Cahier pédagogique

L'Histoire du soldat

Charles-Ferdinand Ramuz, Igor Stravinsky // Jean-Michel d'Hoop

Théâtre de Liège

Salle de la Grande Main

07/01>10/01/2014

Sommaire

L'argument 3
- Les origines du conte 3
- Le début du théâtre musical 4
- Adaptation du conte par Igor Stravinsky 5
- L'histoire du soldat, en bref 7

Igor Stravinsky, un compositeur caméléon 8
- Période de jeunesse 8
- Période russe 8
- Période suisse 9
- Période parisienne 9
- Période américaine 9

Igor Stravinsky, en bref 11

Charles-Ferdinand Ramuz 12

Jean-Michel d'Hoop 14
- L'intrigue vue par le metteur en scène 14
- La dramaturgie 15
- La scénographie 16
- Les marionnettes 17
- Conception de la marionnette, Xooang Choi 18
- L'ensemble Quartz 18

ANNEXES 19

- Extrait 19
- Stravinsky et Picasso 20
- Le mythe de Faust 21

Faust ou la damnation médiévale 22
- Un simple charlatan 22
- L'orthodoxie du savoir et les sciences défendues 22
- Le héros de la quête du savoir 22
- La légende 23
- De Marlowe à Goethe 23
- Mythe et variations aux 19e et 20e siècles 25

Liste d'œuvres inspirées par le mythe de Faust 27

Infos pratiques 31

L'argument

Un soldat de retour de guerre marche d'un bon pas et se distrait en jouant du violon.
Il se repose au bord d'un ruisseau et est réveillé par un vieillard. Celui-ci lui propose d'échanger son violon contre un livre. Le soldat refuse dans un premier temps mais le vieillard lui indique que ce livre a le pouvoir de rendre riche celui qui le possède. Le soldat finit par accepter l'échange et reste avec le vieil homme pendant trois jours pour lui apprendre les rudiments du violon.
De retour dans son village, personne ne reconnaît le soldat, ni sa fiancée ni sa propre mère.
En fait, il ne s'est pas absenté pendant trois jours mais pendant trois années ! C'est ainsi qu'il comprend que le vieillard n'était autre que le diable et que celui-ci lui a pris son âme (le violon) en échange de la richesse matérielle (le livre).
Plus tard, il apprend qu'une princesse sur le point de mourir sera donnée en mariage par son père, le Roi, à celui qui saura la guérir. Son sauveur devra rester à ses côtés dans son village. Le soldat se rend auprès de la princesse mais il a besoin de son violon (expression de son âme) pour la guérir. Le diable est déjà sur les lieux. Les deux personnages vont « jouer » le violon aux cartes. Le soldat perd la partie mais, profitant de l'ivresse du diable (qui arrose sa victoire !), il lui dérobe le violon. Le soldat sauve la princesse et l'épouse. Très vite, il se sent à l'étroit dans ce village et ne peut résister au désir de partir en voyage. Sur son chemin il rencontre à nouveau le diable qui l'attend et qui l'entraînera définitivement dans les ténèbres!
Telle est l'histoire du soldat qui emprunte au mythe de Faust et où, comme dans la légende d'Orphée[1], la musique a droit de vie ou de mort....

Les origines du conte

L'Histoire du soldat a pour origine un vieux conte russe compilé par Alexandre Afanassiev.

Alexandre Nikolaïevitch Afanassiev (1826 - 1871) est un folkloriste russe et, plus spécialement, un collecteur et éditeur de contes populaires russes. Il a collecté environ six cents contes traditionnels, dont des contes merveilleux, ce qui constitue de loin la plus grande collection de ce genre jamais rassemblée par un seul homme. Son premier recueil paraît en huit volumes entre 1855 et 1867, et lui vaut d'être comparé aux frères Grimm.

C'est dans les années 1850 qu'Afanassiev se découvre une vocation pour les études folkloriques. Ses premiers articles savants étaient largement inspirés par ce qu'on appelle l'école mythologique, qui traitait le folklore comme une mine d'informations pouvant servir à l'étude de la mythologie païenne plus ancienne.

Après des ouvrages d'histoire et de mythologie russe, Afanassiev s'attaque au conte. Il espérait sincèrement qu'un renouveau des contes typiquement russes participerait au triomphe de la langue russe sur le français, qu'avait alors adopté l'aristocratie. Afanassiev rassemble ainsi plus de six cents contes populaires – avec la collaboration de Vladimir Dahl pour certains, et d'autres puisés dans les archives de la Société géographique de Russie. Il regroupe ces récits selon les thèmes, l'imagerie et le style. La place prééminente d'Afanassiev dans l'histoire de la philologie slave est due en grande partie

[1] Héros de la mythologie gréco-indienne, fils du roi de Thrace Œagre et de la muse Calliope. Orphée reçut de sa mère le don merveilleux de la musique. Les dieux lui offrirent une lyre. Il en joua au gré de ses envies ou de sa mélancolie, pour le plus grand plaisir des êtres qui l'entouraient.

à ces *Contes populaires russes*, publiés, entre 1855 et 1863, en huit volumes basés sur le modèle des *Contes de l'enfance et du foyer* de Jacob et Wilhelm Grimm. Le recueil d'Afanassiev, toujours réédité, connaîtra en Russie un succès retentissant.

Les recueils d'Afanassiev ont contribué de manière importante à la propagation et à la légitimation de la culture et des croyances populaires russes.

On peut apprécier l'influence des contes d'Afanassiev à travers les œuvres de bon nombre d'écrivains et de compositeurs, notamment Rimsky-Korsakov (*Sadko*, *La Fille des neiges*), Serge Prokofiev (*Chout* - le bouffon) et Stravinsky (*L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *L'Histoire du soldat).*

Certains contes rassemblés et classés par Afanassiev – les contes merveilleux, n° 50 à 151 – serviront par ailleurs de base d'analyse à Vladimir Propp pour *La Morphologie du conte*[2] (1928), ouvrage fondamental en ce qui concerne le structuralisme littéraire.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Afanassiev

Le début du théâtre musical

L'Histoire du soldat est une musique de scène en forme de mélodrame composé par **Igor Stravinsky** en 1917 sur un texte de **Charles-Ferdinand Ramuz** pour trois acteurs (le soldat, le diable et la princesse) et sept instrumentistes (violon, contrebasse, basson, trompette, trombone, clarinette et percussions).

Composée alors que se termine la Première Guerre mondiale, l'œuvre de l'écrivain suisse et du compositeur russe raconte aussi la sidération d'un soldat revenant de la guerre. Sous son apparente simplicité s'agitent des questions dérangeantes : peut-on jamais se satisfaire de son sort ? Peut-on avoir une chose sans en vouloir une autre ? Faut-il être fidèle à soi-même?

Stravinsky et Ramuz prennent le risque d'un genre nouveau, mélange alors inédit de musique, de texte parlé, de danse et de mime, qui renouvelle le théâtre ambulant des tréteaux de village.

Qualifié par ses auteurs « d'opéra sans chanteurs », *L'Histoire du soldat* avec son « orchestre miniature » de sept solistes, permet à Stravinsky de multiplier les possibilités rythmiques et, en toute liberté, de faire souffler les musiques populaires de l'époque : le tango et le ragtime, qui se mêlent à la valse, jusqu'à une trépidante « marche du diable ».

Stravinski s'inspire de la musique du monde entier pour composer *L'Histoire du soldat*. Il veut que le ballet plaise à des auditoires de tous les pays. Il puise donc dans différents genres musicaux : ragtime

[2] ***Morphologie du conte*** est un essai de narratologie de Vladimir Propp paru en 1928 à Leningrad. Surtout intéressé par les problèmes de description et de classification des contes, Propp s'attache à en dresser la morphologie, c'est-à-dire « l'étude des formes et l'établissement des lois qui (en) régissent la structure». À cette fin, il examine les régularités qui apparaissent dans une centaine de contes russes et entreprend de dégager les éléments de contenu abstrait qui leur sont communs.

américain, tango argentin, orchestres de cuivres suisses, paso doble espagnol, chœurs et préludes de Bach ainsi que des valses viennoises.
En 1917 cette œuvre à réciter, à jouer et à danser constitue une incroyable audace artistique. C'est le début du théâtre musical.

Adaptation du conte par Igor Stravinsky

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). Ramuz et Stravinsky retiennent *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 Denezy (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, M. 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.

L'Histoire du soldat a été créée à l'origine pour un théâtre itinérant. La création a eu lieu le 28 septembre 1918 avec Georges Pitoëff, au Théâtre municipal de Lausanne, sous la direction d'Ansermet.

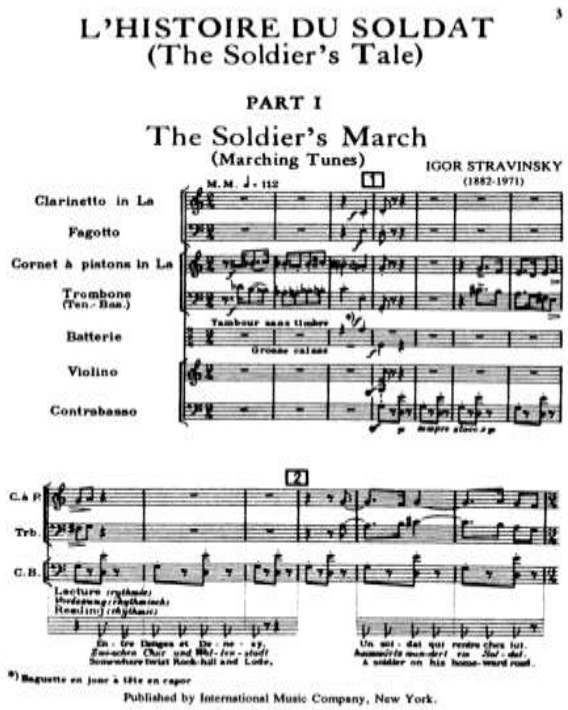
L'instrumentation réduite devait permettre son interprétation au cours d'une tournée dans différents villages helvétiques. Ce projet a dû être annulé au dernier moment du fait de la propagation de la grippe espagnole et la représentation suivante ne put avoir lieu qu'en 1924.

Stravinsky a accompli de véritables révolutions musicales, mais avec modestie, et l'air de rien, comme si tout était simple et normal. Révolution multiple, tant dans son langage musical, dans l'approche de l'art musical sur scène que dans sa vision même de la musique et de ses formes de représentations.

Son *Histoire du soldat* est bien de ce genre de révolution tranquille : l'alliance intime d'un compositeur et d'un auteur, une formation instrumentale jamais entendue – le violon, la clarinette, la trompette, la contrebasse, le basson, le trombone, la percussion – une relation exceptionnelle entre texte et musique, entre musiciens et comédiens.

C'est une extraordinaire rencontre de la littérature, du théâtre et de la musique. Une musique pour tous, ludique mais exigeante, drôle, émouvante, virevoltante, intense. Et surtout, une forme géniale, le conte musical, conduite à son plus haut niveau d'écriture, pensée et faite pour tous, pour aller partout, pour rencontrer au mieux le plus large public possible, apte à séduire autant l'enfant que le mélomane ou le musicologue.

Cette histoire, universelle, a inspiré de nombreux interprètes aussi différents que Jean Cocteau, John Gielgud, Franck Zappa, …

http://www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DOSSIER%20PEDAGOGIQUEHISTOIRE%20DU%20SOLDAT.pdf

L'Histoire du soldat, en bref

✓ **7 instruments et 3 personnages**
Violon, contrebasse, clarinette, basson, cornet à piston, trombone et percussions.
Personnages : le soldat, le diable et le narrateur.

✓ **9 parties**

- Marche du Soldat
- Air au bord du ruisseau
- Pastorale
- Marche royale
- Petit concert
- Trois danses (Tango, Valse, Ragtime)
- Danse du Diable
- Grand choral
- Marche triomphale du Diable

✓ **Principales caractéristiques de l'œuvre**

1. L'effectif qui compose ce septuor est tout à fait inhabituel : toutes les familles de l'orchestre y sont représentées par leur registre extrême dans l'aigu et le grave

- Les cordes par le violon et la contrebasse
- Les bois par la clarinette et le basson
- Les cuivres par le cornet et le trombone
- Les percussions par un ensemble varié d'instruments

2. L'œuvre, qui doit être « lue, jouée et dansée » (comme l'indique Stravinsky), est prévue pour être itinérante et interprétée dans toute la Suisse « jusque dans les plus petites localités ». C'est pour cette raison que l'effectif est réduit à dix interprètes (7 musiciens et 3 comédiens). Il faut savoir que *L'Histoire du soldat* a été écrite en 1917 au moment de la révolution russe. De ce fait Stravinsky a été privé de ses biens et s'est retrouvé face à de grandes difficultés financières. C'est pour cela qu'il a choisi un petit effectif pouvant être facilement déplacé à moindre frais.

3. La complexité rythmique (c'est une des principales caractéristiques dans toute l'œuvre de Stravinsky).

4. L'association de timbres inhabituels.

5. Introduction de danses « à la mode » (tango, valse, ragtime) et de sonorités jazz.
Rappelons que le jazz commence à peine à devenir populaire en ce début du 20e siècle. Il est surtout connu aux États-Unis mais encore très peu en Europe.
On remarquera enfin que dans la dernière partie lors de la « Marche triomphale du Diable », la mélodie du violon (l'âme du soldat) s'éteint petit à petit, envahie par les percussions bruyantes symbolisant le fracas diabolique des ténèbres.

Stravisnky, 1929

Acteur majeur de la musique du 20e 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.

Période de jeunesse (1882-1901)

Né en 1882 à Oranienburg de parents musiciens, il passe son enfance à Saint-Pétersbourg 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 Rimski-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 20e siècle, Saint-Pétersbourg 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 Rimski-Korsakov, son Maître, sa première symphonie, 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

assiste le célèbre impresario Serge de Diaghilev, 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. *Pulcinella*, basé sur les esquisses d'un compositeur italien du 18^{e} 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 (17^{e} et 18^{e} 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 l'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, l'interprétation au piano et de fréquentes tournées à l'étranger. Il noue notamment déjà des contacts fructueux aux Etats-Unis où il est invité 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[3] et sérielle[4].
Sans renier le style qui lui appartient en propre, il emprunte le chemin ascétique dont Anton Webern, qu'il admirait, lui 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 retournera en Russie 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 continuera de composer, comme en témoigne sa dernière grande œuvre *Requiem canticles*.

Après plusieurs jours à l'hôpital, il passe l'été 1970 à Évian-les-Bains où il reçoit sa famille. Ce sera son dernier séjour en Europe. Il meurt d'un œdème pulmonaire le 6 avril 1971 à New York. Selon ses dernières volontés, il est enterré quelques jours plus tard à Venise, dans le cimetière de l'île de San Michele.

http://www.orchestre-de-bretagne.com/IMG/pdf/Dossier_pedagogique_L_histoire_du_soldat.pdf

[3] Le dodécaphonisme, ou *musique dodécaphonique*, est une technique de composition musicale imaginée par Arnold Schönberg. Cette technique donne une importance comparable aux 12 notes de la gamme chromatique, et évite ainsi toute tonalité.
Le dodécaphonisme, théorisé, puis développé par Arnold Schönberg à partir de 1923, donnera naissance à la musique sérielle.
De nombreux musiciens ont adapté le concept de Schönberg à leur style de composition, en commençant par ses deux élèves les plus célèbres, Alban Berg et Anton Webern. En 1949, dans une composition intitulée *Mode de valeurs et d'intensités*, Olivier Messiaen mit en série d'autres éléments musicaux que la hauteur (les nuances et les valeurs rythmiques). Il devait ainsi ouvrir la voie à la « série généralisée» qui suivit la Seconde Guerre mondiale et dont les autres pionniers ont été Milton Babbitt, Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez.

[4] La musique sérielle ou sérialisme est un mouvement musical du 20e siècle. Ce concept englobe les musiques dont le principe de construction se fonde sur une succession rigoureusement préétablie et invariable de sons appelée *série*. Les rapports d'intervalle propres à la série restent stables. Elle fut initiée par la seconde école de Vienne avec Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern, qui ont érigé en système une certaine évolution du langage musical déjà perceptible chez Gustav Mahler et d'autres précurseurs qui poussèrent les schémas de la tonalité jusqu'à créer une absence de repères tellement les modulations étaient nombreuses.

Igor STRAVINSKY, en bref

✓ C'est l'un des compositeurs les plus originaux du début du 20e siècle.

Son style se caractérise par des harmonies audacieuses, des combinaisons instrumentales imprévues, des rythmes incisifs, obsédants, des nuances très contrastées et parfois violentes. Son œuvre abondante est très diverse. Il écrit pour tous les genres : opéras, musiques de scène, symphonies, ballets, musique de chambre, des pièces pour instruments seuls notamment le piano…

✓ On a coutume de distinguer trois périodes dans l'œuvre de Stravinsky :

- La période russe (jusqu'en 1920)
- La période des « retours à… » dite période néo-classique (de 1920 à 1953)
- La période sérielle (de 1953 à 1971)

✓ Caractéristiques de l'œuvre

- Originalité et nouveauté radicale du rythme
- Tonalités mal définies, voire polytonalités
- Harmonies audacieuses
- Combinaison de timbres très originales, parfois déconcertantes
- Capacité à composer dans une grande diversité de styles

✓ Ses contemporains

Schoenberg, Prokofiev, R. Strauss, Berg, Webern, Bartók, Ravel, Varèse, Milhaud, Honegger

Dessin de Hilda Wiener
avec la signature du compositeur

Charles-Ferdinand Ramuz

«*Je suis né en 1878, mais ne le dites pas.*
Je suis né en Suisse, mais ne le dites pas.
Dites que je suis né dans le Pays-de-Vaud, qui est un vieux pays Savoyard, c'est à dire de langue d'oc, c'est à dire français et des Bords du Rhône, non loin de sa source.
Je suis licencié-ès-lettres classiques, ne le dites pas.
Dites que je me suis appliqué à ne pas être licencié-ès-lettres classiques, ce que je ne suis pas au fond, mais bien un petit-fils de vignerons et de paysans que j'aurais voulu exprimer.
Mais exprimer, c'est agrandir.
Mon vrai besoin, c'est d'agrandir...
Je suis venu à Paris tout jeune ; c'est à Paris que je me suis connu et à cause de Paris.
J'ai passé pendant douze ans, chaque année plusieurs mois au moins, à Paris; et les voyages de Paris à chez moi et de chez moi à Paris ont été tous mes voyages!
(Outre celui que j'ai fait par religion jusqu'à la mer, ma mer, descendant le Rhône.)»
Lettre à Henry Poulaille, mai 1924

Charles-Ferdinand Ramuz est né à Lausanne le 24 septembre 1878, dans une famille de commerçants. Après une licence ès lettres classiques à l'Université de Lausanne, il enseigne au collège d'Aubonne (Vaud), puis est précepteur à Weimar (Allemagne). Mais l'enseignement ne le satisfait pas ; dès l'âge de douze ans, il veut devenir écrivain.

En 1903, il part pour Paris, sous prétexte de rédiger une thèse sur Maurice de Guérin, thèse qui ne verra jamais le jour. Il séjourne à Paris jusqu'en 1914, avec de fréquents retours au pays.

Ramuz publie ses premiers textes en 1903 : *Le Petit village*, un recueil de poèmes. L'année suivante, il est l'un des fondateurs de *La Voile latine* avec les écrivains C.A. Cingria et Gonzague de Reynolds et le poète Henry Spiess, qui veulent défendre la latinité contre la germanisation larvée de la langue française, retrouver l'âme et le corps du pays par une nouvelle conception des arts et des lettres.

Dans ses premiers textes, écrits lors de sa période parisienne, *Aline* (1905), *Jean-Luc persécuté* (1909), *Vie de Samuel Belet* (1913), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), Ramuz développe deux grands thèmes : solitude de l'homme face à la nature, poésie de la terre.

En 1914, Ramuz retourne en Suisse où il mènera une vie relativement retirée. Ce retour coïncide avec une évolution dans son écriture : abandon de la narration chronologique et linéaire ; multiplication des points de vue; substitution, au protagoniste traditionnel, d'une collectivité qui s'exprime à travers le "on" anonyme. L'écriture cherche alors à exprimer, dans sa nudité, le drame de collectivités villageoises combattant les forces du mal : guerre, misère, peurs, menaces cosmiques, mais également le plaisir de l'activité créatrice.

En 1914 également, Ramuz fonde, avec Edmond Gilliard et Paul Budry, les *Cahiers vaudois*, qui succèdent à la *Voile latine* disparue en 1910. Le premier numéro est constitué du texte de Ramuz *Raison d'être* (1914), sorte de manifeste, où il exprime sa volonté de ressemblance à une nature, un

pays, une langue. L'expression de Ramuz se fait dès lors de plus en plus personnelle. La critique, en particulier en France, accueillera très mal les audaces stylistiques et la libre disposition de la langue et de la composition narrative dont fait preuve Ramuz. De grands noms de la littérature reconnaîtront cependant le talent de l'écrivain dès la fin des années 20, parmi lesquels Paulhan, Gide, Claudel, Cocteau, Aragon.
Cette période de l'oeuvre ramuzienne atteint son apogée dans les années 20, avec des romans tels que *L'Amour du monde* (1925) ou *La Grande Peur dans la montagne* (1926).

La fin des années 20 et le début des années 30 voient Ramuz atteindre la pleine maturité avec *La Beauté sur la terre* (1927), *Adam et Ève* (1932), *Derborence* (1934), *Le Garçon savoyard* (1936). Les personnages y incarnent les grands projets mythiques de l'homme. Le courant lyrique et poétique y est au service d'une vision tragique de l'homme pour qui seule la mort est au bout de la quête.

À cette période de maturité correspondent des essais (*Taille de l'homme* (1933), *Questions* (1935), *Besoin de grandeur* (1937)) dans lesquels Ramuz reprend les thèmes mythiques de ses romans, la nature, le paysan, l'ordre, la liberté, l'argent, le travail, et où il s'interroge, conscient des périls qui menacent alors l'Occident, sur les vérités premières à défendre et à maintenir.

La dernière période de la vie de Ramuz, marquée par la tragédie de la Seconde Guerre mondiale, laisse une grande place à la rétrospection, aux souvenirs (*Paris, notes d'un Vaudois* (1938), *Découverte du monde* (1939), *René Auberjonois* (1943)) qui voisinent avec des textes, en particulier des nouvelles (*La guerre aux papiers* (1942), *Nouvelles* (1944), *Les servants et autres nouvelles* (1946) qui sont l'aboutissement d'un art à son plus haut niveau de perfection.

Charles-Ferdinand Ramuz est mort le 23 mai 1947, à Pully, près de Lausanne.

http://pages.infinit.net/poibru/ramuz/bioramuz.htm

Jean-Michel d'Hoop

Après avoir suivi une formation d'acteur à l'IAD, à la Klein Akademie et à l'INSAS, Jean- Michel d'Hoop joue d'abord comme acteur sous la direction de Michel Dezoteux, Philippe Sireuil, Henri Ronse, Alain Wathieu, etc… Il fonde très vite la compagnie POINT ZERO et ouvre un nouveau lieu pluridisciplinaire à Bruxelles : Les Vétés (ancienne école vétérinaire d'Anderlecht). En 1993, sa première mise en scène *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz crée l'événement et remporte aussitôt le Premier Prix Théâtre de la Communauté française de Belgique. Suivront ensuite *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen et *Le Fou et la Nonne* de S.I. Witkiewicz, Prix Théâtre du Meilleur Scénographe (Marcos Vinals) et Prix Théâtre du Meilleur Espoir Acteur Masculin (Karim Barras).
Parallèlement à son travail de metteur en scène, Jean-Michel d'Hoop est également pédagogue à l'Institut des Arts de Diffusion et participe à de nombreuses aventures artistiques dans le domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse (Théâtre de la Galafronie, Léviathan, Théâtre du Copeau, Théâtre du Public, etc).

L'intrigue vue par le metteur en scène

« *Loin de moi l'idée de dresser un constat à sens unique et simplement tragique de l'époque actuelle. D'ailleurs la vanité tirée de la richesse et du pouvoir n'est sans doute pas spécifique à l'époque contemporaine. Mais il me semble néanmoins que* L'Histoire du soldat *vient nous titiller, en agitant le vieux mythe faustien, justement à un endroit qu'il est bon de ne pas laisser en repos : notre conscience.*

Ceci étant dit, je n'ai aucune intention d'enfermer le conte dans une vision moralisatrice ou culpabilisatrice ! Il s'agit avant tout d'une fable qu'il faut laisser résonner et qui doit agir comme lorsqu'on déguste un millefeuille : une multitude de saveurs disparates se superposent, se collent, s'excitent, pour former un goût supérieur presque indéfinissable. Et qui reste longtemps.

L'utilisation de marionnettes nous semble ici particulièrement appropriée afin d'illustrer le tiraillement d'un homme et de sa conscience. Le choix de la marionnette nous permet de matérialiser, dans l'espace, les lignes de tensions qui peuvent résulter de ce combat intérieur que se livre le soldat. Car s'il revient de guerre, il reste néanmoins au milieu du champ de bataille : c'est une autre guerre qui est déclarée, une ennemi plus sournois, plus difficile à identifier, un ennemi intérieur qu'il va falloir tenter de dompter sous peine de perdre définitivement. »

Un pauvre soldat rentre chez lui. Il est usé par les épreuves qu'il vient de subir ; il est affamé, pauvre, n'a qu'une seule idée en tête : retrouver un peu de chaleur, un foyer, sa fiancée.
Voilà une cible bien facile pour le diable. Trop facile sans doute : un être naïf dans un état de fragilité extrême. De l'or, de la viande, du vin et des cigarettes contre son violon. Comment refuser ce pacte quand on est démuni ? Qui serait assez fort pour le faire ? Qui peut le jurer ?
Et puis le marché n'est pas clair, il ne semble pas y avoir de vice de formes et le soldat ne connaît pas la véritable identité du vieillard. Il fait rapidement le raccourci : ce ne sera qu'un petit retard, qu'une petite parenthèse avant de retrouver les siens.
Et revenir riche au pays n'est-ce pas plus engageant que son manteau en guenilles ?
Comment affronter le regard de l'être aimé, des autres, lorsqu'on revient plus démuni encore qu'avant le départ ? Plus vieux. Et puis une guerre ne vous change-t-elle pas un homme ?
Qu'est-ce qui change dans l'âme, dans la nature humaine, de quelqu'un qui a fait la guerre ?
De quelqu'un qui a tout quitté contre son gré et qui a tout perdu ? Que lui reste-t-il à perdre ? Son âme.

Quand il croit conquérir sa liberté avec l'argent, le soldat, en réalité, l'aliène.
Le héros n'a, hélas, jamais été autant d'actualité : ne sommes-nous pas prisonniers d'un système ultra libéral qui incite à un capitalisme sauvage ? N'avons-nous pas fait les frais de l'inconscience de quelques traders totalement irresponsables ? N'assiste-t-on pas, insidieusement, à la mise en place d'un système de valeurs qui repose sur l'avoir plutôt que l'être ? Ne sommes-nous pas en train de mélanger les valeurs au point que l'être s'exprime désormais par l'avoir ? Ne sommes-nous pas en train de commercialiser ce qui ne devrait pas l'être par essence ? L'Enseignement, la Culture, la Médecine, ces pratiques ont-elles été créées pour générer des profits ? N'avons-nous pas perdu la finalité première de toute une série d'inventions formidables ? Ne sont-elles pas souvent détournées ?
Les premières associations de mots qui viennent avec le mythe de Faust ne sont-elles pas : marché, contrat, argent, tromperie. Rien à voir avec l'actualité ?

Loin de moi l'idée de dresser un constat à sens unique et simplement tragique de l'époque actuelle. D'ailleurs la vanité tirée de la richesse et du pouvoir n'est sans doute pas spécifique à l'époque contemporaine. Mais il me semble néanmoins que *L'Histoire du Soldat* vient nous titiller, en agitant le vieux mythe faustien, justement à un endroit qu'il est bon de ne pas laisser en repos : notre conscience. Et que, il ne se passe pas un jour sans que l'on n'entende parler de question d'argent dans les médias !

Le vice du soldat, de Faust, n'est-il pas partagé de façon inquiétante par une communauté toujours plus intelligente, toujours plus puissante, et donc, d'après ce que nous ont appris Faust et l'Histoire, toujours plus dangereuse ?

Mais peut-être après tout que le réel danger vient du système lui-même, qui nous échappe, qui agit insidieusement, qui nous transforme en agents actifs, à notre insu.
D'une certaine façon, le message de Faust est que l'homme est, à certains moments, confronté à l'obligation de devoir choisir entre le Bien et le Mal.

Le point de départ est la transformation d'un théâtre anatomique : les sept musiciens et le chef d'orchestre prennent place au centre du dispositif scénique.
L'acteur, tantôt soldat, tantôt diable, navigue autour des musiciens tout en restant confiné, emprisonné dans un espace évoquant un sentiment de liberté profondément illusoire.
Le narrateur quant à lui évolue généralement en haut du dispositif scénique mais peut descendre dans « l'arène » quand bon lui semble.

L'utilisation de marionnettes semble ici particulièrement appropriée. Il s'agit du tiraillement d'un homme et de sa conscience. Le diable n'est-il pas une facette de sa propre réalité ? Une vision de l'esprit ? Un concept intérieur ?

Le choix de la marionnette permet de matérialiser dans l'espace, corporellement, les lignes de tensions qui peuvent résulter du combat intérieur que se livre le soldat. Car s'il revient de guerre, il reste néanmoins au milieu du champ de bataille : c'est une autre guerre qui est déclarée, une ennemi plus sournois, plus difficile à identifier, un ennemi intérieur qu'il va falloir tenter de dompter sous peine de perdre définitivement. Et quand l'ennemi est dans ses rangs, quand il fait partie de son Moi, on doit apprendre à vivre avec lui…

Les marionnettes que nous utilisons fonctionnent comme des siamois, elles sont très organiques et permettent d'amener la gestuelle, la danse, le mouvement de l'acteur manipulateur au centre de notre démarche. L'acteur est réellement en « fusion » avec son excroissance. Il ne s'agit pas de se dissimuler derrière le pantin mais au contraire d'explorer la terrible lutte que vont se livrer les deux êtres : qui manipule qui ? Qui sortira gagnant de ce combat ?
De plus, la forme du récit tient du conte et ce type de littérature accompagne depuis toujours la marionnette ; à moins que ce ne soit l'inverse ?

Conception de la marionnette, Xooang Choi

Avec ses résines peintes, cet artiste plasticien né en 1975 à Séoul nous offre un spectacle saisissant d'êtres humains nus et chauves, de silhouettes traitées sur un mode hyperréaliste. À travers sa galerie de personnages presque mutants, il parvient, avec peu de narration, à exprimer et à reconstituer avec une force inouïe les émotions humaines les plus intenses comme la peur ou la tristesse, le désir, la complexité des relations entre les individus, les tensions érotiques et la confusion des sentiments.

L'Ensemble Quartz

Fondé en 1991, l'Ensemble Quartz réunit des artistes diplômés de Conservatoires belges et étrangers (Bruxelles, Mons, Anvers, Hanovre, Paris, Montréal…) et finalistes de plusieurs concours internationaux.
Ses membres se produisent régulièrement en solistes ou au sein d'orchestres, tant en musique contemporaine que sur instruments anciens.
Ils sont régulièrement invités lors de festivals et de master classes dans toute l'Europe ainsi qu'en Asie et en Afrique.

ANNEXES

Extrait

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 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 n'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.

http://www.orchestre-de-bretagne.com/IMG/pdf/Dossier_pedagogique_L_histoire_du_soldat.pdf

Il existe de nombreuses ressemblances entre la carrière et l'œuvre de Stravinsky et celle de Picasso. Bien que la peinture de l'un et la musique de l'autre soient profondément enracinées dans la tradition, leurs esprits curieux ne se sont jamais contentés de l'esthétique de leur temps. Tous deux étaient au contraire prêts à expérimenter, à explorer dans de nouvelles directions. Les parallèles dans leurs œuvres sont nombreux. Ainsi, on peut voir une relation étroite entre l'usage chez Picasso de couleurs relativement mates dans sa phase cubistes (par exemple, les deux versions des *Trois musiciens* en 1921) et l'usage chez Stravinsky de couleurs instrumentales pures pour obtenir une profondeur tonale (par exemple *L'Histoire du soldat*).

D'autres points communs entre les artistes : le retour fréquent à des sujets et procédés classiques, leur inspiration de chefs-d'œuvre plus anciens qu'ils utilisent comme point de départ pour des variations de leur cru.

http://www.ac-montpellier.fr/sections/pedagogie/education-artistique/espace-musique/arpeges-base-donnees/histoire-soldat/downloadFile/file/dossier_pedagogique-L_histoire_du_soldat.pdf?nocache=1265273871.85

En 1917, Stravinski rencontre le grand artiste Pablo Picasso, en Italie.
Ils ont beaucoup d'idées communes, et considèrent notamment l'acte de la création comme un problème à résoudre! Picasso esquisse le portrait de Stravinski pendant sa visite. Igor glisse le dessin dans ses bagages pour le ramener en Suisse. L'agent des douanes, dont la connaissance de l'art est de toute évidence rudimentaire, interroge le compositeur.

Voici leur conversation :
« Qu'est-ce que c'est?
–Mon portrait dessiné par Picasso.
–C'est impossible. C'est sans doute un plan.
–Oui, le plan de mon visage. »
L'agent des douanes demeure sceptique. Comme la Première Guerre mondiale fait rage, il croit qu'il s'agit d'un plan militaire important et le confisque. Stravinski doit faire appel à des amis de l'ambassade britannique pour récupérer le portrait.

Parmi les mythes les plus importants des temps modernes, figure controversée, suspendu entre science et sorcellerie, Faust est un personnage qui a réellement existé en Allemagne entre le 15e et 16e siècle. Son histoire se teinte de légende alors qu'il est encore en vie ; après sa mort, un florilège d'anecdotes imaginaires contribue à la naissance du mythe. La première *Histoire du docteur Johann Faust,* opuscule connu aussi comme *Le livre de Faust*, paraît en 1587, imprimé à Francfort par Johann Spiess, et constitue le point de départ des développements ultérieurs de la légende, en Allemagne et à l'étranger. Faust y est présenté comme un alchimiste qui veut, grâce à sa science, « épuiser ciel et terre ». Y apparaissent déjà les personnages de Méphistophélès et d'Hélène de Troie, emblème de l'amour et de la beauté. Le livre, à but moralisateur, se conclut par la damnation éternelle du protagoniste.

En partant probablement d'une traduction anglaise de cette œuvre, Christopher Marlowe écrit en 1592 *L'Histoire tragique du docteur Faust*, représenté comme un homme de la Renaissance, exemple de savant qui veut pousser la connaissance au-delà des limites imposées par l'autorité.

C'est en assistant à un spectacle de marionnettes qui raconte cette histoire que Goethe entre en contact avec Faust, tant avec la chimère et l'obsession qu'avec sa vie. Goethe transforme le personnage en une représentation de l'homme moderne, à la recherche de la vérité et du mythe de l'éternelle jeunesse.

Parmi les autres écrivains séduits par Faust, citons Calderón de la Barca qui le décrit comme un chevalier et un penseur dans *Le Sorcier miraculeux* et Thomas Mann qui, dans *Docteur Faustus*, le dépeint comme un musicien raffiné.
De nombreux compositeurs également, parmi lesquels Berlioz (*La Damnation de Faust*), Schumann (*Scènes pour le Faust de Goethe*), Liszt (*Symphonie Faust*), Gounod (*Faust*), Boito (*Méphistophélès*), ont transposé en musique le mythe de Faust.

Mais il y a aussi Ferruccio Busoni (1886-1924), compositeur italien naturalisé allemand qui prône « *une forme renouvelée de théâtre musical, en réaction d'abord contre la dramaturgie surannée de l'opéra réaliste du XIXe siècle. [...]*
Sa nouveauté de conception est étroitement liée aux considérations théoriques qui devaient aboutir plus tard à une «jeune classicité» (junge Klassizitat) ainsi qu'à une «unité de la musique». L'opéra suivant, «Doktor Faust» (1916-1924), laissé partiellement inachevé par Busoni et complété par Philipp Jarnach, peut être considéré au premier chef comme la réalisation musicale de ces idées .[…] (de sa) *conception du théâtre musical non réaliste, à l'intérieur de laquelle musique, poème et dramaturgie se fondraient en un tout - sans les contradictions d'un opéra réaliste, où les personnages régleraient leurs conflits en chantant. »*

Mathias Kassel – Ferruccio Busoni - Arlechino

Un simple charlatan

Du Johann Faust historique (1480-1540) on sait peu de choses : charlatan de foire, astrologue et maître d'école aux mœurs, semble-t-il, suspectes : c'est un fanfaron… Il n'est en rien comparable aux grands savants humanistes que furent à la même époque Paracelse ou Cornélius Agrippa. Pourtant une foule d'anecdotes grossit rapidement les prodiges de Faust. On lui accorde des pouvoirs magiques qu'il détiendrait d'un pacte avec le démon « Méphistophélès ». Il incarne la figure du savant qui a vendu son âme au diable pour pénétrer les secrets de la nature et jouir de tous les plaisirs interdits.

L'orthodoxie du savoir et les sciences défendues

Il faut replacer la légende dans le contexte religieux dans lequel elle s'est d'abord développée. Au Moyen Age, dans toute la chrétienté, l'Inquisition fonctionne comme une véritable police du savoir : créée pour garantir l'orthodoxie religieuse contre l'hérésie cathare[5], elle étend son domaine de juridiction à tous les types de connaissances. Le savant officiel est accrédité par ses titres universitaires, il se reconnaît à sa robe et à ses privilèges (notamment l'exonération de certaines taxes). Toutes les disciplines qui ne sont pas reconnues (et donc contrôlées par l'université) sont réputées démoniaques. Les savants musulmans (ou les savants chrétiens mais formés au contact de savants musulmans) sont disqualifiés, car tout savoir hors chrétienté était considéré comme un danger pour le salut de la chrétienté. Or quelques savants avaient compris que les dogmes universitaires conduisaient à des impasses. Ils s'enthousiasmaient pour les secteurs nouveaux de l'alchimie et des sciences naturelles. Ainsi Paracelse et C. Agrippa revendiquaient-ils à la fois leurs titres universitaires et leur initiation à d'autres sources de connaissances. Leurs démêlés avec les ordres ecclésiastiques et universitaires les transformèrent en héros de la littérature de colportage. On peut penser que la légende de la damnation du Docteur Faust participe à une contre-offensive lancée par l'appareil politico-religieux. Le savant diabolique sert de faire-valoir au portrait glorieux du savant chrétien.

Le héros de la quête du savoir

Mais le mythe de Faust est aspiré par la dynamique de la Renaissance qui valorise la quête du savoir. Faust devient un héros de la connaissance assoiffé d'expériences. La veine romantique en fait l'incarnation de la condition humaine écartelée entre le plaisir immédiat et des aspirations plus audacieuses.

Dans la version de Goethe, le pacte avec le diable prend la forme d'un simple pari (inspiré du livre de Job) : le diable parviendra-t-il à détourner les nobles aspirations de Faust vers la bestialité des plaisirs sensuels, les satisfactions matérielles et le plaisir de détruire ?

Dans la version finale du Faust de Goethe, Faust est sauvé : un cortège d'anges escorte son âme vers la lumière « celui qui s'efforce toujours et cherche dans la peine, nous pouvons le sauver »

www.philophil.com

[5] Le Catharisme : doctrine religieuse basée sur les évangiles mais dont l'interprétation diffère de celle de l'Eglise catholique. Elle trouve son origine en Bulgarie, au X^e^ siècle avant de s'étendre en Europe aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. Considérée comme hérétique par l'Eglise Catholique, elle fut combattue, notamment lors de la fameuse croisade contre les Albigeois (1209-1229), et surtout par l'Inquisition créée en 1231. Le Catharisme disparut au XIV^e^ siècle, sauf en Bosnie où ce fut la religion officielle jusqu'au XV^e^ siècle.

La légende

Née au XVI[e] siècle dans l'Allemagne du Sud d'une figure populaire empruntée à l'histoire, la légende de Faust accède avec la pièce de Christopher Marlowe, *La Tragique Histoire du docteur Faustus*, jouée à Londres vers 1590, au statut (partagé avec le seul Don Juan, son cousin espagnol) de mythe-phare de l'Europe moderne. Son extraordinaire carrière, depuis cette date, ne se démentira plus. Déjà, les versions du Volksbuch (récit populaire), influencées par la théologie luthérienne, s'étaient multipliées à partir de 1580 en terres allemandes, avant de gagner d'autres contrées. Faust, astrologue de foire, maître d'école et charlatan, est un magicien qui, pour mieux réussir ses tours et ses prodiges, a signé un pacte avec «Méphistophilis». Après vingt-quatre ans d'aventures et de plaisirs, il connaît une mort horrible, étranglé par l'épouvante d'une damnation inévitable, châtiment exemplaire pour tous ceux que tenterait l'alliance avec les forces du Mal. Marlowe ajoute à ces données premières, outre la puissance dramatique du théâtre, fondamentale, la référence à l'antiquité (Faust évoque Hélène de Troie), la dimension européenne de son action (il séjourne à la cour de Rome), et surtout le glissement vers une mythologie moderne du Savoir. Avec quelles forces, naturelles ou surnaturelles, déchiffrer (pour mieux les dominer) les arcanes d'un monde qui résiste à nos investigations les plus passionnées ? Comment devenir, tous risques assumés, maître et possesseur de la nature ? Héritier lointain et infidèle de Cyprien d'Antioche, qui avait choisi contre le Diable et pour l'amour de Justine de devenir un martyr de la vraie foi, ou du médiéval Théophile sauvé de la Tentation grâce à l'intercession de la Vierge Marie, Faust connaît dans la pièce de Marlowe cette transformation décisive: il devient, surtout dans la deuxième partie, un savant de la Renaissance à la manière de Paracelse, féru de sciences occultes, possédé d'une soif inextinguible de connaissances et de pouvoirs intellectuels. Fils rebelle passant outre les interdits de la religion, il se heurte à Dieu même, et il le sait. Sa cupidité sans bornes le pousse à réitérer, du point de vue du christianisme, la Faute majeure, ce péché d'orgueil qui fait de lui, dans sa sombre démesure comme dans sa déchéance finale, un héros paradoxal de la transcendance. Par son refus délibéré de la Loi, il se mue en champion à la fois séduisant et repoussant de la Transgression.

De Marlowe à Goethe

Ces traits caractéristiques du personnage de Marlowe perdurent au cours de l'histoire de l'Europe, non sans connaître de considérables mutations dont les dernières, parfois surprenantes, mènent parmi d'autres au *Faust* de l'Italo-Allemand Busoni, notre quasi-contemporain. Quelques moments, dans cette trajectoire, sont d'une particulière importance. Si la présence de Faust pendant l'âge classique est attestée par de nombreuses traductions du Volksbuch (en France, en Angleterre, aux Pays-Bas, en Bohême, au Danemark), si elle se manifeste, notamment en Allemagne, sur les tréteaux des foires puis par le théâtre de marionnettes, c'est à une véritable explosion littéraire, surtout théâtrale, du mythe qu'on assiste à partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

Le théâtre populaire et enfantin associe la farce au tragique ; le valet Hanswurst, ou Casperle, y mêle ses facéties aux conjurations du savant expert en sortilèges et, plus heureux que lui, échappe au châtiment de l'enfer, à la grande satisfaction du public. En revanche, Faust est totalement pris au sérieux par le drame nouveau. Plus que tout autre, en effet, il exprime les aspirations et les impatiences qui agitent le «Sturm und Drang» comme le Romantisme. Au prix de quelques transformations, il est le modèle mythique par excellence dont ces générations troublées ont besoin. Alors que Lessing, vers 1760-1770, propose à la scène un Faust des Lumières, héros du savoir humain finalement sauvé par la noblesse de son « instinct», les Maler Müller et autres Klinger, au cours des années suivantes, voient dans le magicien rebelle le représentant non moins théâtral de leur colère de jeunes hommes entravés par un Ancien Régime pesant et rétrograde, soumis au diktat des pères, des prêtres et des despotes.

Ce nouveau Prométhée ou ce Titan moderne est le porteur du sens métaphysique de leur révolte. Tel est également le Faust de Goethe, surgi dès les années 1770. Mais Goethe va plus loin que ses contemporains. Avec lui, le mythe s'enrichit et acquiert au fil des ans, toujours par le théâtre, une ampleur jusque-là inconnue. Tout au long de la vie du poète, en effet, la figure du docte magicien de la Renaissance l'accompagne et le hante. Depuis le *Urfaust* (Faust originel) en passant par les *Fragments*, le *Faust, première partie* (1808) jusqu'au *Second Faust*, achevé au moment de sa mort, en 1832, la puissance créatrice de Goethe, si diverse et si admirable, s'est mesurée à cette figure élue, qui gagne en complexité et en profondeur.

«Au commencement était l'Action», non le Verbe, telle est la version proposée, avant de la faire sienne dans sa vie, par le fiévreux lecteur des premières lignes de l'Evangile de Jean. L'adjectif «faustien» s'y charge de toute sa signification. Il caractérise le désir inaugural et toujours renouvelé de créer, d'oser et de jouir, c'est-à-dire, en dépit des angoisses, des désespoirs, des erreurs et même des crimes, l'effort incessant pour accéder à une vie encore plus ample et plus intense: c'est le *streben*, ce mouvement ardent du vouloir-vivre moderne dont l'interruption, comme Faust le dit à Méphisto lors du pacte, ne peut signifier qu'abandon, renoncement et mort: la vraie damnation.

Dans cette perspective, Goethe ajoute plusieurs éléments de grande importance au mythe qu'il fait sien. Le premier est le personnage de Marguerite, jeune fille pauvre, pure et aimante, à la fois vierge et mère (elle élève son jeune frère), symbole du petit peuple allemand et des vertus ménagères, séduite puis abandonnée, déshonorée par un universitaire quelque peu condescendant, voyageur de passage: sa céleste intercession, relayée par l'Eternel Féminin, sera pourtant décisive, dans la seconde partie, pour le salut final du pécheur.

Le second de ces thèmes est la jouvence, ce rajeunissement miraculeux qui permet au chenu docteur, grâce au pacte diabolique, de cultiver, à côté de la *libido sciendi* (l'avidité de savoir) et de la *libido dominandi* (l'amour du pouvoir), une *libido sentiendi*, désir éperdu de jouir qui peut embrasser sans parodie l'espace de l'amour sensuel et passionnel: Faust se pose alors en double de Don Juan, héros libertin de l'éphémère.

Le troisième élément nouveau est la figure de Méphistophélès qui, dès le prologue dans le Ciel, engage avec le Seigneur une sorte de pari cosmique et familier sur ce nouveau Job qu'est Faust: saura-t-il, lui, l'un des «meilleurs serviteurs » du Tout-Puissant, surmonter malgré l'ampleur de ses tourments la tentation diabolique? Dieu (ou Goethe) en est persuadé. Par là du moins le Diable, aux ordres de son suzerain, le roi du Ciel, revêt-il définitivement avec Goethe ses oripeaux de damoiseau médiéval, justaucorps rouge et plume au chapeau, et trouve-t-il son style inimitable, que populariseront, non sans les affadir, les opéras du 19^{e} siècle. Sarcastique, sceptique, mais sensible aux peines des humains, ce Prince des Ténèbres, qui joue mille tours aux mortels et anime de belle manière les Nuits «romantiques» puis «classiques» de Walpurgis, est le garant d'une indispensable, inaliénable force de négation «Je suis, dit-il, l'esprit qui toujours nie», «voulant toujours le mal, toujours faisant le bien». Il constitue avec Faust un couple dont le mythe depuis lors ne sait plus guère se passer. Dans sa violence révoltée et son humour, comme cet autre couple que Faust forme parallèlement avec Marguerite dans la douleur et dans la passion, ainsi que, sur un troisième plan, celui qu'il forme avec Wagner, d'abord *factotum* falot du Professeur devenu lui-même, dans la seconde partie, un savant puissant et redoutable, il concerne au plus près, par tant de ses aspects, notre inquiète modernité. L'anti-héros théologique, maître écrasé du Refus, s'est génialement transformé en l'enjeu dialectique d'une Aventure du savoir, la nôtre, qui nous apparaît en effet de plus en plus comme nôtre alors que nous parvenons de moins en moins à en assurer la maîtrise.

Mythe et variations aux 19e et 20e siècles

À la différence du premier, le second *Faust*, ésotérique, abscons, riche d'un symbolisme syncrétique, où le héros devient un démiurge ambigu environné de figures tantôt idéales et tantôt grimaçantes, dans le vertige et le retour des temps, n'eut guère de succès à l'époque romantique. Celle-ci voit plus volontiers dans le savant dévoyé un esprit supérieur, sorte de Mage atteint d'une inépuisable nostalgie d'absolu, saint dans et par cette aspiration idéale, mais damné du fait de sa démesure même, appel d'Infini qu'aucune espérance humaine ne saurait combler, aucune institution humaine reconnaître. C'est ainsi que parmi tant d'autres, ce mythe teinté d'une religiosité intense et vague multiplie ses figures du côté du monde germanique, chez Schumann et Spohr, plus encore chez Chamisso, Grabbe (auteur d'un Don Juan et Faust), Lenau ou Liszt; indirectement chez Byron et Bailey en Angleterre; et en France - grâce à Madame de Staël et à Gérard de Nerval, traducteur inspiré du premier *Faust* de Goethe -, chez Delacroix et Berlioz (*Huit Scènes de Faust*), également chez Henri Heine, auteur d'un ironique ballet imité des marionnettes.

Mais la vraie popularisation du mythe, au XIXe siècle, est à mettre sur le compte de l'opéra, surtout *La Damnation de Faust* de Berlioz (d'abord oratorio, 1846) et le Faust de Gounod (1859). Le drame de Goethe est leur référence, mais réduite à quelques éléments populaires.
L'histoire de Marguerite, héroïne d'un touchant mélodrame, y prend le pas sur les traits plus élaborés et plus ambitieux du mythe, s'enlevant sur une superbe effervescence romantique, là et ici, malgré la faiblesse du livret, sur la tragédie d'une jeunesse sacrifiée. Si Faust et Méphisto y perdent assurément leur force métaphysique de contestation, le mythe n'en continue pas moins sa course triomphante, simplifié mais revivifié, chaque époque n'inventant que ce dont elle pense avoir usage. Doit-on crier à la trahison? Non, sans doute, surtout si on mesure cette involution du mythe à son destin ultérieur, plus surprenant encore.

Certes, le mythe de Faust, comme toutes les grandes figures emblématiques d'une civilisation, n'est à aucun de ses moments «contrôlable». Il ne peut que dénoncer, en chacune de ses versions, les définitions qu'on tente de donner de lui pour l'arrêter, le cerner, le comprendre. Certains ont cependant pu penser qu'à partir du 20e siècle, *Faust* cessait franchement de s'appartenir, qu'il n'était plus en mesure de réguler ni le rythme ni les motifs de son développement. Comme étourdi par sa puissance propre de métamorphose, dans une époque en constante accélération, toujours plus resserrée et plus inégale, plus ambitieuse et plus angoissée, de guerre en révolution, de progrès techniques en bouleversements idéologiques, scientifiques ou artistiques, le mythe se ramifie plus encore que par le passé, se boursoufle ou s'étiole. Le plus souvent, il perd le soutien du sacré, il se refuse à la transcendance. Affaibli, il se diversifie sans fin: l'infini cesse d'être son thème pour devenir sa nature.

Se soustrayant à la forme dominante du théâtre, il s'épanche dans la musique, il gagne le roman, l'essai, il investit à coup sûr le cinéma. Encore qu'il continue de chérir la tendre Marguerite, il met volontiers au premier plan l'ambiguïté de Méphisto […] Quant au personnage de Faust, il devient de plus en plus incertain, énigmatique. On le voit se décomposer en une multitude de figures, de visages divers, par lesquels il aime à se contredire ou à s'échapper à lui-même, se camouflant en son contraire parodié (lui-même toujours, bien sûr), exprimant ainsi sa capacité sans limites de négativité créatrice jusqu'à refuser catégoriquement ses propres traits. Il joue à les dénaturer, à les durcir en Surhomme ou à les dissoudre, à les oublier dans la grisaille du commun.

Mais ces dérives sont-elles condamnables? Ne peut-on soutenir que Faust n'a jamais été aussi vivace? Il paraît tantôt sous des formes caricaturées, idéologisées, hyper politisées : dès 1918, *Le Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler vante dans le héros de Goethe la volonté de puissance exacerbée d'un Homme occidental des plus germaniques; on assiste parallèlement à la naissance de

Faust bolcheviks exaltant la lutte des classes et une industrialisation à marches forcées préludant à la victoire du prolétariat. Parmi tant de masques lisses ou hirsutes, décadents ou chlorosés, psychanalysés, psychiatrisés, ludiques ou loufoques - mais pourquoi pas? -, soit trop sérieux soit trop désinvoltes, très souvent banalisés à souhait, plus souvent encore composites et incomplets, déceptifs (comme *Mon Faust*, de Valéry, 1945), le mythe poursuit en toute liberté, pourrait-on dire, sa carrière internationale jusqu'à notre époque, l'interpellant et la révélant à elle-même pour le meilleur et pour le pire.

© Pierre Chartier et Théâtre du Châtelet
Pierre Chartier. Le « Faust » de Busoni sous le regard du mythe. Théâtre du Châtelet

La liste d'œuvres inspirées par le mythe de Faust ci-après donne, par discipline artistique et dans l'ordre chronologique, le titre d'œuvres ou d'ouvrages dont les auteurs ont utilisé le personnage de Faust ou sa légende.

Littérature

- L'ouvrage original est anonyme et s'intitule *Historia von D. Johann Fausten*. C'est l'œuvre de référence pour connaître le récit mythologique originel. Il date de 1587 et connaît des éditions anglaises (1587-1589), danoise (1588), hollandaise (1591-1592) française (1598), tchèque (1611).
- *La Tragique Histoire du docteur Faust* de Christopher Marlowe (1594) dont le libellé complet est *La Tragique Histoire du docteur Faust, le fameux magicien et maître de l'art ténébreux; comme il se vendit au diable pour un temps marqué, quelles furent, pendant ce temps-là, les étranges aventures dont il fut témoin ou qu'il réalisa et pratiqua lui-même, jusqu'à ce qu'enfin il reçut sa récompense bien méritée. Recueillie surtout de ses propres écrits qu'il a laissés comme un terrible exemple et une utile leçon à tous les hommes arrogants, insolents et athées.*
- Une version par Johann-Nicolaus Pfitzer (1674)
- *Faust und sieben Geister* par Gotthold Ephraim Lessing (1759)
- *Faust, ein Fragment* de Johann Wolfgang von Goethe (1790)
- Deux versions par Friedrich Maximilian Klinger (1791 puis 1797)
- *Faust, eine Tragödie in einem Akt, ein Versuch* par Adalbert von Chamisso (1804)
- Les *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832)

Œuvres contemporaines ou postérieures à celle de Goethe

- *Novaja Scena meždu Faustem i Mefistofelem* d'Alexandre Pouchkine (1825)
- *Don Juan und Faust, eine Tragödie* par Christian Dietrich Grabbe (1829)
- *Faust, ein Gedicht* de Nikolaus Lenau (1836)
- *Der Doktor Faustus, ein Tanzpoem* de Heinrich Heine (1851)
- *Faust, Rasskaz v devjati pismach* d'Ivan Tourgueniev (1856)
- *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde peut être lu comme une transposition du mythe faustien dans le domaine de l'art (1891)
- *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* d'Alfred Jarry (1911)
- *La Mort du docteur Faust* de Michel de Ghelderode (1925)
- *Jazz* de Marcel Pagnol (1926)
- *Marguerite de la nuit* de Pierre Mac Orlan
- *Mon Faust* de Paul Valéry (1945-1946)
- *Faust au village* de Jean Giono (1947)
- *Faust* de Fernando Pessoa
- *Doktor Faustus* de Thomas Mann (1947-1950)
- *L'homme de soixante ans* de Franz Hellens (1951)
- *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov
- *Votre Faust* de Michel Butor (1962)
- *Jack Faust* de Michael Swanwick (roman de science-fiction) ;

- *Eric, Faust* de Terry Pratchett
- *Un Faust* de Jean Louvet (1984)
- *Faust is Dead* (*Faust est mort*) de Mark Ravenhill (1996)
- *Faust et l'homme ordinaire* pièce de théâtre de la Compagnie Jolie Môme (2012)

Littérature pour la jeunesse

- *Le secret d'Endymion Spring* de Matthew Skelton (2006) : l'histoire se déroule en deux lieux et deux temps différents ; au milieu du XV^{e} siècle, Endymion Spring, l'apprenti de Gutenberg, découvre le secret de Johannes Faust, ami du célèbre imprimeur ; à notre époque, à Oxford, Blacke et sa petite sœur Buck sont à la recherche d'un livre perdu intitulé « *ENDYMION SPRING* » détenant de grands secrets, tandis que leur mère poursuit ses études dans le St.Jérome's College d'Oxford.

Philosophie

Faust se trouve régulièrement être une source importante d'inspiration pour Kierkegaard, alors que ce dernier distingue, parmi trois *stades* importants dans la vie d'un homme, celui de *l'Esthétique*. Le stade Esthétique, lui-même caractérisé par trois états, est alors notamment désigné par le *doute* à travers la légende de Faust[1].

Musique

- *Faust-Symphonie* de Franz Liszt
- *Fantaisie sur le thème de Faust* ou *Faust-Fantaisie* pour violon et accompagnement d'orchestre ou de piano de Henryk Wieniawski
- *Huitième Symphonie* de Gustav Mahler
- *La damnation de Faust* de Berlioz
- *Aus Goethes Faust* de Julius Röntgen
- *L'histoire du soldat* d'Igor Stravinski
- *Scènes de Faust* de Robert Schumann
- *Mephisto-Valse* de Franz Liszt
- Sonate pour piano en si mineur de Liszt
- *Sonate pour piano n°1 en ré mineur*, op. 28, de Sergueï Rachmaninov
- *Faust* du premier CD du groupe Gorillaz
- *Absynthe With Faust*, chanson de Cradle of Filth tirée de l'album *Nymphetamine* sorti en 2004
- *Faust* de Winslow Leach dans le film *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma
- Albums *Epica* et *The Black Halo* du groupe heavy metal Kamelot
- *Modern Faust* de Freedom For King Kong
- *Faust*, groupe allemand de Krautrock
- *Faustmusik* par le Einstürzende Neubauten, pour la pièce de Werner Schwab
- *Faust*, une chanson du groupe de death metal grec Septic Flesh sorti en 2003 pour l'album *Sumerian Daemons*
- *Faust*, un album expérimental et atmosphérique du groupe britannique Current 93
- *Fausta*, un album expérimental de kikiilimikilii du Collectif Tralala
- *Faust Arp*, chanson de l'album *In Rainbows* du groupe anglais Radiohead
- *Faust in exile*, chanson de l'album *Terra Incognito* du groupe The Great Deceiver

- *Küss Die Faust*, chanson du groupe de rap allemand Aggro Berlin.
- *Faustine*, chanson du dernier album de Luke: *D'autre part*, album datant de 2009. Cette chanson met en scène un diable en train de tenter un Faust de sexe féminim : Faustine
- *Dr. Faustus*, chanson de l'album *A Time Never Come* du groupe Secret Sphere
- *Dr. Faust*, chanson du groupe de rock coréen Cherry Filter issue de l'album *The Third Eye* datant de 2003

Cinéma

- *Faust et Marguerite*, film de Georges Mélies (1897) ;
- *Faust et Méphistophélès*, film de Alice Guy (1903) ;
- *Faust* est un film français de Henri Andréani sorti en 1910
- *Faust* est un film français de Gérard Bourgeois sorti en 1922
- *Faust, une légende allemande*, film de Friedrich Wilhelm Murnau (1926) ;
- *La leggenda di Faust*, film de Carmine Gallone (1950) ;
- *Faust*, film de Gustaf Gründgens (1960) ;
- *La Leçon Faust*, film de Jan Svankmajer (1994) ;
- *Faust* (*Faust: Love of the Damned*) est un film américano-espagnol réalisé par Brian Yuzna sorti en 2001.
- *Faust*, film d'Alexandre Sokourov (2011)
- *La Beauté du diable*, film de René Clair (1949) ;
- *Phantom of the Paradise de Brian de Palma (1974) ;*
- *Les Possédées du diable - de Jesus Franco (1974) ;*
- *Star Wars de George Lucas (1977-2005) ;*
- *Angel Heart*, film de Alan Parker (1986) ;
- *L'Associé du diable*, film de Taylor Hackford (1997) ;
- *Endiablé*, film de Harold Ramis (2000) ;
- *Doctor Faustus*, film de Richard Burton et Nevill Coghill (1967) ;
- *Ghost Rider* est un film américain réalisé par Mark Steven Johnson sorti en 2007 ;
- *L'Imaginarium du docteur Parnassus*, (film, 2009) - de Terry Gilliam 2009 ;
- *Sexy Devil* d'Alan Smithee.

Peinture

- Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *Faust*, 1650 - 1652, Rijksmuseum, Amsterdam ;
- Eugène Delacroix, *Faust et Méphistophélès*, (1827) ainsi que de nombreuses illustrations[2], musée Delacroix ;
- Peter Cornelius, *The Vision of the Rabenstein*, (1811), dessin à l'encre, Städelsches Kunstinstitut, Francfort.
- Ary Scheffer, *Faust* et *Marguerite*, deux toiles en pendant, 1831, Musée de la Vie romantique, Paris

Bande dessinée

- *Le Diable du peintre* de Fred (1987)
- *Faust* de David Vandermeulen et Ambre, d'après Johann Wolfgang von Goethe (2006)
- *Shaman king* de Hiroyuki Takei (Manga)
- *Le Futuriste* de Jules Stromboni et Olivier Cotte (2008)

- *Le Jongleur du veau d'or*, Bob et Bobette (intrigue tirée du mythe).

Jeu vidéo

- *The 7th Guest* est une des (peut-être même la) première(s) référence(s) à Faust à travers le personnage principal nommé Stauf (anagramme de Faust).
- *Faust : les 7 jeux de l'âme*
- Faust est un personnage de la série de jeux de combat *Guilty Gear*.
- Dans le jeu *Devil May Cry 4*, les Fausts sont une sorte de Mephistopheles moins puissante.
- Dans la série Soul Calibur, Faust est le nom d'une épée appartenant au personnage dénommé Nightmare.
- Faust est également un Notorious Monster dans *Final Fantasy XI*.
- *Faust* est aussi une des treize seigneurs du chaos dans *Adventure Quest Worlds*.
- Dans *Call of Duty: Black Ops*, dans le niveau "Kino der Toten" le joueur évolue dans un cinéma nazi où il doit combattre des zombies, sur l'un des murs du cinéma, on peut voir une affiche du film *Faust*.
- Le jeu *Knights Contract* s'inspire librement du conte de Goethe, le méchant principal se dénommant Faust.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d'%C5%93uvres_inspir%C3%A9es_par_le_mythe_de_Faust

L'Histoire du soldat : Charles-Ferdinand Ramuz, Igor Stravinsky

Texte : Charles-Ferdinand Ramuz
Musique : Igor Stravinsky
Mise en scène : Jean-Michel d'Hoop
Collaboration artistique : Mina Ly
Direction musicale : Jean Thorel
Régisseur de l'orchestre : Thierry Cammaert
Orchestre : Ensemble Quartz
Marionnettes : Xooang Choi, avec la collaboration de Natacha Belova
Scénographie : Aurélie Deloche
Costumes : Natacha Belova
Éclairages : Marco Forcella

Acteur / manipulateur des marionnettes : Clément Thirion
Acteur / narrateur : Vincent Lécuyer

Production Théâtre de Liège, Compagnie Point Zéro, Ansan Arts Center, Asianow Production
Avec le soutien de Wallonie Bruxelles International

Représentations au Théâtre de Liège, salle de la Grande Main
Place du 20-Août — 4000 Liège
Du mardi 7 au vendredi 10/01 à 20:00
Mercredi 8 à 19:00
Français surtitré néerlandais et allemand
Durée : 1h10

Réalisation du cahier pédagogique
Conception et réalisation du cahier : **Sophie Piret**
Mise en page et mise en ligne : **Nathalie Peeters**

Pour contacter le service pédagogique du Théâtre de Liège

Bernadette Riga
04/ 344 71 79
b.riga@theatredeliege.be

Sophie Piret
04/ 344 71 91
s.piret@theatredeliege.be