L'Histoire du soldat

Igor Stravinsky, Charles Ferdinand Ramuz

Into the Little Hill

George Benjamin, Martin Crimp

Orchestre Philharmonique de Radio France
direction musicale Lucie Leguay

Mise en scène Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma

Théâtre national de l'Opéra-Comique hors les murs

Du 8 au 16 novembre

OPÉRA COMIQUE

Dossier pédagogique

Préparer votre venue

Ce dossier accompagne les élèves dans leur découverte de *L'Histoire du soldat* et d'*Into the Little Hill*. Il propose aux enseignant·es des pistes de réflexions et des outils pour préparer la venue au spectacle, explorer les univers des deux œuvres et nourrir les échanges après la représentation.

A travers la découverte des livrets, des compositeurs, des choix de mise en scène et des univers musicaux, ce dossier invite les élèves à interroger les récits, les personnages et les enjeux qui traversent ces deux œuvres.

Présentation

Cet automne, le Théâtre de Gennevilliers accueille le Théâtre national de l'Opéra-Comique dans le cadre de sa saison hors les murs. Sous la direction musicale de Lucie Leguay, à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio France, *L'Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky et Charles-Ferdinand Ramuz entre en dialogue avec *Into the Little Hill*, l'opéra de chambre de George Benjamin et Martin Crimp.

Cette programmation réunit deux œuvres inspirées de contes, qui explorent chacun à leur manière les rapports de pouvoir, la tentation et les conséquences des choix individuels et collectifs.

Vingt ans après la création d'*Into the Little Hill* en 2006, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma retrouvent cette œuvre pour la présenter aux côtés de *L'Histoire du soldat*. Leur démarche met en regard deux univers musicaux et scéniques, tout en faisant résonner les questionnements des deux récits avec notre époque.

Du 8 au 16 novembre 2026

Direction musicale	Lucie Leguay
Mise en scène, scénographie et lumière	Marie-Christine Soma et Daniel Jeanneteau
Costumes	Marie La Rocca
Vidéo	Pierre Martin Oriol
Son	Florent Dalmas
Directeur des études musicales	Thomas Palmer
Assistant à la mise en scène	Francesco Russo
Assistant à la lumière	Raphaël de Rosa
Assistant aux costumes	Peggy Sturm
Orchestre	Orchestre Philharmonique de Radio France

L'Histoire du soldat

Mélodrame pour trois récitants et sept instrumentistes, créé au Théâtre municipal de Lausanne le 28 septembre 1918.

Composition	Igor Stravinsky
Texte	Charles-Ferdinand Ramuz
Avec	Christèle Tual (*Le Lecteur*) Maxime Crescini (*Le Soldat*) Roland Vouilloz (*Le Diable*) Leïla Muse (*La Princesse*, rôle muet)

Into the Little Hill

Opéra de chambre pour deux chanteuses et quinze musiciens, créé à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille le 22 novembre 2006
Spectacle en français et anglais, surtitré en français et anglais

Composition	George Benjamin
Texte	Martin Crimp
Avec	Jennifer France (Soprano) Joanne Evans (Mezzo-soprano)

Durée	2h, entracte inclus

À partir de 14 ans

Production : Théâtre national de l'Opéra-Comique
Coproduction : T2G Théâtre de Gennevilliers – Centre Dramatique National

Sommaire

Quelques clés pour comprendre l'opéra

– Généralités
– Les métiers de l'opéra

Livrets et auteurs, partitions et compositeurs

– *L'Histoire du soldat* - résumé, Stravinsky, Ramuz, chronologie, clés d'écoute
– *Into the Little Hill* - résumé, George Benjamin, Martin Crimp, chronologie, extraits

Présentation

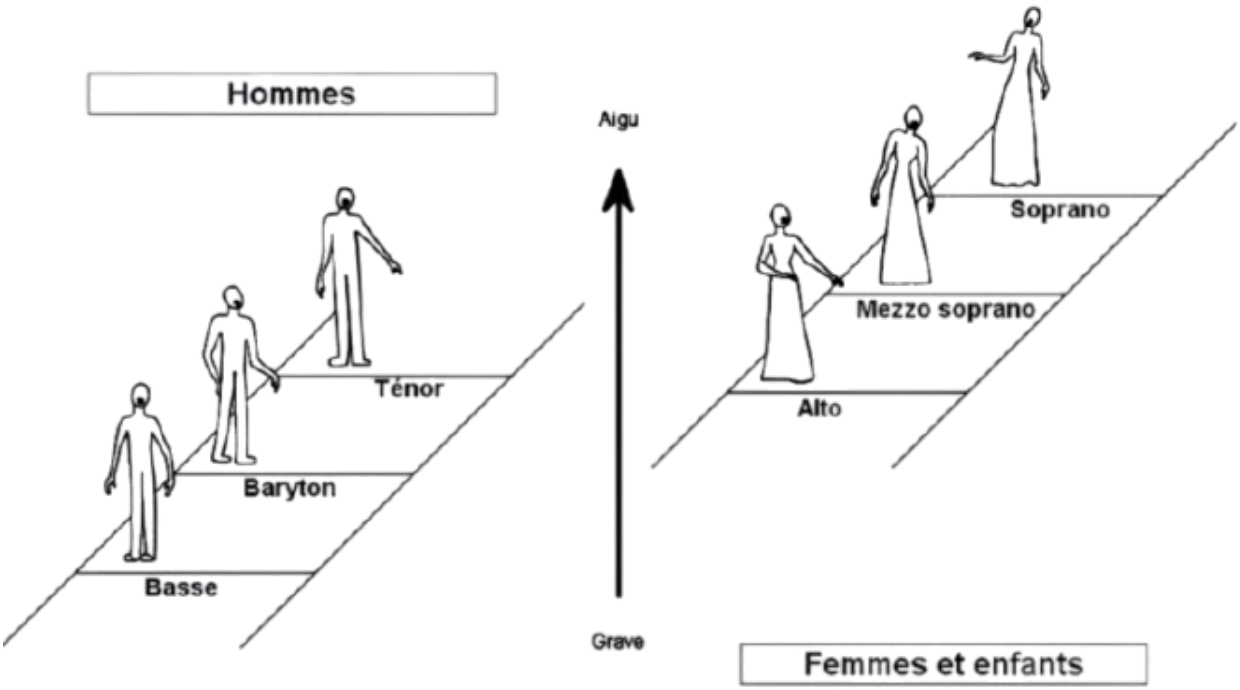
– Les metteur·euses en scène
– La cheffe d'orchestre

Annexes

– Vingt ans plus tôt : une lecture poétique
– Le conte : un matériau dramaturgique riche
– *Le Joueur de flûte de Hamelin*, Prosper Mérimée (1803-1870)

Quelques clés pour comprendre l'opéra

Un opéra est une forme de théâtre musical occidental destinée à être chantée sur scène. Le texte chanté, dont est tirée l'histoire racontée, constitue le livret. Selon les rôles, les interprètes sont choisi·es en fonction de leur tessiture et de leurs caractéristiques vocales.



On situe généralement la naissance de l'opéra en Italie au XVIIe siècle. L'opéra italien joue pour la première fois en France en 1645 et il faut attendre 1671 avec Lully pour voir le premier opéra français. Les compositeurs français les plus connus sont Jean-Philippe Rameau, Hector Berlioz, Georges Bizet, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy.

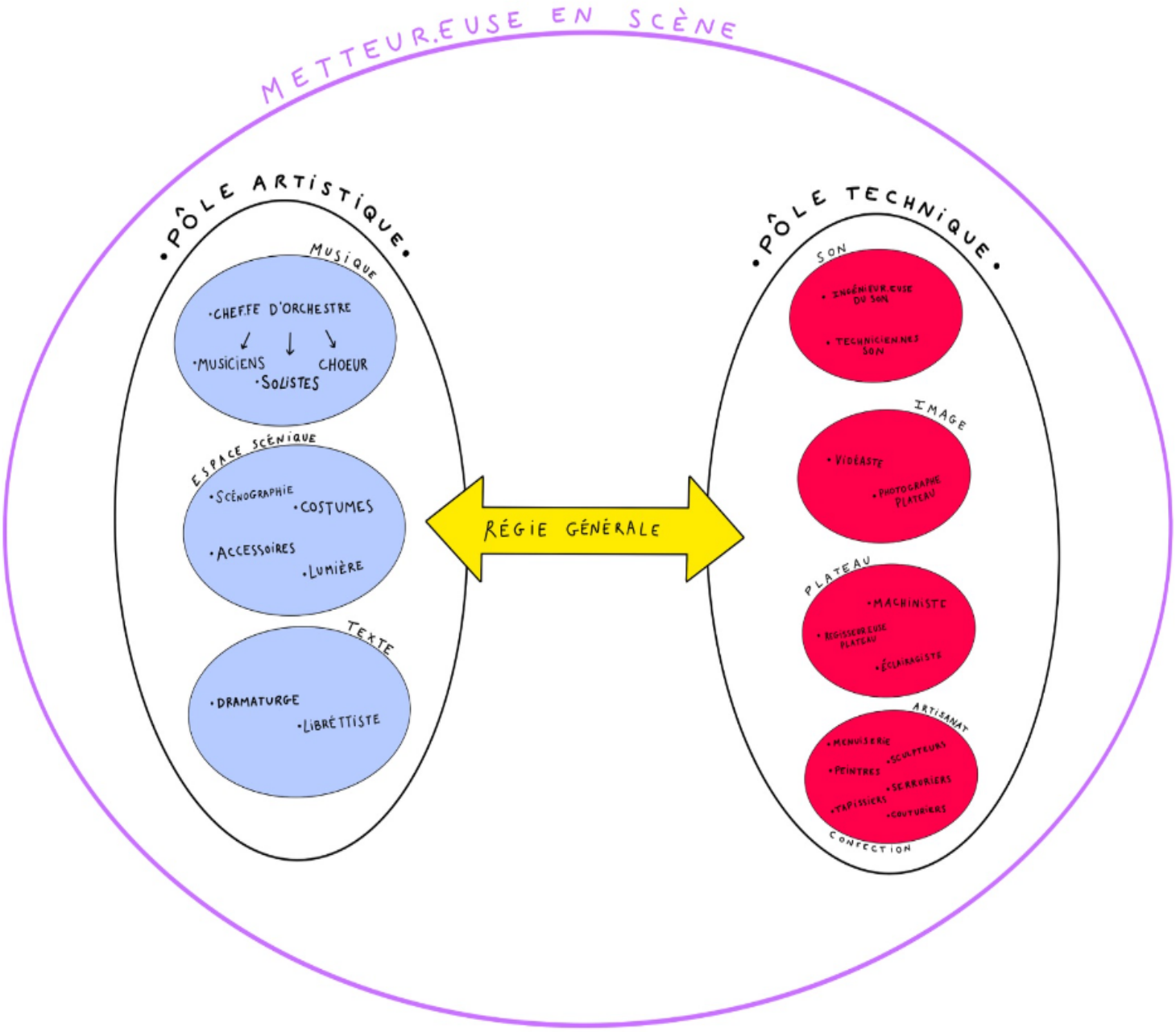
L'opéra italien est introduit en Russie dans les années 1730. Parmi les compositeurs russes importants figurent Mikhail Glinka, Modeste Moussorgsky, Piotr Illich Tchaïkovsky, Nicolaï Rimsky-Korsakov.

L'opéra anglais s'inscrit notamment dans l'héritage du théâtre élisabéthain. Les plus illustres compositeurs anglais sont Henry Purcell et Georg-Friedrich Haendel.

Depuis le XXe siècle, l'opéra occidental ne cesse d'évoluer et de diversifier ses formes. Notamment depuis Brecht et *L'Opéra de Quat'sous* (1928), l'opéra sort de ses conventions et les frontières avec le théâtre se font de plus en plus poreuses. Bob Wilson et le théâtre postdramatique renforcent particulièrement cette tendance.

Aujourd'hui, l'opéra se découvre dans des lieux très différents : à l'Opéra de la Bastille et à l'Opéra Garnier particulièrement, au festival d'Aix en Provence (l'un des plus grands rendez-vous mondiaux de l'art lyrique). Des lieux comme le Théâtre National de l'Opéra-Comique programment un répertoire large, des classiques aux créations contemporaines.

Les métiers de l'opéra



Les métiers de l'Opéra

Le pôle de création :

- Metteur·euse en scène : la personne qui porte le projet artistique et coordonne les choix scéniques en dialogue avec les équipes artistiques et techniques dans les limites des possibilités matérielles et budgétaires.

- Dramaturge : apporte un regard extérieur, mène des recherches historiques, linguistiques ou textuelles et contribue à préciser les enjeux de l'œuvre et de sa mise en scène.

- Chef·fe d'orchestre : coordonne les musicien·nes et, selon les productions, travaille en étroite collaboration avec la mise en scène et les solistes.

- Scénographe : conceptualise l'espace sur scène, il ou elle agit dans l'invisible pour que la pièce soit nourrie par un dispositif scénique. Créer une scénographie, c'est représenter le monde en activant, par l'espace, des rapports de force, des mises en situation qui dynamisent l'action.

- Accessoiriste : fabrique les différents objets et mobiliers nécessaires sur scène, s'assure qu'ils sont disponibles au bon moment et placés au bon endroit lors des représentations. Collabore en permanence avec le ou la scénographe décorateur·rice.

- Costumier·e : dessine et conçoit les costumes, puis supervise leur réalisation à l'atelier de costumes.

- Concepteur·rice lumière : conçoit le dispositif lumineux

- Solistes : interprètent un rôle et chantent seul·es, en duo ou avec d'autres interprètes, parfois avec le chur.

- Chœur : groupe de chanteur·euses qui intervient collectivement dans l'opéra.

- Musicien·nes : ensemble sous la direction du chef d'orchestre

Le pôle technique :

- Régisseur·euse général·e : crée le lien entre le pôle artistique et le pôle technique. Supervise toutes les répétitions puis les représentations. Gère les manœuvres de changement de décors, les manœuvres de lumières, …

- Ingénieur·e du son : il sonorise la représentation, enregistre les sons qui seront diffusés, amplifie et met des effets sur les voix selon les demandes des metteur·euses en scène.

- Vidéaste : s'occupe de tout l'aspect audiovisuel, gère les retransmissions d'images directes sur scène, et enregistre celles qui doivent être pré enregistrées. Travaille avec les caméramans pendant les répétitions pour fixer un cadre en cas de prise d'image et de diffusion directe.

- Machinistes cintriers : les cintres forment la partie supérieure de la cage de scène, traditionnellement hors de la vue du public. Les machinistes cintriers y manœuvrent verticalement des éléments de décor ou d'éclairage.

- Technicien·nes de scène : installent les décors avant le début des représentations puis gèrent leurs déplacements, entre les scènes, durant le spectacle.

Le pôle technique comporte une branche de métier d'artisanat :

- Les employé·es des ateliers de costumes et de perruques
- Les menuisiers, peintres, sculpteurs, tapissiers et serruriers des ateliers de décor.

Un opéra se joue traditionnellement dans une salle dite « à l'italienne », caractérisée par sa forme en fer à cheval autour de la scène.



Salle Favart de l'Opéra-Comique ©Stefan Brion

Il peut également être joué dans d'autres espaces, comme par exemple en extérieur ou ici dans la grande salle du T2G Théâtre de Gennevilliers.



Plateau 1 du T2G © Philippe Frisée

Livrets et auteurs, partitions et compositeurs

L'Histoire du Soldat

Le livret s'inspire d'un conte populaire russe, transmis oralement jusqu'à sa retranscription écrite par Alexandre Afanasiev, sous le titre Le soldat déserteur et le Diable. En 1917 il est mis en musique par Igor Stravinsky sur un texte de Charles Ferdinand Ramuz, pour trois récitants et sept instrumentistes.

Le fantassin Joseph Dupraz quitte l'armée pour une permission. Son seul trésor : un violon, qui symbolise son âme. En chemin, il croise celui qu'il croit n'être qu'un vieil homme. Le Diable accoutré en vieillard convainc le soldat de troquer son précieux instrument contre un livre qui prédit l'avenir. Joseph se laisse tenter : il vend son âme au Diable. Il accepte alors de passer trois jours chez l'homme afin de lui enseigner le violon, avant de pouvoir retrouver sa mère et sa fiancée. A l'issue de cet enseignement, lorsque Joseph parvient à son village, il découvre que trois années se sont écoulées, non pas trois jours. Le temps du Diable n'est pas le temps ordinaire. Plus personne ne le reconnaît.

Le livre magique lui permet de s'enrichir. Mais la fortune ne lui rend pas le bonheur perdu. Le Diable lui rend un jour visite sous le costume d'une colporteuse qui lui propose un violon. Joseph ne peut en tirer un son. Furieux, il détruit le livre, quitte son village et reprend la route.

Parvenu dans un pays étranger, il entend le tambour du roi annoncer la maladie de sa fille, la princesse. On promet sa main à qui la guérira. Il projette de la guérir grâce à la musique et tente de récupérer son violon en jouant aux cartes avec le Diable. Le soldat perd toute sa fortune mais dérobe l'instrument. À la princesse, il joue trois danses – un tango, une valse et un ragtime – qui la guérissent. Ils se marient.

Leur bonheur dure jusqu'au jour où la princesse demande à Joseph de lui montrer son pays natal. À la frontière du royaume, le Diable reprend son pouvoir sur Joseph et l'emmène pour toujours.

Stravinsky : la géniale diversité d'un compositeur novateur



© Arnold Newman Properties/Getty Images (2023)

Igor Stravinsky naît en Russie en 1882, la musique domine rapidement ses études universitaires. Il est remarqué à Paris par Serge de Diaghilev qui lui propose de réaliser un ballet, qui sera intitulé *L'Oiseau de feu* (1910). Il fait scandale avec *Le Sacre du printemps* (1913), doté d'harmonies opulentes et de rythmes asymétriques. Il explore le champ des possibles musicaux.

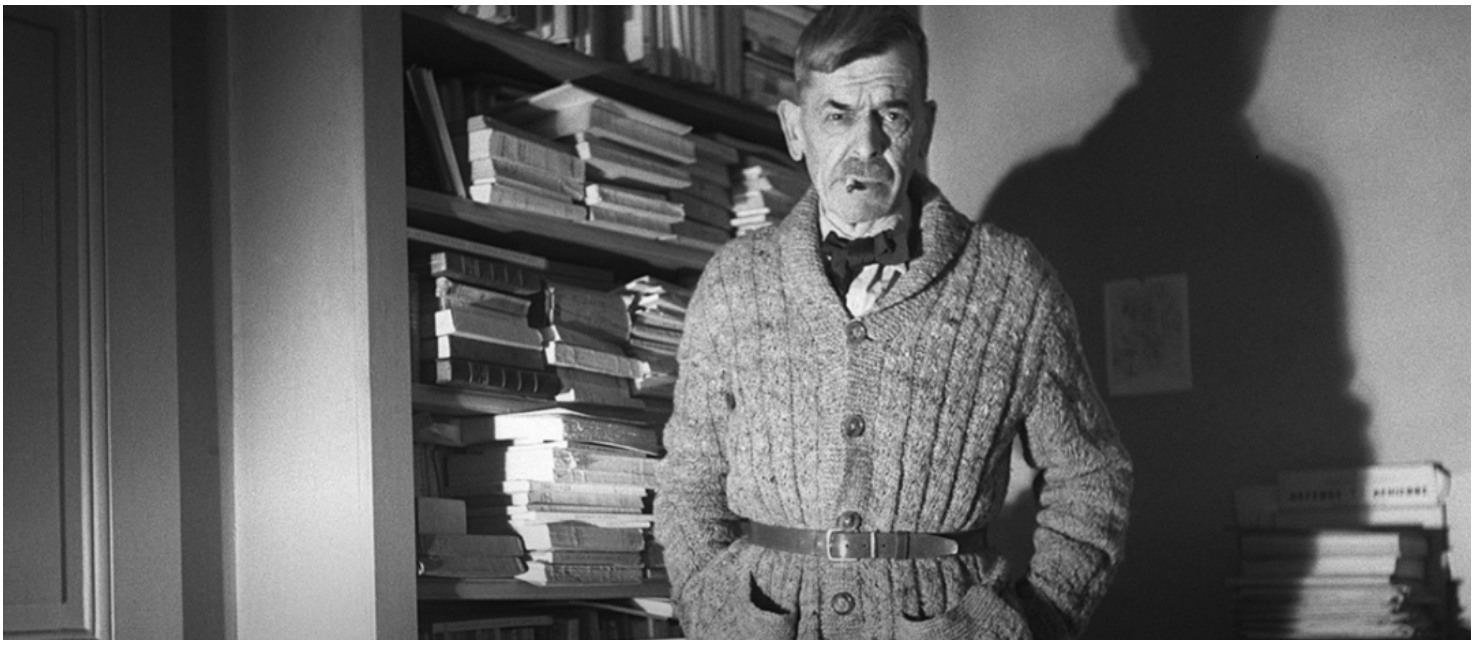
En 1917, il fuit la révolution rouge et quitte la Russie pour s'exiler en Suisse. Il y vit dans des conditions précaires et y fait la rencontre de l'écrivain Charles Ferdinand Ramuz avec qui il crée *L'Histoire du soldat*, où il continue d'affirmer la modernité radicale de ses compositions. En effet, il révolutionne la question de la temporalité en musique : non pas développer pour l'équilibre, mais précipiter pour l'expressivité.

Pour aller plus loin sur le travail de composition expérimentale de Stravinsky :

- https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21991/igor-stravinsky/
Ses expériences sur les rythmes et les dissonances l'ont fait décrire comme le compositeur le plus important du XXe siècle. L'article détaille aussi la réaction de Camille Saint-Saëns, qui jugea Stravinsky fou en entendant l'une de ses œuvres. Il explique que dans *Le Sacre* (1913), les mesures à cinq, sept ou onze temps changent sans cesse, au point qu'on ne peut plus battre la mesure du pied.

- https://www.classiquenews.com/stravinsky-le-moderne-eclectique-actes-sud/
Biographie qui insiste sur le fait qu'il n'y a pas de créateur plus éclectique ni plus déroutant que Stravinsky.

Ramuz : la langue comme musique



© KEYSTONE - PHOTOPRESS-ARCHIV

Charles Ferdinand Ramuz naît à Lausanne en 1878. Après une licence de lettres classiques et quelques années d'enseignement en Suisse, il séjourne à Paris. Il y publie ses premiers textes en 1903. En 1914, il retourne en Suisse où son écriture se teinte d'audaces stylistiques. Sa libre disposition de la composition narrative est pointée quand on lui reproche de « mal écrire exprès ». La singularité de l'auteur s'incarne pleinement dans *L'Histoire du soldat*. Il y développe une écriture oralisée, rythmique, qui se rapproche du poème en prose, qu'il avait déjà expérimentée dans les Cahiers vaudois (1914), et qui nourrit d'autant plus son association à Stravinsky.

« […] le rythme, le son, le timbre, ne sont pas seulement de la musique,
mais ils sont au commencement de tous les arts. »
Souvenirs sur Igor Stravinsky (1929)

« une symphonie », à propos de son roman
Passage du Poète (1923)

Ramuz est également d'une grande modernité dans sa vision du théâtre. Il propose en effet à Stravinsky « d'écrire, plutôt qu'une pièce de théâtre au sens propre, une "histoire" », lui faisant voir que le théâtre peut se prêter parfaitement au style narratif. Le théâtre du XXe siècle lui aura donné amplement raison sur ce point, notamment avec les dispositifs épiques de Bertolt Brecht mais aussi bien au-delà.

Pour aller plus loin sur le travail d'écriture musicale de Ramuz :

- Colloque en trois parties : « Musique et esthétique poétique » (autour de *L'Histoire du soldat*), « La langue comme musique » (la musique comme composante de l'écriture, la chanson comme motif et élément de structure, Passage du poète comme « symphonie »), puis les bruits, sons et voix comme thèmes de l'œuvre. https://www.fabula.org/colloques/sommaire5895.php

- Sylviane Dupuis, « C'est la musique qui l'a fait se lever ». Ramuz musicien de la langue, https://www.fabula.org/colloques/document5896.php

- Philippe Renaud, « Passage du poète comme "symphonie" ? » (https://www.fabula.org/colloques/document5904.php). Il se demande quelle sorte de musique ce roman pourrait être, et analyse comment Ramuz fait alterner vers et prose.

- Stéphane Pétermann, « Le désir de la musique pure », https://www.fabula.org/colloques/document5899.php Sur la place de la musique dans la vie et la formation de Ramuz. L'article note que, malgré sa proximité avec des musiciens comme Stravinsky et Ansermet, Ramuz accorde peu de place à la musique savante.

Récapitulons !

Une chronologie d'*Histoire du soldat*

— 1855 - 1863 : Alexandre Afanasiev rassemble, édite et publie les *Contes populaires russes*. Le recueil comprend des récits transmis oralement.

— 1917 : Dans un contexte de fuite de la révolution rouge russe, Igor Stravinsky s'exile en Suisse où il imagine un spectacle itinérant, peu coûteux et facile à transporter. Il choisit le conte *Le soldat déserteur et le Diable* d'Alexandre Afanassiev et commence à élaborer le projet avec l'écrivain Charles Ferdinand Ramuz. Cette idée de théâtre ambulant implique un orchestre léger. La pièce qu'il compose comporte donc seulement sept instrumentistes : un violon, une contrebasse, une clarinette, un basson, un cornet à pistons, un trombone et des percussions.

— 1918 : Première représentation au Théâtre de Lausanne sous la direction du chef d'orchestre Ernest Ansermet et dans une mise en scène de Georges Pitoëff.

— 1924 : Publication de la partition qui signe la diffusion européenne de la pièce.

— XXe siècle : *L'Histoire du soldat* se prête à de nombreuses interprétations, elle devient une œuvre importante du répertoire musical et scénique.

— Festival d'Automne 2025 : *La petite soldate*, spectacle mis en scène par Gaëlle Bourges et joué au T2G, réinvente *L'Histoire du soldat*. Les trois personnages sont des femmes, les histoires d'amour ne sont plus hétérosexuelles et la Première Guerre mondiale devient la Guerre d'Algérie. La fable prend vie à travers deux poupées faites de traversins et d'oreillers – la soldate et le diable – manipulées par deux performeuses. L'univers du plateau croise théâtre de marionnettes, théâtre d'objets, récit et danse.

— 2026 : Au T2G, *L'Histoire du soldat* est présentée en dialogue avec *Into the Little Hill*, opéra de George Benjamin et Martin Crimp.

Clés d'écoute

— Le violon et la rencontre avec le Diable : "Petits airs au bord du ruisseau (le Narrateur, le Diable, le Soldat)"

— Joseph accumule les richesses : "Musiqu'e pour la fin de la scène 2 (le Narrateur, le Diable, le Soldat)"

— La princesse est guérie : "Trois danses. Tango, Valse, Ragtime"

— Morale du conte : à tout vouloir on finit par tout perdre : "Marche triomphale du Diable"

Cas pratique

Écoutez ces passages de la partition de *L'Histoire du soldat* : quelle atmosphère crée la musique ? Quel passage de l'histoire ces parties musicales peuvent-elle accompagner ?

Référence

L'Histoire du soldat, moyen métrage d'animation réalisé par R.O Belchman et Christian Blackwood en 1984.
Avec les voix de Serge Gainsbourg (le Diable), François Périer (le Narrateur) et Henri Salvador (le Soldat).

Into the Little Hill

Le livret de la pièce est écrit par Martin Crimp, il propose une variation sombre et politique, bien que poétique, du célèbre Joueur de flûte de Hamelin, des frères Grimm. Il est mis en musique par le compositeur George Benjamin en 2006.

Le Ministre, pour se faire réélire, promet au peuple de débarrasser le pays de ses rats, même s'il sait bien que les rats ne font de mal à personne : « le rat est notre ami ». Le politicien assoiffé de pouvoir, conclut un pacte avec un mystérieux étranger : s'il entraîne au loin tous les rongeurs grâce à sa musique, l'Étranger recevra beaucoup d'argent, le ministre le jure.

Parmi la foule attirée hors de la ville par le musicien, la fille du ministre aperçoit des images de pogroms, qu'elle regarde avec désarroi par sa fenêtre. Elle nous décrit : « [La femme] a fait tomber le bébé. Et les autres […] l'écrasent, écrasent le visage du bébé ».

L'Étranger vient réclamer son dû, mais le Ministre renie sa promesse : il a alloué l'argent à d'autres dépenses, en particulier de sécurité. L'Étranger se venge en emmenant tous les enfants du pays sous la terre, au cœur de la petite colline voisine. Ils y resteront à jamais.

George Benjamin



© Christopher Christodoulou

George Benjamin est un compositeur, pianiste et chef d'orchestre britannique, né à Londres le 31 janvier 1960. Son œuvre couvre la musique pour piano, la musique de chambre, les grandes formations orchestrales, l'électronique et l'opéra. Son travail est traversé non seulement par la création de sonorités nouvelles mais également par le souci de faire compter chaque détail - note, timbre, articulation - pour faire vivre l'ensemble. Il travaille particulièrement une écriture polyphonique dans laquelle les différentes lignes possèdent à la fois leur autonomie et leur cohérence collective. Chez Benjamin, la forme musicale possède souvent une dimension narrative : ses compositions suivent une trajectoire - une matière se transforme, une tension se développe, une attente est créée puis déjouée. L'opéra occupe une place majeure dans le parcours de George Benjamin, même avant qu'il ne compose *Into the Little Hill*, son premier opéra.

"L'écriture d'un opéra a marqué tout mon métier de compositeur. Mes pièces orchestrales sont tout aussi narratives que mes œuvres lyriques. La narration ne s'y fait pas par le texte, mais par la musique directement. En ce sens, tout mon travail de compositeur converge vers l'opéra."

Sa collaboration avec le dramaturge britannique Martin Crimp est au centre de quatre œuvres lyriques : *Into the Little Hill* (2006), *Written on Skin* (2012), *Lessons in Love and Violence* (2017-2018) et *Picture a Day Like This* (2023). Ces opéras explorent des univers différents, mais ils ont en commun une relation étroite entre le texte, la musique et la construction dramatique. En effet, l'écriture du livret se fait en parallèle de la composition, en constant dialogue. George Benjamin confie qu'avant ses collaborations artistiques avec Martin Crimp, il avait pour habitude de garder ses étapes de travail secrètes et de ne faire écouter seulement la forme finale de sa composition. Leur tandem a fait évoluer son processus de création et il travaille désormais en plein échange avec Martin Crimp.

Pour aller plus loin sur le travail de George Benjamin

— Philippe Albèra — « Parcours de l'œuvre de George Benjamin » : référence principale pour analyser son langage, son évolution stylistique, son rapport au timbre, à l'harmonie et à la polyphonie.

— Marie-Aude Roux — « George Benjamin, compositeur : "J'aime que l'écriture m'entraîne dans des directions inconnues" » : Entretien sur l'écriture, l'invention et la création de *Picture a Day Like This*

— « George Benjamin : Tout mon travail de compositeur converge vers l'opéra » : Pour comprendre la place de l'opéra dans son parcours et sa collaboration avec Martin Crimp.

Martin Crimp



© Nial Mcdiarmid

Martin Crimp, né le 14 février 1956 à Dartford dans le Kent, est l'un des dramaturges britanniques majeurs du théâtre contemporain. Son œuvre traverse le théâtre, la traduction, la réécriture de classiques (Molière, Tchekhov, Sophocle) et le livret d'opéra.
Une question traverse l'ensemble de son travail : comment rendre visibles les structures de pouvoir, les violences et les contradictions qui se cachent dans le langage quotidien, sans les enfermer dans une histoire ou une interprétation uniques ? Il y trouve une réponse tant dans la déconstruction des formes dramatiques traditionnelles que dans la réécriture de contes ou de mythes, qui offrent par leur forme atemporelle une grande liberté de lecture et de mise en scène.
Chez Crimp, le travail du langage constitue le cœur même de l'identité de ses univers. Les personnages ne se contentent pas d'utiliser les mots pour exprimer des pensées déjà constituées : leur manière de parler (faite de répétitions, d'interruptions et de sous-entendus) contribue directement à construire la réalité dans laquelle ils évoluent. Cette concentration sur la parole des personnages permet à Crimp de ne pas charger son texte de didascalies et fait place à une diversité d'interprétation et de mises en scène possibles.

« Le théâtre n'est pas là pour donner des réponses ou faire de la pédagogie, mais pour poser des questions sur la manière dont nous utilisons les mots et dont les mots nous façonnent à notre insu. »

Récapitulons !

Une chronologie de *Into the Little Hill*

— Fin du XIIIe siècle, au Moyen-Âge : La légende situe à Hamelin, en Allemagne, la disparition mystérieuse d'enfants après l'intervention d'un joueur de flûte.

— 1816 : Les frères Grimm publient *Le Joueur de flûte de Hamelin* dans leur recueil *Légendes allemandes*. Elle entre durablement dans le patrimoine littéraire européen

— XIXe et XXe siècle : Le conte des frères Grimm connaît de nombreuses adaptations, en littérature, musique et théâtre.

— 2004-2006 : Le Festival d'Automne commande à George Benjamin et Martin Crimp une adaptation contemporaine du conte. Benjamin compose la musique tandis que Crimp transforme la légende en parabole politique.

— 2006 : Daniel Jeanneteau signe la mise en scène et la conception scénographique, Marie-Christine Soma à la collaboration artistique et aux lumières.

— 2026 : Vingt ans après la création, Marie-Christine Soma et Daniel Jeanneteau retrouvent *Into the Little Hill*. Il s'accompagne de *L'Histoire du soldat*, et est coproduit par l'Opéra-Comique et le T2G.

Extraits

Scène 1 : "The crowd"
Écouter ici

Le spectateur entre *in medias res* dans la pièce, c'est-à-dire au cœur de l'action. La musique annonce déjà un trait stylistique très marqué : avec l'impression de dissonance due à une octave gauchie, c'est-à-dire augmentée ou diminuée d'un ou deux demi-tons. Les deux voix évoluent en homorythmie, et répètent les mêmes motifs. Cela souligne l'obsession de la foule et cette volonté obstinée de chasser les rats. On entend effectivement :

Kill them they bite
Kill them they steal
Kill them they take bread take rice
Take-bite-steal-foul and infect-
Damage our property
Burrow under our property
Rattle and rattle the back sacks
Kill and you have our vote.

Scène 4 : "The Minister and the Stranger"
Écouter ici

On entend ici un motif musical récurrent, associé aux rats : les notes sont brèves et piquées :

"Night comes but no sleep.
What are those sparks ? Rats feeding on electricity…
What is that sound ? Rats digesting concrete.
And that ? (pause)"

Une aura d'harmonique de cordes flotte autour du personnage de l'Étranger et annonce son statut surhumain :

"And that ?
In his daughter's bedroom
he finds a man -
a man with no eyes, no nose, no ears -"

Alors que l'Étranger décrit le pouvoir magique de sa musique, l'orchestre fait murmurer des cordes en harmoniques : une atmosphère surnaturelle est alors produite grâce à cet effet dramaturgique musical :

"I charmed my way in
says the man with no eyes, no nose, no ears
and with music I will charm my way out again
With music I can open a heart
as easily as you can open a door […]"

L'imbrication des voix produit un efficace effet de croisement et d'accélération :

"But the world - says the Minister - is round.
The world - says the man - is the shape my music makes it : the choice is yours."

La mise en scène de Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma

Note d'intention

Presque un siècle, deux guerres mondiales et la mutation extrême de nos modes de vie en ce début de XXe siècle, séparent *L'Histoire du Soldat* d'*Into the Little Hill*... Mais deux contes, textes immémoriaux venus de la nuit des temps, les rapprochent. Comme si d'un côté Ramuz et Stravinsky, et de l'autre Crimp et Benjamin, avaient ressenti le besoin, pour comprendre leur moment d'histoire et créer une œuvre qui lui fassent écho, de s'appuyer sur des fictions ayant traversé le temps et l'espace. Des œuvres populaires et rassurantes, capables de parler aux adultes comme aux enfants, avec lesquelles on peut jouer, réinterpréter, et les faire scintiller comme des pierres précieuses dans un rayon de lumière.

Stravinsky comme Benjamin inventent une musique nouvelle à partir de ces légendes.

Là est sans doute le fondement du désir de les faire cohabiter sur scène, de les mettre en tension, de les faire se regarder l'une l'autre.

Dans *L'Histoire du Soldat*, œuvre maintes fois mise en scène, nous avons essayé, sous les couches de lectures imprégnées de folklore, de retrouver l'os, l'image primitive : la solitude d'un jeune soldat, pris dans une guerre qui le dépasse, lancé sur les routes à une époque où il ne pouvait guère connaître plus que les limites de son village. La solitude du marcheur, l'innocence de la jeunesse emportée dans le tourbillon de *L'Histoire*. Certes le diable le tente, certes une narratrice l'observe avec distance et malice, mais c'est cette solitude, confrontée aux épreuves, obligée de changer de siècle à toute vitesse, qui nous importe et nous intéresse. Comment construire sa conscience dans un monde confus et plein de tentations, comment conquérir son destin quand des forces démesurées vous emportent et menacent de vous détruire ?

Dans *Into the Little Hill*, relecture de la légende du Joueur de flûte de Hamelin des frères Grimm, deux jeunes femmes alternant les rôles mettent en scène la figure d'un ministre qui, cédant à la pression populaire au mépris de ses propres convictions, ordonne l'extermination de « rats » envahissant la ville. Ces rats, dans la relecture très politique et crue de Martin Crimp, s'avèrent être des familles d'étrangers avec leurs enfants, des migrants, des réfugiés... Depuis la création de l'œuvre en 2006, la prémonition de Martin Crimp n'a cessé de se confirmer. Les deux protagonistes apparaissent aujourd'hui comme deux activistes défendant les droits humains dans une semi-clandestinité, construisant un récit parodique pour dénoncer avec violence les dérives contemporaines affectant les démocraties occidentales.

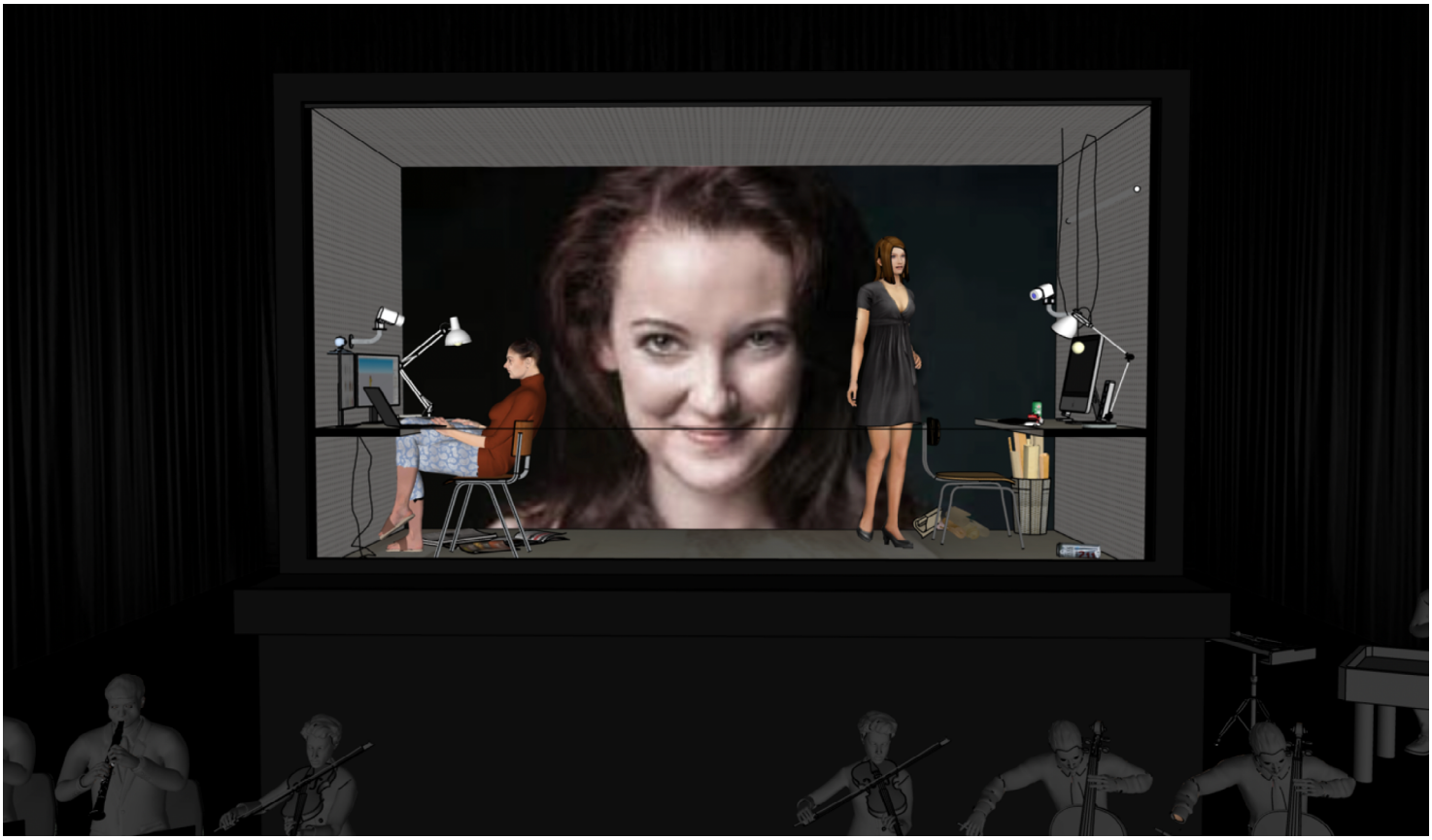
Ces deux œuvres, malgré leur commune cruauté, induisent des esthétiques et des expressions radicalement différentes, tant musicalement que scéniquement. Nous ne souhaitons pas les « lisser » ou les homogénéiser, nous essaierons de pousser le contraste entre elles au maximum, de les faire résonner avec les outils et les images d'aujourd'hui en espérant que chacune à sa façon mais avec humour, sincérité et vitalité, éclaire notre présent troublé.

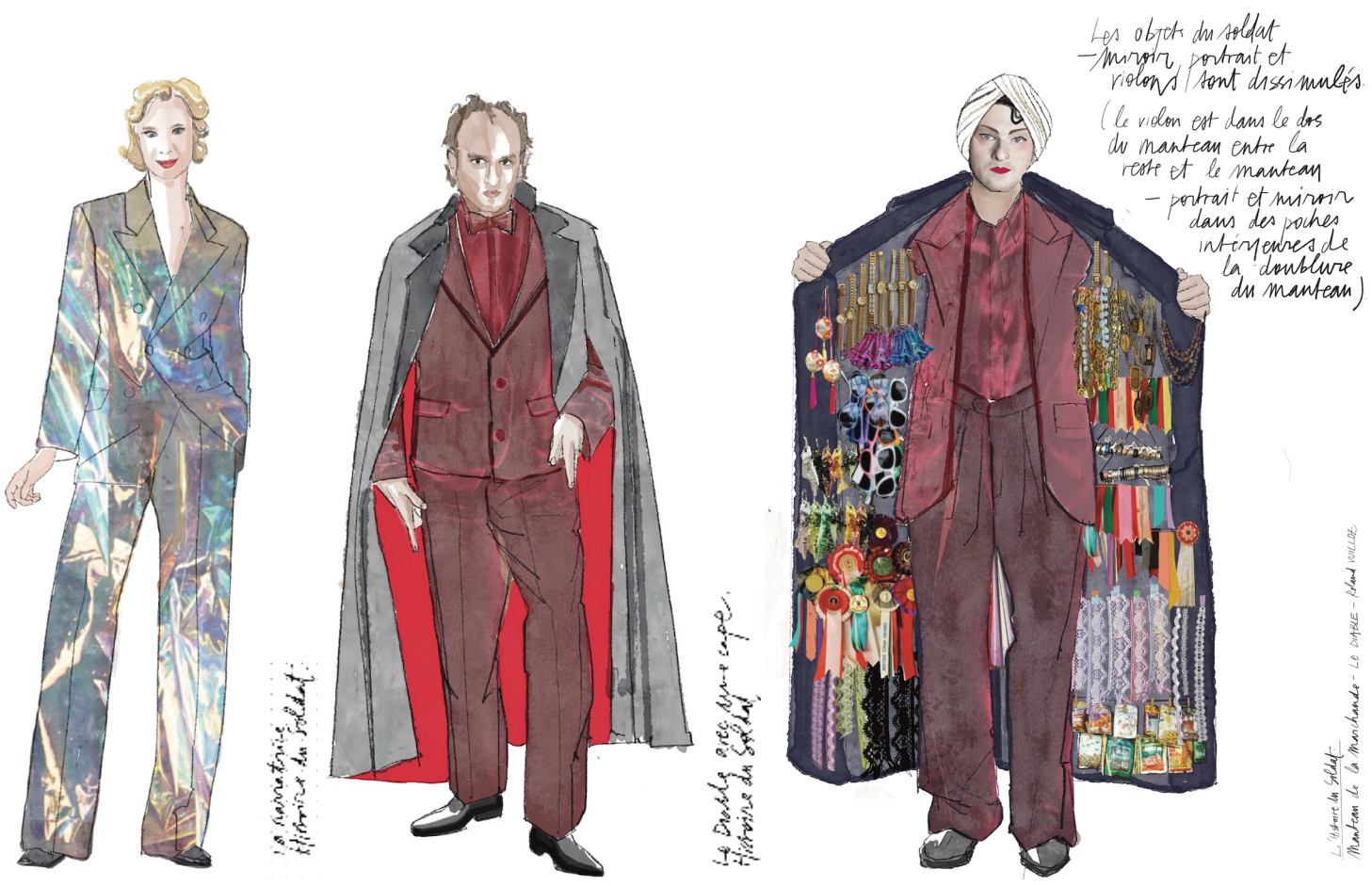
— Marie-Christine Soma et Daniel Jeanneteau

Le dispositif scénique

Décors : maquettes 3D






Les objets du soldat
– miroir, portrait et violons sont dissimulés.
(le violon est dans le dos du manteau entre la veste et le manteau
– portrait et miroir dans des poches intérieures de la doublure du manteau)



Les metteur·euses en scène

Daniel Jeanneteau, metteur en scène

Après des études à Strasbourg aux Arts Décoratifs et à l'École du TNS, Théâ tre National de Strasbourg, il rencontre le metteur en scène Claude Régy dont il conçoit les scénographies pendant une quinzaine d'années. Il travaille également avec de nombreux metteur·euses en scène et chorégraphes (Catherine Diverrès, Jean-Claude Gallotta, Alain Ollivier, Nicolas Leriche, Jean-Baptiste Sastre, Trisha Brown, Jean-François Sivadier, Pascal Rambert...). Depuis 2001, parallèlement à son travail de scénographe, il se consacre à la création de ses propres spectacles, souvent en collaboration avec Marie-Christine Soma. Il dirige le T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National depuis janvier 2017, aux côtés de Juliette Wagman et Frédérique Ehrmann.

Le processus de création de Daniel Jeanneteau est marqué par une approche sensible du texte, né d'une lecture lente et scrupuleuse. Dans l'entretien "Penser l'espace, bâtir la lumière" donné par Nathalie Léger, il affirme "à la lecture, la sensation m'importe plus que l'image proprement dite; elle la précède toujours ". Pour le metteur en scène, le texte n'est pas un matériau à illustrer : il fait naître des impressions, des rythmes et des espaces intérieurs à traduire sur scène. Ainsi, ses mises en scène ne se limitent pas à illustrer les mots, et son travail de scénographe ne se réduit pas à la construction d'un décor : la scénographie participe pleinement à la dramaturgie.

Ce travail sensoriel du texte se prolonge dans ses collaborations avec Marie-Christine Soma, avec laquelle il développe une réflexion commune sur les rapports entre scénographie, lumière et mise en scène. Le duo se penche donc sur les contes, cette forme narrative qui a pour propre d'aller à l'encontre d'une interprétation univoque.

Marie-Christine Soma, metteuse en scène

Après avoir étudié la philosophie et les lettres classiques, puis avoir été régisseuse-lumière au Théâtre National de Marseille, Marie-Christine Soma se consacre à partir de 1985 à la création lumière. En 1989, elle assiste Dominique Bruguière pour la création de *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss par Patrice Chéreau.

Elle crée des lumières pour un grand nombre d'artistes (Marie Vayssière, François Rancillac, Alain Milianti, Jean-Paul Delore, Michel Cerda, Éric Vigner, Arthur Nauzyciel...). En 2001 débute sa collaboration artistique avec Daniel Jeanneteau.

Marie-Christine Soma travaille à faire de la lumière un langage. Elle atteint cette visée artistique en travaillant la lumière de façon très concrète et matérielle. Dans un entretien publié par *L'Orient Le Jour*, elle explique que la lumière devient perceptible lorsqu'elle rencontre un objet, un corps, une surface. La lumière ne révèle pas seulement un espace préexistant, elle en transforme la perception. Mais dans le travail de Marie-Christine Soma, la lumière est également une écriture dramaturgique, intimement liée à la mise en scène.

Ses mises en scène sont tournées vers des textes qui ouvrent des espaces d'imagination, où l'intrigue permet de nombreuses interprétations. Ainsi, mettre en scène et penser les lumières d'un conte reflète le travail et les intérêts artistiques de Marie-Christine Soma.



© Stéfan Brion

La cheffe d'orchestre

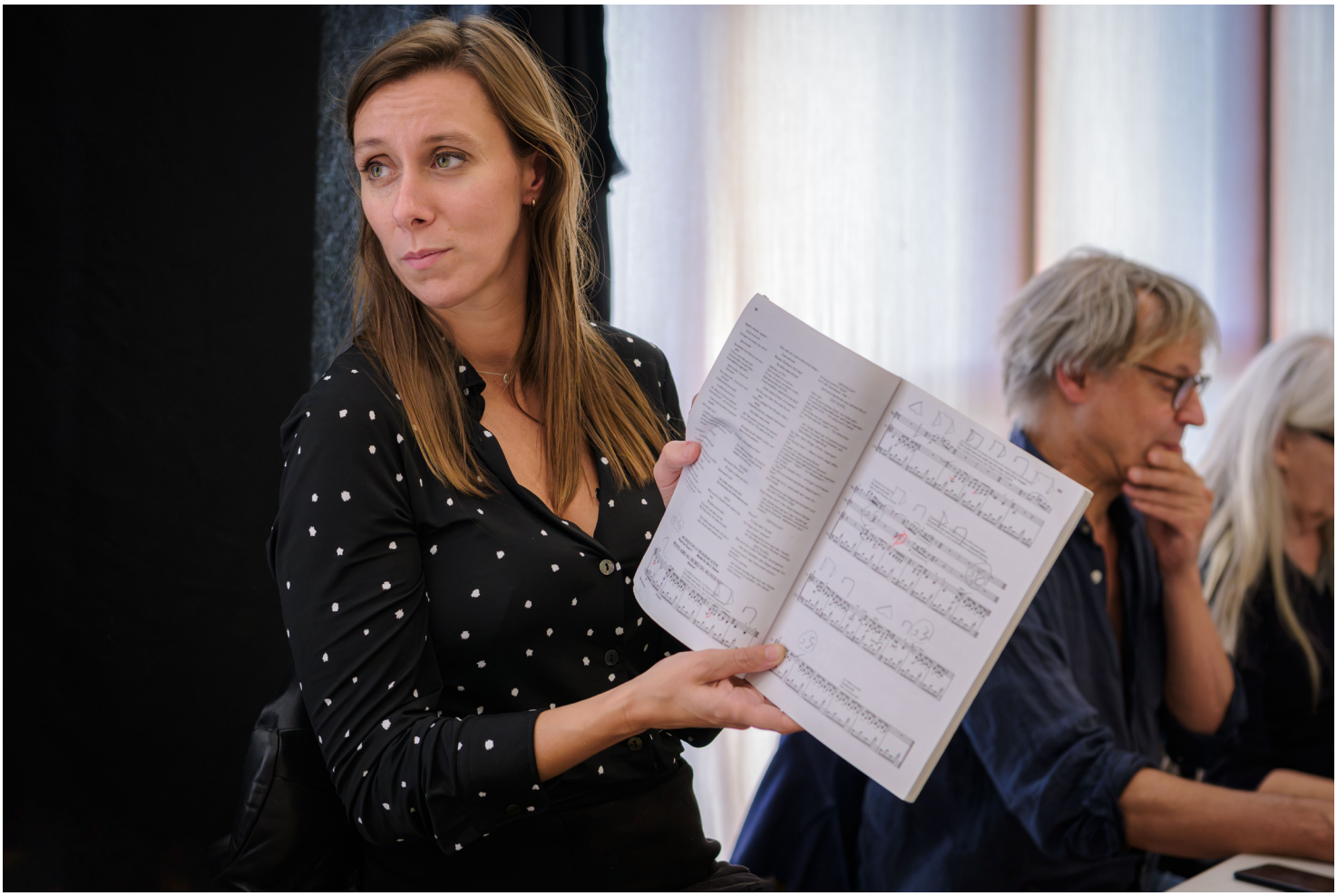
Lucie Leguay

Originaire de Lille, Lucie Leguay a été formée par Jean-Sébastien Béreau et détient le diplôme d'un Master de direction d'orchestre à la Haute École de Musique de Lausanne dans la classe d'Aurélien Azan Zielinski. Elle s'est perfectionnée auprès des chefs de renom, tels que Valery Gergiev, Daniel Harding, Antonio Pappano, Klaus Mäkelä, Lahav Shani, Gabor Takacs-Nagy, Manfred Honeck, Matthias Pintscher, Case Scaglione, Alexandre Bloch ou Arie Van Beek.

Actuellement cheffe assistante auprès de Mikko Franck à l'Orchestre Philharmonique de Radio France, elle se produit avec des formations symphoniques et sur les scènes lyriques de premier plan en France et à l'étranger.

En entretien, elle affirme que son attache à l'orchestre lui vient de son amour pour le partage avec les musicien·nes, l'énergie du groupe et cette vibration commune dégagée. Elle décrit la pratique de cheffe d'orchestre comme cette "manière extraordinaire de créer du son sans toucher l'instrument". Pour Lucie Leguay, la pratique de cheffe d'orchestre est un travail de recherche par la lecture entre les lignes de la partition menant à la révélation du sens de chaque note. Dans son processus de création, le travail à la table est donc d'une grande importance. Ce temps, qui est la genèse de la création, consiste à annoter la partition pour mieux visualiser le discours musical. C'est par cette méthode que Lucie Leguay dit "cherche[r] à révéler l'émotion que suscite la pièce [...] des émotions extrêmes".

Son travail est autant traversé par la direction de pièces classiques, où elle peut se livrer à une relecture entre les lignes pour développer une nouvelle interprétation de la partition, que par la direction de création contemporaine, qui lui permet de dialoguer avec les compositeur.ices pour s'adapter aux exigences spécifiques de chaque œuvre. *L'Histoire du soldat* et *Into the Little Hill* sont donc deux opéras nourris par l'expertise de Lucie Leguay, entre réinterprétation d'un classique de Stravinsky et dialogue avec la composition contemporaine de George Benjamin.



© Stéfan Brion

Annexes

Annexe 1 : Vingt ans plus tôt, une lecture poétique de Crimp

C'est avec un certain recul et avec une certaine expérience que Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma montent en 2026 l'opéra *Into the Little Hill*. Pour la création mondiale de ce premier opéra de chambre, ils ont conçu une mise en scène forte d'une proposition plastique minimaliste et poétique accompagnée de L'ensemble Modern. L'équipe artistique s'est attachée à construire un espace d'abstraction mentale capable de refléter la structure laconique du livret et la précision micro-tonale de la partition musicale.

En 2006, la scénographie que signe Daniel Jeanneteau se caractérise par un plateau épuré, presque clinique, jouant sur des variations de matières, d'écrans et de transparences. L'espace ne représente pas la ville infestée de rats, mais est le lieu d'où émane le récit : une matrice visuelle où les personnages apparaissent et disparaissent comme des apparitions. La mise en scène de 2006 traduit une lecture très poétique de Crimp.

Marie-Christine Soma renforce cette poésie en travaillant la lumière de façon à en créer des passages d'ombre et de lumière qui traduisent la bascule entre le monde politique pragmatique et l'univers irréel, envoûtant de l'Étranger.

L'un des grands choix dramaturgiques fut que les interprètes restent dans une posture hiératique, distancée, faisant porter les transformations dramatiques par la voix et la micro-gestuelle. Cette directive renforce leur statut de « figures » ou d'« archétypes » propre aux contes et délaisse de nouveau le politique pour le poétique. En 2006, il s'agissait de faire découvrir une écriture totalement neuve. En 2026, l'œuvre est reconnue comme un chef-d'œuvre contemporain : la mise en scène s'affranchit du geste d'inauguration pour approfondir la portée politique et la force de distanciation du conte.

Pour aller plus loin sur le contraste entre la mise en scène de 2006 et celle de 2026 :

- **« L'Histoire du soldat / Into the Little Hill », deux paraboles qui résonnent avec notre époque, entretien avec Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma**
- **Page d'archive du Festival d'Automne de la création mondiale d'Into the Little Hill**



George Benjamin, Martin Crimp, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma au travail à la table ©Jean Louis Fernandez

Les deux opéras que vous allez voir ont en commun de s'inspirer de contes. Issus pour la plupart d'une tradition orale, les contes offrent aux compositeurs et aux librettistes une matière dramatique particulièrement riche.

« J'avais proposé à Stravinsky d'écrire, plutôt qu'une pièce au sens propre, une "histoire" »
— Ramuz

— Des archétypes reconnaissables

Le conte présente souvent ses personnages comme des figures archétypales. Transmis oralement, il ne conserve de ses personnages que leurs grandes caractéristiques. Son mode narratif y contribue : le récit est pris en charge par un narrateur externe et omniscient, qui ne nous donne pas accès au détail de la pensée des personnages. Nous restons extérieurs à eux, à la différence du roman, qui peut adopter un point de vue interne et permet ainsi la création de personnages uniques. Les personnages du conte sont donc des figures plus que des individus. C'est l'une des caractéristiques du conte décrites par Vladimir Propp (spécialiste de la composition et de la structure des contes merveilleux russes): les personnages valent moins par leur individualité que par les fonctions qui les affectent. Les deux œuvres du spectacle en offrent l'illustration : dans chacune, les personnages n'ont pas de prénom, à l'exception du soldat.

Les tessitures vocales contribuent à caractériser musicalement les personnages et peuvent aider le public à les rendre reconnaissables dès la première note chantée. Le rôle du personnage antagoniste, est souvent confié à une voix de grave, comme une basse ou un baryton.

La musique de George Benjamin prolonge ce procédé de désindividualisation. Dans *Into the Little Hill*, tous les personnages sont incarnés par seulement deux voix. Cela donne au récit la texture des contes, où le rêve permet d'investir plusieurs personnages à l'encontre de toute rationalité. On peut en rapprocher les avatars et les pseudonymes des réseaux sociaux : rêves et réseaux relèvent d'une même double réalité. Les réseaux sont un peu comme des contes : des histoires y circulent par la plume des uns et des autres, se transforment petit à petit, et leurs personnages finissent par se confondre.

— Une force de réinterprétation

Deux autres caractéristiques du conte sont l'atemporalité et le flou spatial. Elles font entrer en résonance un récit qui trouve ses racines au Moyen Âge (*Le Joueur de flûte*) avec des préoccupations du XXIe siècle : le cadre indéfini du conte permet d'appliquer sa trame narrative à un contexte actuel.

Martin Crimp explique la genèse de l'œuvre et le choix de ce thème : le conte « offre une trame à toute épreuve, mais aussi – comme un mythe – suffisamment laconique et mystérieux pour nous permettre d'intervenir chacun à sa manière bien spécifique ».

Ce caractère mystérieux permet de prendre du recul vis-à-vis de l'actualité. En effet, la comprendre exige souvent de s'en éloigner pour mieux l'observer de l'extérieur. En faisant passer le réel par le prisme de la fiction, le conte mis en opéra éclaire d'un jour nouveau des réalités quotidiennes que nous ne voyions plus. Tout comme le récit merveilleux, la musique instaure une distanciation qui empêche le spectateur d'adhérer à la fiction mimétique sans se poser de question. L'extra-ordinéarité du conte et de la musique invite le spectateur à exercer son propre regard et à forger son esprit critique.

Cas pratique : A votre avis, de quel sujet actuel *L'Histoire du soldat* pourrait-elle parler ? Et quels enjeux contemporains percevez vous dans *Into the Little Hill* ?

— Pour aller plus loin sur l'étude des contes :

- Vladimir Propp, 1928, Morphologie du conte. 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.

"Il y a bien des années, les gens de Hamelin furent tourmentés par une multitude innombrable de rats qui venaient du Nord, par troupes si épaisses que la terre en était toute noire, et qu'un charretier n'aurait pas osé faire traverser à ses chevaux un chemin où ces animaux défilaient. Tout était dévoré en moins de rien ; et, dans une grange, c'était une moindre affaire pour ces rats de manger un tonneau de blé que ce n'est pour moi de boire un verre de ce bon vin. Souricières, ratières, pièges, poisons étaient inutiles. On avait fait venir de Bremen un bateau chargé de onze cents chats ; mais rien n'y faisait. Pour mille qu'on en tuait, il en revenait dix mille, et plus affamés que les premiers. Bref, s'il n'était venu remède à ce fléau, pas un grain de blé ne fût resté dans Hamelin, et tous les habitants seraient morts de faim.

Voilà qu'un certain vendredi se présente devant le bourgmestre de la ville un grand homme, basané, sec, grands yeux, bouche fendue jusqu'aux oreilles, habillé d'un pourpoint rouge, avec un chapeau pointu, de grandes culottes garnies de rubans, des bas gris et des souliers avec des rosettes couleur de feu. Il avait un petit sac de peau à côté.

Il offrit au bourgmestre, moyennant cent ducats, de délivrer la ville du fléau qui la désolait. Vous pensez bien que le bourgmestre et les bourgeois y opèrent d'abord. Aussitôt l'étranger tira de son sac une flûte de bronze ; et, s'étant planté sur la place du marché, devant l'église, mais en lui tournant le dos, […] il commença à jouer un air étrange, et tel que jamais flûteur allemand n'en a joué. Voilà qu'en entendant cet air, de tous les greniers, de tous les trous de murs, de dessous les chevrons et les tuiles des toits, rats et souris, par centaines, par milliers, accoururent à lui. L'étranger, toujours flûtant, s'achemina vers le Weser ; et là, ayant tiré ses chausses, il entra dans l'eau suivi de tous les rats de Hameln, qui furent aussitôt noyés. Il n'en restait plus qu'un seul dans toute la ville […].

Le magicien, car c'en était un, demanda à un traînard, qui n'était pas encore entré dans le Weser, pourquoi Klauss, le rat blanc, n'était pas encore venu.

– Seigneur, répondit le rat, il est si vieux qu'il ne peut plus marcher.
– Va donc le chercher toi-même, répondit le magicien.

Et le rat de rebrousser chemin vers la ville, d'où il ne tarda pas à revenir avec un vieux gros rat blanc, si vieux, si vieux, qu'il ne pouvait pas se traîner. Les deux rats, le plus jeune tirant le vieux par la queue, entrèrent tous les deux dans le Weser, et se noyèrent comme leurs camarades. Ainsi la ville en fut purgée.

Mais, quand l'étranger se présenta à l'hôtel de ville pour toucher la récompense promise, le bourgmestre et les bourgeois, réfléchissant qu'ils n'avaient plus rien à craindre des rats, et s'imaginant qu'ils auraient bon marché d'un homme sans protecteurs, n'eurent pas honte de lui offrir dix ducats, au lieu des cent qu'ils avaient promis. L'étranger réclama : on le renvoya bien loin. Il menaça alors de se faire payer plus cher s'ils ne maintenaient leur marché au pied de la lettre. Les bourgeois firent de grands éclats de rire à cette menace, et le mirent à la porte de l'hôtel de ville, l'appelant beau preneur de rats ! injure que répétèrent les enfants de la ville en le suivant par les rues jusqu'à la Porte-Neuve.

Le vendredi suivant, à l'heure de midi, l'étranger reparut sur la place du marché, mais cette fois avec un chapeau de couleur de pourpre, retroussé d'une façon toute bizarre. Il tira de son sac une flûte bien différente de la première et, dès qu'il eut commencé d'en jouer, tous les garçons de la ville, depuis six jusqu'à quinze ans, le suivirent et sortirent de la ville avec lui. […] Ils le suivirent jusqu'à la montagne de Koppenberg, auprès d'une caverne qui est maintenant bouchée. Le joueur de flûte entra dans la caverne et tous les enfants avec lui. On entendit quelque temps le son de la flûte ; il diminua peu à peu. Enfin on n'entendit plus rien. Les enfants avaient disparu, et depuis lors on n'en eut jamais de nouvelles."

T2G Théâtre de Gennevilliers
Centre Dramatique National

41, avenue des Grésillons
92230 Gennevilliers

+ 33 (0)1 41 32 26 26
theatredegennevilliers.fr

Le T2G Théâtre de Gennevilliers Centre Dramatique National est subventionné par le ministère de la Culture, la Ville de Gennevilliers, le Département des Hauts-de-Seine et la Région Île-de-France