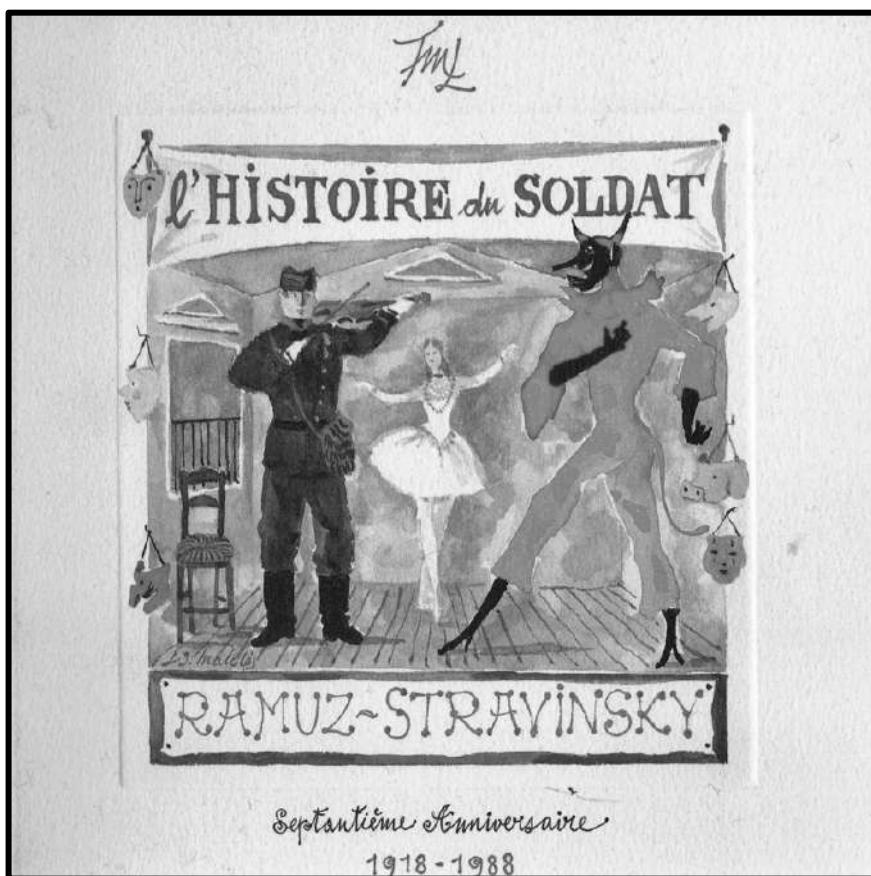


LA PETITE SOLDATE

Spectacle tous publics à partir de 9 ans

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Rédigé par Bertrand Brie & Gaëlle Bourges, octobre 2025



Pochette de disque « *Histoire du Soldat* »

*On n'a pas le droit de tout avoir, c'est défendu.
Un bonheur est tout le bonheur,
Deux, c'est comme s'il n'existaît plus.*

Histoire du soldat (partie 2 : Grand Choral, le Narrateur)
Ramuz

Distribution	3
La petite soldate : convoquer une œuvre ancienne	4
Histoire du Soldat, un mimodrame	7
Le contexte de la guerre.....	8
Les contes se répètent et se rejouent	9
Qui est Charles-Ferdinand Ramuz ?.....	10
Qui est Stravinsky ?	12
La petite soldate : de Stravinsky aux Bee Gees	14
La Guerre pour l'Indépendance de l'Algérie.....	18
Poupées	19
Un spectacle de poche	20
Un spectacle accessible aux personnes malentendantes ou sourdes, malvoyantes ou aveugles.....	21
Quelques propositions d'ateliers (à mener avec ou sans intervenant.e artiste).....	22
• Arts plastiques :	22
• Danse :	22
• Histoire :	22
• Littérature :	23
• Musique :	23
BIBLIO/FILMOGRAPHIE.....	23
• Livres :	23
• Films :	24

Distribution

Conception Gaëlle Bourges

Regard extérieur Agnès Butet

Avec

Petite soldate poupée + Helen Heraud

Diable poupée + Gaëlle Bourges

Comédienne pour la Langue des Signes Française Lucie Lataste

Audiodescription Valérie Castan

Récit en voix off Gaëlle Bourges, d'après l'œuvre d'Igor Stravinsky & Charles Ferdinand Ramuz

Images d'archives ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense), montage de Claire Ananos

Accessoires & costumes Gaëlle Bourges & Anne Dessertine

Poupées Anne Dessertine

Musique Chubby Checker + The Bee Gees + Walter Murphy + Krystian + Stéphane Monteiro a.k.a XtroniK & Igor Stravinsky, **L'Histoire du Soldat Suite (Petits airs au bord du ruisseau, Pastorale, Marche Royale, Marche triomphale du diable)**

Lumière Morgane Viroli

Régisseuse générale Tatiana Carret

Régisseur.se lumière Morgane Viroli ou Tatiana Carret

Régisseur son Stéphane Monteiro ou Guillaume Olmeta

Remerciements Gilbert Teste (pour l'arbre à poupées) & Josette Vasseur Peters (pour la machine à coudre et le béret)

Administration & coordination générale Os Marie Collombelle

Logistique Os Cyann Desvaux

Production & diffusion Isabelle Morel – Fabrik Cassiopée Paris

Production association Os

Coproduction Le T2G – Théâtre de Gennevilliers ; La Briqueterie - CDCN du Val-de-Marne ; Charleroi Danse – Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; Le Volcan – Scène nationale du Havre ; Scène Nationale d'ALBI-Tarn ; L'échangeur - CDCN Hauts-de-France ; l'Atelier de Paris / CDCN ; Lillico (Rennes) ; Théâtre Antoine Vitez – Scène d'Ivry ; Théâtre Jean-Vilar (Vitry-sur-Seine)

Avec le soutien de la Ménagerie de verre, dans le cadre du dispositif StudioLab ; du Grand R - Scène nationale La Roche-sur-Yon ; de la Communauté d'agglomération de St-Quentin-en-Yvelines

La première représentation du spectacle a eu lieu dans le cadre de la Biennale du Val de Marne – Théâtre Jean Vilar, Vitry, 18 mars 2025

La petite soldate : convoquer une œuvre ancienne

La petite soldate a été créée d'après **Histoire du soldat**, une œuvre de 1917 composée par Igor Stravinsky sur un texte de Charles-Ferdinand Ramuz, pour 3 récitants – le Lecteur, le Diable, le Soldat- et 7 instrumentistes (violon, contrebasse, basson, cornet à pistons, trombone, clarinette et percussions).

L'argument est simple : c'est l'histoire de Joseph, un soldat en permission qui rentre au pays où sa mère et sa fiancée l'attendent – on est au cœur de la première guerre mondiale. En chemin, il croise le Diable, sans le reconnaître – le Diable est accoutré comme un vieux monsieur, un filet à papillon à la main : le soldat se laisse convaincre de lui donner son violon en échange d'un livre magique qui lit l'avenir ; et accepte même de passer trois jours dans la maison du vieux pour lui apprendre à jouer du violon. Quand il rentre au pays, trois ans ont passé – le temps du Diable n'est pas le temps ordinaire... Personne ne reconnaît le jeune soldat quand il rentre au pays. Il réalise alors qui était réellement son interlocuteur, mais il est trop tard : il devient riche grâce au livre magique – il peut connaître le cours de la bourse à l'avance – mais son sort est pour toujours entre les mains du Diable.

C'est un récit qui reprend des figures récurrentes des contes européens (un soldat déserteur – ici en permission ; le diable) et comme souvent, la fin n'est pas heureuse. Mais l'histoire, simple et courte (la pièce musicale originale dure environ 35 minutes), recèle une réflexion sur notre capacité à être apte non pas au bonheur, mais à une éthique – ici, une éthique en relation avec la musique. Car la question en filigrane est la suivante : quand on perd la relation à l'art, que reste-t-il ?

Dans le texte original, les trois récitants sont masculins. Le récit de **La petite soldate** reprend le récit de Ramuz mais opère un premier glissement : le narrateur devient une narratrice, le soldat une soldate, et le diable une diable - la Diable. Qu'est-ce que ça change dans l'imaginaire des enfants ? Et pour les grandes personnes ?



La soldate & la narratrice ©Danielle Voirin

Et si le violon était un mange-disque ? Est-ce que la musique produite par le disque qui tourne dans l'appareil électrique a la même « aura » que celle produite par le violon ? (on reprend ici à dessein le terme de Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*). Dans la version proposée par le spectacle, la soldate écoute en effet un 33 tours des Bee Gees.



La diable, la soldate & son mange-disque rouge ©Danielle Voirin

Avec la féminisation des personnages, un deuxième glissement est opéré : la Grande Guerre devient une guerre coloniale, celle pour l'indépendance de l'Algérie en l'occurrence.

Le spectacle s'attelle donc à modifier les archétypes, en donnant le premier rôle à des femmes qui ne répondent pas aux critères féminins habituels ; et en ouvrant un pan de l'histoire de France qui reste encore tapie dans l'ombre – on ne croise pas souvent des femmes diable ou soldate dans les œuvres pour les enfants, ni beaucoup de traces de la guerre d'Algérie.

Reprenons donc au début : une soldate déserte la guerre d'Algérie et tente de retrouver son « pays » ; en chemin, elle fait des pauses pour écouter de la musique sur son mange-disque. La Diable la surprend dans une danse délurée que le mange-disque a déclenchée, croit-elle. La Diable exige sans façon qu'on lui donne l'appareil à musique, mais la soldate refuse : c'est son défunt frère qui lui avait offert, et elle y tient. La Diable propose alors un échange impossible à refuser : le mange-disque contre le retour du frère. Et dix jours de leçon de danse. En contrepartie, la soldate reçoit un disque qui contient, souffle la Diable, le musique de l'avenir. Et en effet, le disque va amener la richesse, une immense riche car la musique de l'avenir est un tube disco. La diable lui a donné ce que toute la jeunesse va adorer.

Mais quand la soldate rentre, il ne s'est passé dix jours comme elle croyait, mais dix ans. Ce n'est plus 1962 et la fin de la guerre en Algérie, ce sont les années 70. Au pays, personne ne la reconnaît : ni son père, qui s'enfuit en courant, ni sa fiancée qui est déjà mariée. Et son frère n'a pas réapparu. Elle est revenue de la guerre sans son mange-disque, c'est le mange-disque qui la reliait à celles et ceux qu'elle aimait. Elle devient riche grâce au tube disco donné par la Diable, parce que la jeunesse va adorer cette musique nouvelle.

Mais elle, elle est comme morte parmi les vivants.

Grâce au disque, elle a « tout », mais « tout » est aussi « rien » quand il n'y a plus l'amour.

Quelques problématiques qui affleurent dans le spectacle :

- **Donner à entendre une langue poétique du début du 20^e siècle**
- **Convoquer une représentation du « mal » non systématiquement masculine** (la Diable)
- **Donner à voir des figures de femmes soldates** (il y a des femmes dans l'Armée française pendant la guerre en Algérie : elles sont transmissionnistes, secrétaires d'état-major, plieuses de parachutes, convoyeuses de l'air et infirmières, parachutistes, secouristes de l'air, assistantes sociales, ou encore opératrices de cinéma. Leur effectif en Algérie n'a probablement pas excédé les deux mille (chiffre d'Indochine), mais peut avoir approché ce total au plus fort de la guerre. Par ailleurs, beaucoup de femmes algériennes ont rejoint le Front de libération nationale ou de l'Armée de libération nationale).

Source : « L'engagement des femmes dans l'armée française durant la guerre d'Algérie (1954-1962) », Elodie Jauneau - <https://journals.openedition.org/sextant/3910>

- **Faire trace de la guerre d'Algérie** (des images d'archives de la guerre sont projetées dans un poste de télévision sur scène ; elles sont issues de l'ECPAD - Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense)
- **Donner une place l'amour autre qu'hétérosexuel dans l'imaginaire des jeunes gens** (les soldates peuvent, elles aussi, avoir des fiancées), et notamment en prenant appui sur la musique disco, qui a reflété le contexte politique des luttes pour les droits civiques des africains-américains, les droits des homosexuel.le.s et le mouvement féministe à la charnière des années 1960 et 1970.

La petite soldate est un duo pour deux performeuses et deux poupées : l'une figure la diable et l'autre, la soldate. La scène est peuplée de petits objets (mange-disque, disques, jeu de cartes, tables, lampes, etc.).

La musique de Stravinsky s'est absenteé – ou c'est plutôt un fantôme lointain : des nappes électroniques conçues sur mesure par XtroniK y font écho et dialoguent avec des morceaux au piano composés par KrYstian.

En invités-surprises donc, les Bee Gees, avec des morceaux extraits de la bande son originale de **Saturday Night Fever (La fièvre du samedi soir)**, le film de John Badham sorti en 1977 avec John Travolta dans le rôle-titre : c'est cette musique du « futur » que la soldate a reçu de la part de la Diable au moment de l'échange. C'est le disco qui va la rendre riche – sans la rendre heureuse – et ce sont des tubes disco qui viendront embraser la piste de danse lumineuse à leds posée sur un des côtés de la scène, pour des danses en solo ou en duo fiancée/soldate.



La fiancée & la soldate ©Danielle Voirin

Histoire du Soldat, un mimodrame

Histoire du Soldat n'est ni un opéra, ni une pièce de théâtre, c'est une forme hybride, qui fut qualifiée de « mimodrame ». Le texte est joué, mais il n'est pas incarné par les gens qui le disent, ils sont comme des « récitants » : dans la version d'origine, une personne lisait le texte du soldat et une autre dansait certains passages du soldat, par exemple. Au théâtre, il est assez courant (même si ce n'est pas toujours le cas) que les personnes disant le texte se mettent dans la peau des personnages, se déplacent, manipulent des accessoires, bref, qu'on ait l'illusion que l'action ait lieu face à nous, sur le plateau.

Ici, ce n'est pas le cas : le texte est joué mais derrière des pupitres, et les personnes qui le lisent sont statiques. Le texte a une place spéciale : il est dit avec une intention particulière, de façon presque récitée.

Le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez disait de ***Histoire du Soldat*** que le texte se « disciplinait » au contact de la musique : il ne colle tout le temps au rythme, mais plutôt il suit la musique et ses intonations. Il devient très rythmique quand la musique l'est aussi, et beaucoup moins quand elle joue plutôt une mélodie.

L'une des difficultés dans ***Histoire du Soldat***, c'est de pouvoir entendre le texte quand la musique n'est pas proprement rythmique justement, parce que les instruments (7 dans la 1^{ère} version : violon, contrebasse, basson cornet à pistons, trombone, clarinette et percussions) font beaucoup de bruit et prennent beaucoup de place. Quand le récit ne s'intègre pas à une rythmique, il faut donc qu'il soit dit de façon assez puissante.

Ramuz et Stravinsky ont travaillé en cohérence totale, comme le disait Ramuz avec malice : « *J'étais Russe : le sujet serait russe ; Strawinsky était Vaudois (en ce temps-là) : la musique serait*

vudoise. » Si c'est bien Stravinsky qui est russe et Ramuz vaudois, ce dernier indique par là à quel point **Histoire du Soldat** est le fruit d'influences et de circonstances croisées.

« Son mérite [à l'*Histoire du soldat*] (si elle en a un) est qu'elle n'a pas eu pour point de départ des préoccupations esthétiques, qu'elle n'a pas cherché à être l'expression d'une doctrine, qu'elle n'a rien d'un manifeste, qu'elle doit tout à l'occasion. Faire une pièce (au sens le plus large), facile à jouer, qui nous appartint (malgré ou à cause des circonstances) ; tourner en quelque sorte l'opposition des circonstances en un appui qu'elles nous prêteraient à leur insu : l'*Histoire du Soldat* a été une pièce de circonstances (au pluriel) et très authentiquement née d'elles, ce que tout naturellement les spectateurs n'ont pas compris (l'explication était trop simple). Chacun de nous n'avait cherché qu'à y demeurer ce qu'il était, et à y tirer parti sans le contraindre de son personnage. N'étant pas un homme de théâtre, j'avais proposé à Strawinsky d'écrire, plutôt qu'une pièce au sens propre, une « histoire », lui faisant voir que le théâtre pouvait être conçu dans un sens beaucoup plus large qu'on ne le faisait d'ordinaire et qu'il se prêtait parfaitement, par exemple (je continue à le penser), à ce qu'on pourrait appeler le style narratif. Pour Strawinsky, il avait été convenu qu'il concevrait sa musique comme pouvant être complètement indépendante du texte et constituer une « suite », ce qui lui permettrait d'être exécutée au concert. Nous n'avons eu qu'à feuilleter ensemble un des tomes de l'énorme compilation d'un illustre folkloriste russe dont j'ai oublié le nom ; et, entre tant de thèmes, dits populaires, où le Diable jouait presque toujours le rôle principal, celui du Soldat et de son violon, pour toute espèce de raisons (dont son incohérence même), nous avait aussitôt retenus. Tout de suite, j'avais songé à ces pantalons de basane que portaient alors nos soldats du train (dits tringlots), et il ne pouvait pas ne pas être admirable de faire asseoir un de ces soldats-là avec son sac de poil au bord d'un de nos ruisseaux tout en le supposant au cœur de la Russie, de le faire jouer du violon comme si l'instrument avait officiellement figuré dans le paquetage fédéral. Strawinsky, de son côté, avait fait une large place dans son petit ensemble musical au trombone et au cornet à pistons, chers à toutes nos fanfares ; une plus large encore à la grosse caisse, la caisse plate, aux tambours, aux cymbales, qu'elles n'affectionnent pas moins. »

C.F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, 1941, édition de la Bibliothèque numérique romande

Dans **La petite soldate**, le texte n'est pas non plus incarné par des comédiennes qui « jouent » les personnages. Le récit est pris en charge par une voix off – une seule et même voix, celle de Gaëlle Bourges – qui « performe » tous les personnages.

Ce sont les deux poupées qui « incarnent » les personnages du récit : elles s'animent par les gestes des performeuses qui, de façon fugace, prennent même leur relais totalement par moments. Les figures molles ont en quelque sorte leur double.

Sont incarnés également par les performeuses : un soldat rencontré dans un café ; la nouvelle fiancée de la soldate.

Et ce sont à la fois les poupées et les performeuses qui s'élancent sur la piste lumineuse réservée aux moments « discos ».

Le contexte de la guerre

Stravinsky et Ramuz se tenaient à distance des discours ouvertement politiques (même si Ramuz a publié quelques essais où il a pris parti). Selon eux, le spectacle avait été créé pour des « raisons de circonstances » (cf. texte de Ramuz ci-dessus) : Stravinsky s'était exilé en Suisse en 1917, et il était voisin de Ramuz, d'où leur rencontre. Toujours selon eux, le spectacle n'avait pas d'intention politique, malgré le contexte de la première guerre mondiale, et même

si c'est un soldat en permission qui rencontre le diable dans leur récit.

La petite soldate ne traite pas de la guerre frontalement non plus, mais elle y fait référence en avançant dans le temps : ce n'est plus la grande guerre dans laquelle la soldate est prise, mais la guerre d'Algérie. Comme dans l'histoire originale, il n'y a pas d'insistance sur le fait d'être en guerre, mais on sait vite que la soldate a déserté un conflit qui l'a traumatisée, et qu'elle ne sait plus ce qu'est « le pays ». Des images d'archives sont projetées à plusieurs reprises sur un poste de télévision et un large paravent posés sur scène, et la soldate les regarde comme hypnotisée et muette (les films sont issus du Service Cinématographique de l'Armée française en Algérie).

Gaëlle Bourges a souhaité placer l'**Histoire du Soldat** dans le contexte de la Guerre d'Algérie parce que c'est un conflit qui a marqué son enfance et adolescence : sa famille maternelle s'est installée en Algérie au milieu du 19^e siècle, et est restée muette après son retour en France en 1962. Son grand-père était militaire de carrière, et a donc largement participé à la guerre entre 1954 et 1962, sans jamais rien en dire. Les mots pour comprendre le conflit lié à la colonisation ont donc totalement manqué. Toutes les générations sont marquées par la confrontation à la guerre, et de façon plus inconsciente quand la parole de celles et ceux qui l'ont vécue ne circule pas.

Faire entendre le vide – l'absence de mots sur la guerre et, dans **La petite soldate**, une guerre décoloniale – c'est tenter de combler les trous de l'histoire. Le monde est troué d'horreurs : les mots sont peut-être une façon de les penser/panser. Peut-être qu'à sa manière aussi, la version originale de **Histoire du soldat** donnait à entendre, à travers la fin tragique du jeune soldat, la fin tragique de toute guerre.

Les contes se répètent et se rejouent

Histoire du Soldat ressemble à un pacte faustien – comme dans le roman **Faust**, de Goethe – mais reprend surtout un conte russe d'Afanassiev. Stravinsky s'est inspiré de plusieurs de ces contes pour des pièces musicales.

Les contes sont issus originellement des traditions orales : on les racontait à voix haute. Ils n'étaient donc jamais transmis très exactement, et c'est la raison pour laquelle on ne peut jamais savoir quelle est la version originale de nombre de contes que nous connaissons aujourd'hui. Surtout, les contes ont évolué en fonction de leur temps, s'adjointant souvent de références et de préoccupations liées à l'époque, outre la morale ou l'argument qui pouvaient rester sensiblement les mêmes au fil des années. La première occurrence des contes écrits tels qu'on les connaît en France est **Les Contes de ma mère l'Oye**, de Charles Perrault, au 17^e siècle. Il s'agit déjà d'un grand écart par rapport à la tradition orale et populaire : ce sont des contes très écrits et stylisés, ici rédigés par un aristocrate. On est loin de l'image d'Épinal du conteur ou de la conteuse qui raconte une histoire au coin du feu.

Ce n'est qu'au 18^e siècle que ces contes écrits de façon très littéraire commencent à connaître des versions spécifiquement destinées aux enfants. C'est ainsi que Gabrielle-Suzanne de Villeneuve en 1740 écrit **La Belle et la Bête**, qui sera abrégée par Jeanne-Marie Leprince-BEAUMONT, éducatrice et écrivaine, en 1757. On connaît bien aujourd'hui le film animé de Walt Disney, qui usait beaucoup de contes populaires qu'il réécrivait à sa façon, dans la plus pure tradition de ce qu'ont toujours été les contes : des histoires racontées, reprises, réécrites, adaptées en fonction de leur époque et du souci de la personne qui raconte.

Au 19^e siècle, nombreux de « folkloristes » ont collecté les contes populaires racontés dans les foyers de leurs pays, et les ont couchés sur papier. Si la démarche est louable, elle n'a pas toujours été bien fidèle aux histoires qui circulaient. Les Frères Grimm en Allemagne ont participé à cet élan, avec plus ou moins d'authenticité eux aussi, ainsi qu'Alexandre Afanassiev avec ses contes russes publiés en plusieurs volumes entre 1855 et 1867.

Histoire du Soldat reprend la substance d'un conte d'Afanassiev, et en cela **La petite soldate** n'opère pas autrement puisqu'elle reprend la tradition des contes avec une forme qui ne se fige jamais, mais se modifie au fil du temps. Les personnages changent : on y voit non plus un soldat, mais une soldate ; il y a toujours une fiancée, donc la soldate est amoureuse d'une femme ; on y retrouve la Diable plutôt que le Diable ; la Grande Guerre devient la guerre pour l'indépendance de l'Algérie ; et le violon est un mange-disque. Autant de glissements qui « actualisent » le conte, et révèle comme toujours l'intention de l'auteur – ici l'autrice – et le regard qu'elle porte sur l'époque dont elle est contemporaine.

Pourquoi ces nouvelles versions des contes par rapport à leur version d'origine ?

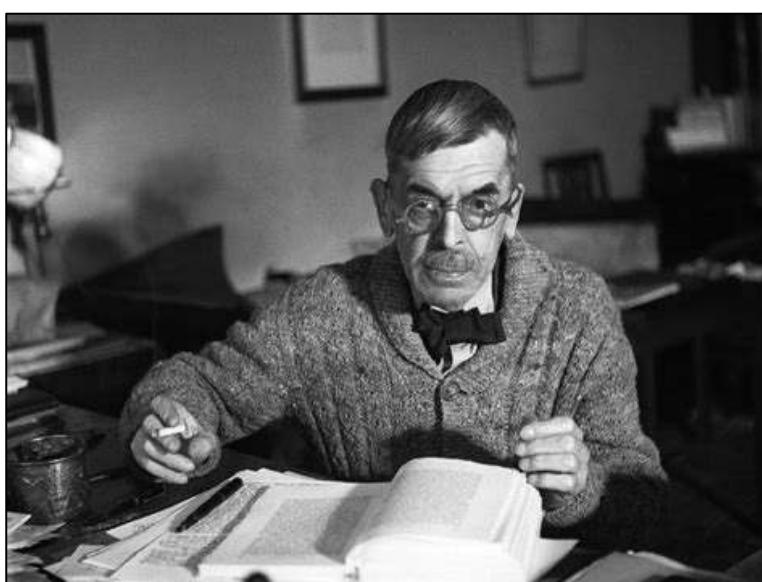
On comprend certains aspects d'une œuvre en s'intéressant aux biographies des auteur.rices : Charles Perrault possédait une ample culture savante, et il a souhaité donner une version très stylisée à de vieux contes, adressée à des lecteur.rices éduqué.es comme lui.

À la façon de Ramuz qui évoquait des grands sujets à travers les histoires de paysans suisses – histoires qui peuvent encore nous toucher – Gaëlle Bourges élabore des spectacles qui font écho à nos imaginaires sociaux, politiques, artistiques, etc. en puisant dans des œuvres anciennes : une manière de continuer à les faire vivre, tout en proposant une lecture critique.

Les glissements successifs opérés par le spectacle à partir de l'œuvre originale soulèvent ainsi la question suivante : la féminisation des personnages et le changement de contexte historique changent-ils notre manière de percevoir le récit de Ramuz ?

Tous les éléments visibles et audibles sur scène – musicaux, textuels, plastiques, dramaturgiques – viennent offrir des réponses à ces questions.

Qui est Charles-Ferdinand Ramuz ?



Charles-Ferdinand Ramuz, décembre 1945 Photopress-Archiv / STR

Ramuz est un auteur suisse qui a écrit essentiellement des romans et quelques essais. Le territoire des récits de Ramuz est très circonscrit : tout se passe généralement dans le canton de Vaud, avec des montagnes souvent fantasmées.

Ramuz n'a pas une écriture et une narration conventionnelles - il rappelle la « parlure » des paysans suisses (c'est Paul Claudel qui utilise l'expression « la parlure de Ramuz », un terme ancien pour désigner une façon très spécifique de parler qui en fait presque un langage en soi.) Il y a une poésie dans la façon de Ramuz de raconter, qui n'est pas habituelle dans les romans traditionnels, et un lien très puissant à la nature.

1878

Naissance de Charles-Ferdinand Ramuz, ainsi nommé d'après les prénoms de ses deux frères décédés avant sa naissance. Il est fils d'un épicier qui vendait des denrées coloniales et qui a prospéré, devenu ensuite marchand de vins. Il obtient une licence de lettres classiques en 1900 à Lausanne, puis enseigne en collège.

1901

Désirant devenir écrivain, il quitte la Suisse pour Paris et y entame une thèse de doctorat qu'il finira par délaisser. Il reste à Paris jusqu'en 1914. Entre temps, il publie plusieurs recueils et romans qui ont un certain succès, comme **Jean-Luc Persécuté** (1908) ou **Vie de Samuel Belet** (1913). Il n'arrête pas pour autant de participer à la vie littéraire de la Suisse romande. Souvent inspiré par les circonstances de sa vie – dans **Vie de Samuel Belet** ou **Aimé Pache, peintre vaudois** (1910), il écrit des romans initiatiques au sujet de jeunes vaudois qui partent vivre à Paris – ses romans se nourrissent abondamment des circonstances dans lesquelles il évolue. Il commence à définir son style, se réclamant d'un certain régionalisme, tout en désirant ardemment, en partant du particulier, atteindre une forme d'universalité.

1913

Ramuz se marie avec Cécile Cellier, artiste peintre originaire de Neuchâtel, et retourne à Lausanne en 1914. Le passage à Paris est fondateur pour lui, comme il le dira dans **Notes d'un Vaudois** (1938) : « C'est Paris lui-même qui m'a libéré de Paris. Il m'a appris dans sa propre langue à me servir (à essayer du moins de me servir) de ma propre langue. » Il publie en 1914 un texte sur Paul Cézanne, qu'il admire beaucoup dans sa quête de la simplicité. Il rencontre Stravinsky lorsque ce dernier arrive en Suisse, en 1915, et entame une collaboration avec lui : ils créent **Noces, Renard** et en 1918, **Histoire du Soldat**.

1915

Ramuz publie **La Guerre dans le Haut-Pays**. C'est à partir de cette époque que ses récits prennent un tournant plus collectif qu'individuel, avec un ton souvent épique et parfois quasi-mystique. Dans les romans qui suivent, on retrouve des communautés villageoises confrontées au mal, à la maladie, à la mort, ou aux miracles. Son œuvre lui vaut un succès franchement mitigé auprès des critiques comme auprès du public. Il peine à convaincre, et son style n'est pas toujours apprécié.

1924

Ramuz signe un contrat avec les éditions Grasset à Paris, après avoir rencontré son éditeur suisse en 1923, Mermod. Il commence à obtenir une certaine reconnaissance auprès de ses pairs, même si son style fait toujours débat. Il écrit certains de ses romans les plus célèbres, portés par un souffle lyrique, épique et une mystique comme **La Grande Peur dans la Montagne** (1926). Les Cahiers de la Quinzaine lui consacrent un numéro intitulé **Pour ou contre Ch-F**

Ramuz, dans lequel on débat de son style, qu'il aura lui-même à défendre tout au long de sa carrière. Plus qu'un simple régionalisme, Ramuz développe une langue proche de son territoire d'origine, très oralisante et très poétique à la fois. On retrouve souvent un narrateur-récitant, et une discontinuité de la narration avec un passage d'un point de vue à un autre, comme dans *Histoire du Soldat*.

1930

Ramuz est lauréat du prix Romand et, en 1936, du Grand Prix de la Fondation Schiller. En plus de la reconnaissance institutionnelle en son pays, cela lui permet d'acheter une maison et de vivre plus confortablement.

1933

Ramuz publie des essais, nourris des questionnements politiques, philosophiques et moraux. Il est très critique de la modernité et du progrès technique, et regrette l'abandon du monde paysan dont il est si proche, entre autres choses. À partir de 1938, il publie également une série d'écrits autobiographiques.

1947

Alors qu'il s'est un peu plus isolé de la vie littéraire parisienne avec la Seconde Guerre mondiale, Ramuz décède après plusieurs années de maladie.

Qui est Stravinsky ?



Igor Stravinsky, archives BBC

1882

Naissance d'Igor Stravinsky dans une famille de musicien.nes. Il apprend le piano, et aime improviser. Il entame des études de droit sous l'impulsion de ses parents, et rencontre Vladimir Rimski-Korsakov, fils du célèbre compositeur du même nom, sur les bancs de l'université. Il rencontre le père un peu plus tard, et devient son élève avant d'arrêter le droit.

1909

Quelques années après la fin de ses études de droit, Stravinsky rencontre Serge de Diaghilev, l'impresario de Ballets Russes, qui est charmé par ses œuvres. Diaghilev devient son impresario et l'encourage à créer en lui commandant des pièces. Stravinsky connaît ses premiers succès parisiens, puisque Les Ballets Russes tournent régulièrement en Europe, où il finit par s'installer définitivement. Diaghilev et Stravinsky deviennent des amis très proches.

1913

Première du **Sacre du Printemps**, dont la chorégraphie est signée par le danseur star des Ballets Russes, Vaslav Nijinski (qui a déjà créé **L'Après d'un faune** en 1912, source d'un premier scandale). La pièce - aussi bien sur le plan musical que sur le plan chorégraphique - fait un immense scandale. Elle est reconnue aujourd'hui comme une étape majeure de l'histoire de la musique et de la danse. Elle est empreinte de folklore russe, comme nombre d'autres travaux de Stravinsky à la même époque : c'est sa « période russe ».



Le Sacre du printemps, danseuses dans le ballet de Vaslav Nijinski, 1913

1914

La guerre éclate, et Stravinsky quitte la France pour aller vivre en Suisse l'année suivante. C'est par l'entremise d'Ernest Ansermet qu'il y rencontre Charles-Ferdinand Ramuz, avec lequel il noue une amitié. Le contexte difficile fait qu'il y a moins d'argent dans tous les domaines de la vie, y compris pour les artistes, et Stravinsky se voit confisquer ses biens en Russie du fait de la révolution qui y a lieu en octobre 1917. C'est dans ce contexte que Ramuz et lui vont créer **Histoire du Soldat**, une pièce qui est faite pour coûter peu et tourner facilement.

1918

La première d'**Histoire du Soldat** a lieu le 28 septembre 1918. René Auberjonois s'est occupé des décors, Georges et Ludmilla Pitoëff, de la mise en scène, et Ernest Ansermet dirige les musiciens. Elie Gagnebin est le Lecteur, Gabriel Rosset le Soldat, Jean Villard (plus tard appelé Gilles), le Diable. Georges Pitoëff danse le diable, et Ludmilla Pitoëff la princesse. Le tout est financé par le mécène Werner Reinhart. Durant son passage en Suisse, Stravinsky s'attache au pays vaudois, et sa musique est fortement influencée par le jazz au travers de partitions ramenées de tournée par Ansermet.

1920

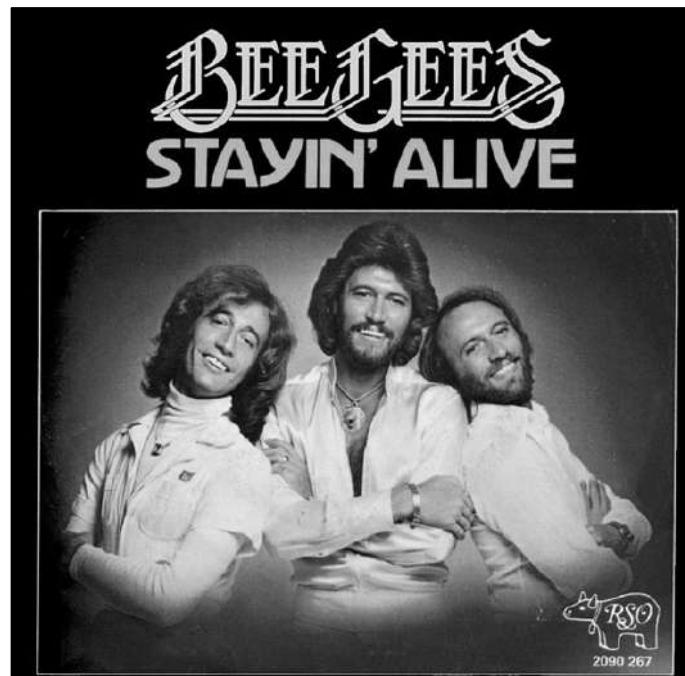
À la faveur de la fin de la guerre, Stravinsky retourne en France. Pour gagner sa vie, il se produit essentiellement comme pianiste et chef d'orchestre. En tant que compositeur, il entame une nouvelle étape de son travail, qui commence avec **Pulcinella** : son travail commence à faire référence à des compositions classiques d'anciens compositeurs tels Rossini, Bach, etc., ou avec **Pulcinella**, Pergolèse, qu'il reprend et cite. Dans une époque très marquée par la modernité musicale, il est plutôt à contre-courant. Ainsi commence sa période « néo-classique », qui s'accorde aussi de références à la Grèce Antique, comme dans **Oedipe Roi**, créé avec Jean Cocteau en 1927. C'est aussi durant ces années qu'il revient à la religion orthodoxe, et qu'il crée en parallèle des pièces de musique sacrée au ton grave. La mort de Diaghilev, en 1929, lui portera un grand coup. Stravinsky prend la nationalité française en 1934.

1939

Après des deuils dont il peine à se remettre – sa femme, sa fille, et sa mère meurent de la tuberculose – il émigre aux États-Unis, où il est nommé à la chaire de poétique de Harvard University. Walt Disney fait appel à lui pour utiliser la musique du **Sacre du printemps** dans son dessin animé, **Fantasia**. Sa période néoclassique continue de fleurir avec la création de son unique opéra en 1951, **The Rake's Progress**. Encouragé par le chef d'orchestre Robert Craft, et après la mort de son grand rival, Arnold Schönberg, Stravinsky commence à s'intéresser aux principes de la musique serielle, et fait muter une nouvelle fois son style.

Stravinsky meurt en 1971, et est enterré à Venise aux côtés de Diaghilev. Jusqu'à la fin, il aura été très vigilant quant à son héritage, dirigeant tous les enregistrements de sa musique : entre 1957 et 1965, il enregistre toute son œuvre pour le label Columbia. Le hasard veut qu'en 1979 soit commercialisé un synthétiseur qui opère une révolution technologique : le Fairlight CMI, qui sera utilisé par Peter Gabriel, Kate Bush, Stevie Wonder ou Jean-Michel Jarre. L'instrument contient notamment une banque immense de sons pré-enregistrés : sous le nom désuet d'« ORCH2 », on y retrouve un extrait de **L'Oiseau de Feu** de Stravinsky. Outre l'héritage de Stravinsky, prégnant jusqu'à aujourd'hui, sa musique a inspiré de nombreuses compositions de musiques populaires d'artistes tels que Madonna, Afrika Bambataa ou Michael Jackson.

La petite soldate : de Stravinsky aux Bee Gees



Pochette de disque des Bee Gees, 1977

La musique de Stravinsky dans **Histoire du Soldat** est une hybridation poussée entre musiques populaires et musique considérée comme « savante ». Le violon, tel qu'il est utilisé dans l'œuvre, ne correspond pas du tout aux usages de l'époque : il se rapproche plutôt des usages populaires, notamment en Europe centrale et orientale, un peu comme chez Béla Bartók. Il va également emprunter aux musiques jazz, notamment dans le choix des instruments qu'il met en avant sur scène, et à d'autres musiques comme le tango – très populaire en Europe à l'époque – ou le paso doble (pour la « Marche royale » par exemple) – à l'origine une marche militaire qui ressemble à ce que l'on peut entendre dans les fanfares ou les orchestres forains. Mais Stravinsky se saisit aussi de formes issues des musiques savantes, comme le choral.

Toutes ces influences sont rassemblées dans **Histoire du Soldat** avec un style extrêmement personnel.

Dans **La petite soldate**, la musique de Stravinsky n'est diffusée que dans le prologue, durant lequel 4 morceaux accompagnent l'entrée du public.

Ensuite, ce n'est qu'un fantôme qui erre dans des nappes électroniques imaginées par le musicien XtroniK, d'après la version arrangée par Stravinsky en 1920, **Histoire du Soldat, suite**. Le piano et violon de Stravinsky ont été remplacés par des mélodies créées par le musicien KrYstian ([musiques à télécharger depuis le site gaellebourges.com](http://gaellebourges.com)).

La petite soldate se place dans la droite ligne de ce qu'était **Histoire du Soldat** : le spectacle de 1918 était né grâce à des circonstances et rencontres particulières. C'est aussi le cas ici : comme pour l'extrait de **L'Oiseau de Feu** utilisé dans de nombreuses musiques populaires ensuite, la musique de Stravinsky donne ici naissance à une autre œuvre. Elle est un matériau de départ.

C'est seulement deux ans avant la commercialisation du Fairlight CMI, en 1977, que les Bee Gees sortent les tubes disco **Night Fever**, **Staying Alive** et **More than a woman** - morceaux utilisés dans le spectacle et issus de la bande son du film **La Fièvre du samedi soir**. Blue Weaver, le claviériste du groupe à l'époque, fut d'ailleurs un fervent utilisateur du Fairlight CMI, et aurait pu utiliser la musique de Stravinsky si l'instrument avait été commercialisé en 1977 !

Le disco se développe dans les années 1970 aux États-Unis, et c'est clairement une musique africaine-américaine à ses débuts, qui enchanter les dance floors des discothèques où la communauté noire se réunit, ainsi que les communautés LGBTQI+. C'est ensuite le film **La Fièvre du samedi soir** qui symbolise son passage au rang de musique « grand public » et l'avènement de la culture disco, indissociable d'une ère de libération des corps, des mœurs, des comportements et des mouvements au profit des minorités (au premier rang desquelles donc les personnes LGBTQI+, les femmes, les personnes noires...). Les discothèques - qui fleurissent à l'époque dans les grandes villes comme New-York ou Paris - constituaient, pour les femmes, les minorités ethniques et homosexuelles, un espace de liberté - parfois relatif mais bien réel, à l'abri des discriminations. Cet espace était en tout cas revendiqué dans les paroles des chansons par nombre d'artistes issu.es de ces communautés.

Dans **La Fièvre du samedi soir**, le caractère éminemment politique du disco - dans la mesure où il est un moyen d'expression et un refuge pour les minorités - disparaît de l'écran puisque le film met en scène une histoire d'amour entre un homme blanc (Tony Manero, joué par John Travolta) et une femme blanche (Stephanie Mangano, jouée par Karen Lynn Gorney). Pour autant, le film traite frontalement des masculinités toxiques, avec au centre un personnage interprété par John Travolta, qui finit par fuir le groupe d'amis misogynes et machos dont il fait partie. **Avertissement : le film La fièvre du samedi soir met en scène l'agression sexuelle d'une femme et le suicide d'un homme, il n'est donc pas à voir à n'importe quel âge.**



Karen Lynn Gorney & John Travolta dans *Saturday Night Fever*

Dans ***La petite soldate***, ce sont des personnages féminins qui s'emparent des tubes disco du film, et notamment dans le duo d'amour ***More than a woman***, dansé par la soldate et sa fiancée : le disco est en quelque sorte rendu à ses origines émancipatrices.

Documentaire sur le film sur Arte :

<https://duckduckgo.com/?q=film+la+fi%C3%A8vre+du+samedi+soir&t=ftsa&atb=v398-1&iax=videos&ia=videos&iai=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DOe5JO3eYbGk>

Extrait du film :

<https://duckduckgo.com/?q=film+la+fi%C3%A8vre+du+samedi+soir&t=ftsa&atb=v398-1&iax=videos&ia=videos&iai=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DNgi3EjnKru8>

À l'instar d'***Histoire du Soldat***, qui s'était saisie des musiques populaires de son temps tout en étant l'œuvre d'un compositeur de musique « savante », ***La petite soldate*** s'empare d'***Histoire du Soldat*** considérée aujourd'hui elle aussi comme œuvre « savante », et l'hybride avec des musiques populaires comme le disco, ouvrant ainsi un imaginaire autre que celui attaché au spectacle de Stravinsky et Ramuz.

Mais pourquoi puiser dans des musiques populaires datant d'il y a 50 ans ?

Les différentes formes musicales passent par de nombreux cycles – elles sont à la mode, puis plus, puis le sont à nouveau. Mais il nous semble néanmoins important de faire entendre les formes « d'avant » – musiques savantes comme populaires – parce qu'elles sont capables, au-

delà des modes et des sensibilités induites par le contexte (social, culturel, géographique, etc.) de nos vies - de procurer un plaisir toujours renouvelé. Ici, non seulement la musique disco donne foncièrement envie de danser, mais elle a marqué une époque de révoltes. C'est donc un événement politique, culturel et sociologique, qui est important dans l'histoire mondiale tout court, sans compter les inspirations qu'elle continue de nourrir dans la musique actuelle, entre autres exemples : **Le dernier jour du disco**, de Juliette Armanet.

(<https://duckduckgo.com/?q=le+dernier+jour+du+disco+juliette+armanet&t=ftsa&atb=v398-1&iax=videos&ia=videos&iai=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3DQjYUZiNY9P8>)

Sur un plan biographique, c'est aussi la musique disco qui a ouvert l'adolescence de Gaëlle Bourges, époque qui concorde avec celle où résonnait le silence autour de la Guerre d'Algérie dans sa famille maternelle. La juxtaposition du silence et des mouvements de libération (pour les droits des femmes et des minorités en général) a vraiment existé, et affleure donc dans **La petite soldate**.



Duo disco _ Gaëlle Bourges & Lucie Lataste, comédienne pour la LSF ©Danielle Voirin

La Guerre pour l'Indépendance de l'Algérie

Nous conseillons des ressources spécialisées sur la question, comme par exemple :

<https://vous-avez-dit-arabe.webdoc.imarabe.org/histoire/le-nationalisme-les-independances/comment-s-est-deroulee-la-guerre-d-algerie-1954-1962>

Ou encore le documentaire sur Arte, « En guerre(s) pour l'Algérie » :

<https://www.arte.tv/fr/videos/095161-001-A/en-guerre-s-pour-l-algerie-1-6/>

« Les images dites d'archives sont omniprésentes dans notre culture visuelle. On les reconnaît par une esthétique qui se distingue des images actuelles, par ce que les prises de vues donnent à voir, ou tout simplement par une légende, un insert ou un commentaire qui les renvoient à un passé plus ou moins proche. On les retrouve bien évidemment dans les productions cinématographiques, qu'elles soient documentaires ou fictionnelles, et dans tous les programmes télévisuels, du journal télévisé à la publicité. Elles sont également présentes dans la presse, les musées, les manuels scolaires, les ouvrages scientifiques, les œuvres d'art contemporaines, sans compter Internet où ce type d'images foisonne dans tous les contextes imaginables. La vague mémorielle, qui a débuté dans les années 1980, s'est traduite par un intérêt soutenu pour le patrimoine et les archives. Le goût de l'archive, la fascination pour les « traces brutes », exprimés par Arlette Farge au sujet des documents écrits, ont aujourd'hui atteint les archives photographiques, cinématographiques et télévisuelles. Cet engouement pour l'archive/les archives a fait que l'« effet archive » (*the archive effect*), l'expérience du passé à travers ses traces, est souvent lié au désir d'être touché par l'expérience d'un/du temps passé avec les changements et pertes qui en résultent (*the archive affect*). Les (images d')archives sont, dès lors, autant une question d'émotion qu'une question de pouvoir et de maîtrise de la mémoire. »

Maeck, Julie & Matthias Steinle. « On ne naît pas image d'archives, on le devient ». *L'image d'archives*, édité par Matthias Steinle & Julie Maeck, Presses universitaires de Rennes, 2016, <https://doi.org/10.4000/books.pur.46512>.

Dans **La petite soldate**, des images d'archives sont diffusées sur un vieux poste de télévision pendant le spectacle, au nombre de 4 séquences. Les archives sont toutes issues du fond de l'ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense) et ont été tournées par l'armée française pendant la Guerre d'Algérie - Gaëlle Bourges a visionné des heures de films et a fait choix très précis d'images, accessibles aux enfants à partir de 9 ans :

- Séquence 1 : soldats français marchant en Algérie
- Séquence 2 : soldats français donnant l'assaut dans la montagne
- Séquence 3 : incendie dans un village algérien
- Séquence 4 : soldat français mettant le feu aux arbres et à l'herbe

Ces images ont donc été filmées par l'occupant. Que disent-elles de la posture du pouvoir français à l'époque ? Un combattant pour l'indépendance de l'Algérie aurait-il filmé de la même façon le conflit ?

Les images d'archives révèlent toujours un rapport au pouvoir ; elles sont toujours « situées » : charge aux regarder.euses de comprendre ou de percevoir quel point de vue est donné - une bonne manière d'exercer le regard critique des jeunes gens.

Utiliser des images d'archives dans un spectacle pose en tout cas toujours cette question : que

voit-on quand on regarde des images anciennes ?

Est-ce la même chose que quand on regarde un tableau ? Ou bien des images filmées d'aujourd'hui ?



La diable devant des images d'archives de la Guerre d'Algérie ©Danielle Voirin

Poupées

Dans ***Histoire du Soldat***, Stravinsky appréciait la visibilité des instrumentistes qui facilitait la perception auditive de la musique. De son côté, Ramuz voulait mettre en évidence l'acte narratif avec le personnage du lecteur. Gaëlle Bourges reprend cette volonté de rendre tangible la musique et la narration :

- pour la musique, c'est la piste de leds qui traduit en partition de lumière les ondes musicales, comme si un orchestre jouait en live.
- pour la narration, ce sont les poupées qui soulignent le caractère artificiel du spectacle : le lecteur de Ramuz s'est mué en une unique voix off, sans présence physique, et les figures du récit prennent vie grâce à des manipulations à vue.

D'ailleurs, dans l'œuvre originale, les personnages sont également des figures sans incarnation. Pierre Boulez, compositeur et chef d'orchestre, a comparé l'***Histoire du Soldat*** au bunraku, un théâtre de marionnettes japonais. Dans cette tradition théâtrale, le récitant tient une place de choix, positionné sur le côté de la scène, lui donnant un rôle ambigu – à la fois en dedans et au dehors de la représentation – un rôle de conteur épique qui glisse d'un espace à l'autre.

Dans le texte de Ramuz, le lecteur – et ce n'est sans doute pas par hasard que Ramuz a nommé le narrateur le « lecteur » – glisse de l'histoire qu'il est en train de raconter aux réflexions introspectives du soldat, puis du diable, ainsi que dans leurs échanges sous forme de

dialogues. On ne sait plus ... qui dit quoi ! L'action semble conduite d'abord par le lecteur, mais finalement, c'est aussi bien le soldat et le diable qui prennent le relais. La voix off de **La petite soldate** incarne ces glissements d'un personnage à l'autre, puisque c'est la même voix qui fait entendre les voix des différents personnages : autant elles se distinguent clairement les unes des autres quelquefois, autant d'autres fois, on ne sait plus très bien qui parle.

Les poupées participent à ce trouble puisqu'elles s'animent à la fois par la partition chorégraphique des deux performeuses, mais aussi par la projection que les spectateur.trices peuvent opérer sur leur visage muet (les poupées n'ont volontairement ni bouche, ni nez, ni yeux).



La diable & la soldate ©Danielle Voirin

Ce trouble est encore renforcé par les didascalies (ou indications scéniques) qui font partie intégrante du récit en voix off du spectacle : les poupées, ainsi conduites par le texte et les manipulations à vue, peuvent être à la fois n'importe qui et personne, tant elles modifient les perceptions que l'on peut avoir sur scène. Peut-être rendent-elles certaines scènes plus inquiétantes ? Plus drôles ? Peut-être nous poussent-elles à nous interroger sur des éléments de l'histoire auxquels nous n'aurions pas fait attention autrement ?

Un spectacle de poche

Histoire du Soldat a été imaginé comme un « spectacle de poche » pour faciliter une tournée dans les régions suisses :

« *L'Histoire du Soldat* est née un peu plus tard, de préoccupations de tout autre nature et beaucoup plus opportunistes. C'était en 1918 ; personne ne savait quand la guerre finirait. Les frontières se fermaient de plus en plus étroitement autour de nous, ce qui n'était pas sans créer à Strawinsky une situation de plus en

plus difficile. Les Ballets Russes avaient suspendu leur activité ; les théâtres chômaient ou tout comme. Je n'étais pas moi-même sans souffrir grandement de l'impossibilité où j'étais de trouver ce qu'on appelle dans le commerce des « débouchés ». Et je me rappelle qu'un jour, non sans naïveté, nous nous étions dit, Strawinsky et moi (en gros) : « 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 (ce calcul était complètement faux, on s'en doute, – on verra pourquoi tout à l'heure) ? Puisqu'il n'y a plus de théâtres, nous aurions notre théâtre à nous, c'est-à-dire des décors à nous qui pourraient se monter sans peine dans n'importe quel local et même en plein air ; nous reprendrions la tradition des théâtres sur tréteaux, des théâtres ambulants, des théâtres de foire... On pourrait exploiter ainsi toute sorte de publics, sans trop de frais... » *L'Histoire du Soldat* est née de ces considérations pratiques ou qui voulaient l'être, – qui l'étaient peu. »

C.F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, 1941, édition de la Bibliothèque numérique romande

La petite soldate est aussi une sorte de spectacle de poche. Cela ne signifie pas que le temps de travail ni que le nombre de personnes à l'œuvre n'ont pas été importants – en tout, **12 personnes** ont travaillé sur le spectacle ; et entre le temps de la rédaction du 1^{er} dossier et la création de la pièce, il s'est écoulé **2 années** – mais plutôt que c'est un spectacle plus facile à tourner, parce que c'est a priori un duo.

Mais le duo devient un trio quand la comédienne pour la version en Langue des Signes Française (LSF) est présente sur scène ; et même un quatuor lorsque la comédienne pour l'audiodescription accompagne les tournées également – mais l'audiodescription se fait depuis une cabine, et donc l'interprète n'est pas au plateau, sauf pour la visite tactile qui a lieu en amont de la représentation avec le public concerné.

Cette équipe (relativement !) légère est accompagnée d'un régisseur son et d'une régisseuse lumière.

Le spectacle n'est en tout cas pas une proposition avec beaucoup d'interprètes et un orchestre sur scène par exemple, mais cela rend visibles d'autres partis pris : lesquels ? Comment crée-t-on un spectacle et le fait-on tourner ?

Un spectacle accessible aux personnes malentendantes ou sourdes, malvoyantes ou aveugles

Depuis le spectacle **Le bain (2017)**, Gaëlle Bourges collabore avec la comédienne Lucie Lataste : la création d'une version LSF des spectacles adressés aux tous publics est pensée dès le montage de la production. Il nous semble en effet fondamental de faire en sorte que **tous les enfants** aient accès au spectacle vivant. Le public concerné n'est pas toujours au rendez-vous, mais nous continuons à œuvrer dans ce sens, en espérant que les empêchements multiples et variés soient peu à peu levés. Il en est de même pour l'audiodescription : ainsi les pièces (**La bande à LAURA (2021)** (avec Valérie Castan), puis **AUSTERLITZ (2024)** (avec Lucie Béguin) ont été présentées en audiodescription.



La fiancée, la soldate & Lucie Lataste signant ©Danielle Voirin

Quelques propositions d'ateliers (à mener avec ou sans intervenant.e artiste)

- **Arts plastiques :**

Fabrication de poupées à partir de matériaux simples (traversins, polochons, etc.) figurant un ou un.e soldat.e / un ou une diable / un ou un.e fiancé.e ; introduction à l'histoire de la marionnette (exemple : retour sur le théâtre de marionnettes réalisé par l'écrivaine George Sand et son fils Maurice à Nohant) ; travail sur le théâtre d'ombres ; travail sur les images d'archives, etc.

- **Danse :**

> Le scandale autour du *Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski - voir l'œuvre aujourd'hui :

<https://vimeo.com/173032300> (captation du spectacle remonté par Dominique Brun)

et <https://www.dailymotion.com/video/x1wueho> (à propos du remontage de la pièce)

> L'apprentissage de danses disco :

NIGHT FEVER : <https://www.youtube.com/watch?v=FWpSbEbmdJs> (**partition détaillée**) ou

<https://www.youtube.com/watch?v=x9DxiCT'UVKg> (**danse de groupe**)

STAYING ALIVE : <https://www.youtube.com/watch?v=d8AO8vhfX3U>

- **Histoire :**

La guerre d'Algérie : quel regard aujourd'hui ? ; atelier de regard critique autour des images d'archives.

- **Littérature :**

Lecture de **Histoire du Soldat**, de Ramuz – quelle perception de la parlure de Ramuz (langue paysanne) aujourd’hui ? (comparaison avec le « parler berrichon » dans les livres de George Sand ?) ; atelier images/récit ; etc.

- **Musique :**

Écoute de **Histoire du Soldat** de Stravinsky ; influence de la musique jazz et des musiques de danse (tango, paso doble, etc.) ; histoire du disco, etc.



La petite soldate : images d'archives (mise à feu d'une terre algérienne) ©ECPAD

BIBLIO/FILMOGRAPHIE

- **Livres :**

Disco. I'm Coming Out

Catalogue d'exposition sous la direction de Patrick Thévenin
Éditions La Martinière (2025)

Papa, qu'as-tu fait en Algérie ? : Enquête sur un silence familial

Raphaëlle Branche
Éditions La Découverte (2020)

Le joueur de flûte de Hamelin

Prosper Mérimée
Éditions Flammarion Jeunesse Père Castor (2018)

L'art de perdre

Alice Zeniter
Éditions Flammarion / Albin Michel (2017)

La Guerre d'Algérie expliquée à tous

Benjamin Stora
Éditions du Seuil (2012)

Atlas de la guerre d'Algérie : De la conquête à l'indépendance

Guy Pervillé
Éditions Autrement (2011)

L'an V de la révolution algérienne

Frantz Fanon, Éditions La Découverte (2011)

L'étrange histoire de Peter Schlemihl

Adelbert Von Chamisso
Éditions Gallimard, Collection Folio 2 Euros (2011)

Histoire du Soldat

C.F. Ramuz
Éditions Du Lérot (2009)

Histoire du soldat

Bande dessinée de Daniel Casanave, d'après C.F Ramuz
Éditions 6 Pieds Sous Terre (2005)

Les Damnés de la Terre,

Frantz Fanon
Éditions La Découverte (2002)

Souvenirs sur Igor Strawinsky

C.F. Ramuz
Éditions de la Bibliothèque numérique romande (1941)

• Films :***The Soldier's Tale***

R.O Blechman & Christian Blackwood (1984, film d'animation ressorti en salle en 2025)

La fièvre du samedi soir

John Badham (1977)

En guerre(s) pour l'Algérie

Raphaëlle Branche & Rafael Lewandowski, coproduction INA & Arte France (2022)
<https://www.arte.tv/fr/videos/095161-001-A/en-guerre-s-pour-l-algerie-1-6/>

La bataille d'Alger

Gillo Pontecorvo (1966)

Le Petit Soldat

Jean-Luc Godard (1960)