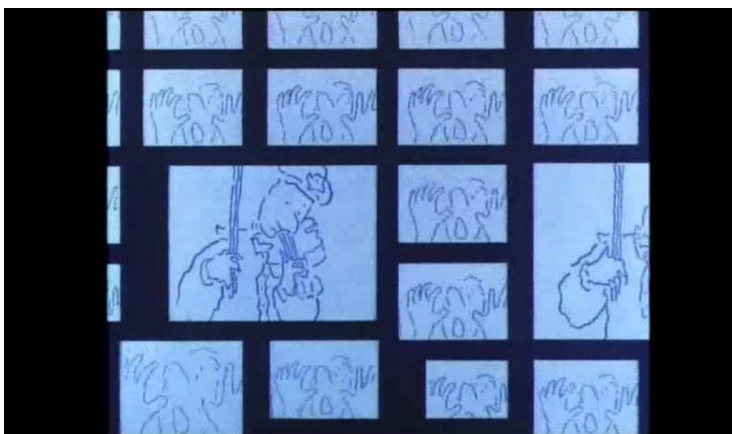
Une merveilleuse version illustrée par le pinceau délicat et poétique de Nathalie Novi qui décline le thème de la tromperie à travers de multiples références aux illusions de l'art du marionnettiste (p.16-17), du cinéma de Méliès (p.10-11), aux jeux de regards et de miroirs des Ménines de Vélasquez (p.19) ou encore au jeu de cartes du peintre Balthus. Par ailleurs l'interprétation de Denis Lavant qui endosse tous les rôles est très convaincante, et le texte, de l'album, au lieu de reprendre celui de l'œuvre, en redondance par rapport à l'enregistrement, propose en contrepoint, un commentaire averti sur le contexte et les ouvertures possibles à la lecture, tant esthétiques qu'historiques.



**Le kraspek** Françoise Morvan, d'après les contes russes recueillis par Alexandre Afanassiev, Etienne Beck, Editions Memo 2012

Pour rester dans la veine d'inspiration des contes d'Afanassiev, mais dans un tout autre projet d'illustrations, cet album explore un autre pacte avec le diable détourné cette fois au profit du soldat Oleg, et nous plonge dans les souffrances de la paysannerie de la Russie profonde, et les illuminations mystiques de ses saints ermites. La naïveté des illustrations encadrées par des frises à armoiries renvoie à l'archétype du conte.

**L'histoire du soldat**, Film d'animation de R.O. Blechman (1984) (extraits consultables sur [http://www.youtube.com/watch?v=J-Uk\\_rAGnQ](http://www.youtube.com/watch?v=J-Uk_rAGnQ) et <http://www.youtube.com/watch?v=KQkEECR6DK4> )



Version très sensible montrant le diable en grand manipulateur du temps et des images, aux manettes d'une immense table de mixage de média, dans une actualisation du conte qui

bénéficie de tout le potentiel poétique de l'animation. Le montage des images alternées avec des tableaux abstraits mis en mouvement donne une équivalence du visuel et du sonore particulièrement réussie.



**Stravinsky**, Antonio Lapone & Fausto Vitaliano, Bande dessinée accompagnée de deux CD, édition BDMusique, Paris 2010

Cette version en bandes dessinées très théâtrale de la biographie de Stravinsky, se focalise sur la création du ballet *Le sacre du printemps*, donné au Théâtre du Châtelet en 1913, et qui fut l'un des plus grands scandales de la vie artistique parisienne. Elle permet de plonger dans le bouillonnement culturel du moment, qui a vu la carrière du compositeur russe prendre un tournant majeur à cette occasion.

<http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/atelier/index.htm> activité d'écriture de contes basée sur les différentes fonctions structurant leurs récits, telles qu'analysées par Vladimir Propp, sur le site de la BnF, en lien avec l'exposition sur les contes de fées.

## Pistes bibliographiques

Site de la fondation Stravinsky, photos , interviews, biographie  
<http://www.fondation-igor-stravinsky.org/web/fr/photos.html>

André Boucourechliev, *Stravinsky*, Fayard 1982

Eric-Walter White, *Stravinsky*, Flammarion 1966

Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, 1935 (Denoël 1962)

*Les contes populaires russes D'Afanassiev*, édités par L. Gruel-Apert,  
Maisonneuve et Larose, 1992 (3 volumes)