Décadrages

Cinéma, à travers champs

23-24 | 2013

Le doublage

Noces : un dispositif filmique complexe et une réception plurivoque

Charlotte Bouchez et Charlotte Rey

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/709>

DOI : 10.4000/decadrages.709

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2013

Pagination : 147-158

ISBN : 978-2-9700668-6-6

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Charlotte Bouchez et Charlotte Rey, « Noces : un dispositif filmique complexe et une réception plurivoque », *Décadrages* [En ligne], 23-24 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 03 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/709> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.709>

Noces : un dispositif filmique complexe et une réception plurivoque

par Charlotte Bouchez et Charlotte Rey

Noces est un film réalisé par Philippe Béziat. Issu d'une coproduction franco-suisse, il est sorti en France le 8 février 2012 et en Suisse romande le 26 septembre de la même année. Il met en scène, dans le Lavaux, une production contemporaine de l'œuvre *Les Noces*, des répétitions à

1 Philippe Béziat revendique cette particularité de *Noces* dans l'interview qui figure dans le dossier de presse du film: «Mais le dispositif de représentation est absolument unique et ne peut être que cinématographique. On ne peut pas imaginer donner ces *Noces* comme ça dans une salle de concert ou dans une salle d'opéra. On n'entendrait pas ce que le spectateur du film entend, avec un son direct, spatialisé, et toujours du point de vue de la caméra. Un point de vue idéal parce qu'au centre de tout.».

2 Charles-Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1978 [1929].

3 Carl Fisher, «*Noces*: Ramuz, Stravinsky», classiquenews.com, 23 janvier 2012 [en ligne]; Emmanuel Cirodde, «*Noces* – Stravinsky/Ramuz», *L'express*, 7 février 2012 [en ligne]; Guillaume Loison, «*Noces* Stravinsky/Ramuz par Philippe Béziat», *Nouvel Obs*, 7 février 2012 [en ligne]; Camille Esnault, «*Noces* ou l'échec d'une explication musicale», *toutlecinéma.com* [en ligne]; Antoine Oury, «Camarades d'inspiration. *Noces*», *critikat.com*, 7 février 2012 [en ligne]; J. B. Morain, «*Noces*», *Les Inrocks*, 7 février 2012 [en ligne]; Gilles Macassar, «*Noces*», *Télérama*, 8 février 2012 [en ligne]; Noémie Luciani, «Echographie de la gestation d'une œuvre lyrique», *Le Monde*, 8 février 2012, p. 22; Eric Neuhoﬀ, «*Noces*, Stravinsky/Ramuz», *Le Figaro*, 8 février 2012, p. 30; Corinne Renou-Nativel, «*Noces* – Stravinsky/Ramuz», *La Croix*, 8 février 2012, p. 20; Elise Domenach, «*Noces*», *Positif*, février 2012, n° 612, p. 42; Eric Loret, «Un «*Noces*» à ronger», *Libération*, 13 février 2012, p. 31; Guillermo Cienfuegos, «*Noces* (Stravinsky/Ramuz)», *Première* [en ligne]; Antoine Duplan, «*Noces* russes en Pays de Vaud», *Le Temps*, 27 septembre 2012 [en ligne]; Pascal Gavillet, «*Noces*», *Tribune de Genève*, 3 octobre 2012, p. 27.

4 Il s'agit d'un dossier de trois articles paru à l'automne 2012 dans *La Couleur des jours*, magazine culturel trimestriel publié en Suisse romande («Ramuz-Stravinsky. Les noces de la scène et du cinéma», *La Couleur des jours*, automne 2012, pp. 23-27). Son propos consiste à fournir des informations contextuelles et des pistes analytiques pour appréhender le film et l'œuvre qui est à son origine. Alors que l'article rédigé par Frédéric Maire est consacré à une analyse du film, l'article signé par Doris Jakubec, spécialiste de littérature romande, propose une réflexion sur les caractéristiques

la présentation de la pièce dans son intégralité. La particularité de cette représentation, qui constitue l'aboutissement du film, réside dans le fait qu'elle n'est pas jouée devant un public, et était d'emblée prévue pour être exclusivement filmée¹. Cette «cantate-ballet» a été composée par Igor Stravinsky lors de son séjour à Morges et le livret a été adapté en français par Charles-Ferdinand Ramuz à partir de contes et chansons populaires russes. La création du spectacle est encadrée par les *Souvenirs sur Igor Stravinsky*², ouvrage dans lequel le poète vaudois évoque sa collaboration avec le compositeur et dépeint le lieu où ce projet a été développé.

Constatant la diversité des discours critiques portés sur le film lors de sa sortie, le présent article cherche à identifier les logiques de réception ainsi que les aspects du film qui, parce que susceptibles de produire des lectures plurivoques, peuvent conduire à élaborer des avis opposés.

Caractéristiques de la réception

L'analyse des critiques parues en France dans la presse et les revues spécialisées³ à la sortie du film fait ressortir une assez large diversité d'appréciations, bien que les jugements saluant sa qualité et son intérêt soient majoritaires. Par contraste, les critiques suisses établissent des avis plus négatifs, si l'on excepte le cas d'un article dont le statut est assez ambivalent puisque qu'il prétend autant documenter le film qu'en saluer l'intérêt⁴. Il serait cependant réducteur d'appréhender cette différence d'appréciation sous l'angle de la seule explication culturaliste. En effet, les traditions éditoriales et l'orientation politique globale des supports pourraient également expliquer ces différences.

Dans l'ensemble, le partage entre les critiques favorables ou non au film se cristallise principalement autour de trois thématiques autour desquelles gravite l'ensemble du dispositif filmique : la représentation du paysage lémanique, le rapport entre ce cadre et *Noces* (le film et l'œuvre originale), et, enfin, les processus de monstration et de documentation du travail de création relatif à la représentation contemporaine des *Noces* ainsi qu'à l'élaboration par Ramuz et Stravinsky. L'analyse des sources montre que les divergences entre les discours critiques résultent principalement de différences d'appréciation de ces éléments. En effet, alors

stylistiques et rythmiques de l'œuvre de Ramuz et Stravinsky, tout en revenant sur les particularités de leur collaboration. Le dossier se conclut sur un article qui documente le tournage du film à partir du récit de l'un de ses principaux protagonistes, Mirella Giardelli. Le

dossier s'inscrit dans un ensemble de discours et de manifestations qui confèrent à la distribution du film en Suisse romande un ancrage dans la culture locale dont nous faisons mention dans la suite de l'article.

que les critiques de *Positif*, *Télérama*, *Libération* et *Le Monde* saluent la richesse et l'audace d'un dispositif filmique complexe, celles de *Première* et du *Figaro* appréhendent le même type de structure comme témoignant d'une forme de pédanterie, et déprécient le film pour son maniérisme et le manque de clarté de son propos. Les critiques suisses mobilisent le même type d'arguments négatifs. Par ailleurs, leur discours sur le paysage diffère de celui de la presse française : alors qu'ils déplorent le caractère stéréotypé de certaines séquences et le folklore figé auquel elles renvoient, les journalistes français tendent plutôt à en remarquer la qualité esthétique.

Nous avons choisi d'explorer principalement dans cet article les particularités du dispositif du film ainsi que la façon dont le paysage suisse y est représenté, soit deux aspects nodaux qui permettent d'explicitier les paradigmes de la réception qu'a connue le film.

« Un film inclassable. Et virtuose »

Cet extrait d'une critique parue dans *Télérama* lors de la sortie française du film, mis en exergue sur l'affiche suisse, s'inscrit dans un ensemble de discours qui en thématisent la nature générique hybride⁵. Plusieurs sources exposent en effet une incertitude quant à la catégorie à laquelle devrait être rattaché le film : « entre docu-fiction et making-of »⁶, le film est également décrit comme « un hybride collage d'archives et de revival musical »⁷. Cet aspect du film est susceptible selon nous d'éclairer sur la façon dont se configure sa réception. Nous posons l'hypothèse que ce sont les difficultés liées à l'identification générique qui entraînent d'importantes divergences en termes de réception.

Toutefois, si cette citation indique l'une des pistes de la réflexion que nous développons ici, elle renvoie également à une seconde hypothèse relative à la réception du film qui concerne l'ancrage local des critiques, au sens des référents culturels localement déterminés sur lesquels leurs auteurs semblent fonder leur appréciation. En effet, nous n'avons pas choisi cette citation au sein de l'ensemble, au départ indifférencié, des discours critiques. Son statut est d'emblée singularisé par le fait qu'elle figure sur l'édition suisse de l'affiche du film (*fig. 1*), et s'inscrit ainsi dans les stratégies d'adaptation de la distribution à la diffusion en Suisse⁸.

Ancrage de la distribution et mise en scène de la « suissitude » de l'œuvre

Un extrait de critique est mis en exergue aussi bien sur la version suisse que française de l'affiche. Dans le cas français, la citation est extraite de *Positif* et thématise la combinaison intermédiaire caractéristique du film. *Noces* est ainsi décrit comme « ce que le cinéma peut apporter de

⁵ « Reportage sur des répétitions de concert ou captation d'un spectacle musical : *Noces* est un film inclassable. Et virtuose. [...] Film polyphonique, *Noces* célèbre une lune de miel. Entre musique et cinéma. Entre la prose savoureuse d'un écrivain, récitée avec une gourmandise délectable par Dominique Reymond, et les rythmes trépidants du compositeur, martelés, ahanés avec une énergie féroce par Miarella Giardelli, pianiste et chef de chant. » Gilles Macassar, *op. cit.*

⁶ Eric Neuhoﬀ, *op. cit.*

⁷ Guillaume Loison, *op. cit.*

⁸ Au nombre de ces stratégies d'ancrage local de la distribution, on relèvera la création d'un programme de séances spéciales autour du film organisé au cinéma City-Club, ainsi que la tenue d'une avant-première à la Cinémathèque suisse. Le programme du City-Club (Pully, Canton de Vaud) était composé de trois séances où la projection de *Noces* était accompagnée respectivement d'interventions du réalisateur, de Doris Jakubec pour une soirée thématique intitulée « Autour de Ramuz » et de Pascal Auberson dans le cadre d'une soirée dédiée à la musique. Le programme proposait également des projections de longs métrages consacrés à Ramuz ou Stravinsky, ou encore aux principales adaptations cinématographiques des romans de l'écrivain.

9 On trouve d'ailleurs sur ce site un article consacré au film. Bien que son propos soit en partie critique, il s'agit surtout d'un discours de présentation et de promotion; l'article paraît en effet une semaine avant la sortie du film.

10 Il est nécessaire de préciser le statut particulier de cette région dans l'espace culturel romand. Inscrit depuis 2011 auprès de l'Unesco, le Lavaux possède un fort ancrage dans le patrimoine suisse. Son succès touristique, depuis les premiers voyages en Suisse de l'époque romantique (Rousseau séjourne dans cette région lors de son exil) en fait le sujet de nombreuses illustrations, qui ont concouru à constituer son panorama sur les Alpes et les vignobles comme un stéréotype iconographique.

11 On reconnaît ici un motif typique du romantisme, caractérisé en partie par cette idée que l'art et la nature peuvent transcender les périodicités humaines.

mieux à la compréhension de la musique» (fig. 2). L'inscription du film dans un univers de production musicale est renforcée par la présence des logos d'un site internet dédié à la promotion de la musique classique, concertclassic.com⁹, et de France musique. En comparaison, l'affiche suisse ne présente, au niveau tant discursif qu'iconographique, aucune indication du caractère «opératique» et musical du film.

Cependant, la principale différence entre ces deux documents est surtout d'ordre iconographique. Contrairement à l'affiche française, l'affiche suisse procède à un effacement des sujets humains au profit du paysage alpin et lacustre qui en occupe la majeure partie. Alors que la version française mettait en scène deux couples, la version suisse ne donne à voir l'humain qu'à travers des traces : un banc à l'avant-plan, un voilier à l'arrière-plan, qui, comparé à la grandeur de la façade montagnueuse, occupe une portion minime de l'image, et, dans le même ordre de proportion, quelques habitations dont on devine la présence au pied de la montagne. Cette mise en avant du paysage s'accompagne également de la perte de toute référence à la nature spectaculaire de *Noces*. La mise en exergue du tandem Ramuz-Stravinsky, qui fonctionne comme un sous-titre dans les deux affiches, s'effectue également selon un agencement graphique différent dans la version suisse, qui opère une forme de fusion entre le titre du film et les deux noms d'artistes.

Considérés dans leur ensemble, ces différents éléments d'ordre graphique ou iconographique dessinent les enjeux fondamentaux du film. Ce dernier semble ainsi reposer sur un argument qui établit la région du Lavaux¹⁰ comme le lieu d'une inspiration particulièrement propice à la création de *Noces*, les singularités de l'œuvre faisant ainsi écho aux caractéristiques du territoire physique et culturel dans lequel celle-ci a été élaborée. L'entreprise de recréation des conditions d'élaboration de *Noces*, combinant images d'archives de la région et extraits du récit que Ramuz fait de cette période dans *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, est significatif de cette logique. Le projet du film paraît être fondé sur cette idée que l'identité entre les conditions de création de la collaboration originelle entre Ramuz et Stravinsky et celle des artistes et interprètes qui actualisent l'opéra devrait permettre la reproduction du caractère auratique associé à l'œuvre.

La façon dont est représenté le paysage lémanique s'inscrit dans cette logique. Certaines séquences développent cette conception de la relation entre l'espace originel de la création, la réactualisation du rapport à celui-ci par la construction de points de vue jouant les conditions de l'époque, et la fusion entre les deux époques autour de l'œuvre et/ou du paysage constitués comme immuables¹¹.

Le générique débute par des images animées d'archives représentant une rive et les habitations qui la bordent. Aucune mention précise de lieux n'est apportée (un habitant de la région lémanique reconnaîtrait toutefois le port d'Ouchy), et ce n'est que par le premier intertitre que ces images se trouvent spécifiées dans un rapport d'indicialité. Celui-ci stipule en effet: «Igor Stravinsky séjourne de nombreuses années au bord du lac Léman. Il y achève le *Sacre du Printemps* en 1912 et commence à composer *Les Noces* deux ans plus tard. [...] Stravinsky fait appel, pour adapter ce livret original russe, à Charles-Ferdinand Ramuz, écrivain suisse vivant lui aussi au bord du lac.» L'utilisation illustrative de ces images exploite le rapport de proximité qu'entretiennent Ramuz et Stravinsky au lac Léman et qui fonde leur collaboration. La valeur indicielle des images se fonde d'ailleurs davantage sur un imaginaire associé à la région qu'à leur précision documentaire, puisqu'elles ne correspondent qu'approximativement à l'époque et au lieu de vie qu'ont

3

12 Ainsi, si le *Panorama d'Ouchy*, du nom du port de Lausanne, est daté de 1919, le second film qui constitue le générique est largement antérieur à cette période puisqu'il s'agit d'une vue du *Quai du Mont-Blanc*, situé à Genève et datant de 1896. Ce dernier est issu du catalogue des films Lumière, comme c'est aussi le cas de *Scieurs de bois à la Place St-François* et *Défilé du 8^e bataillon sur le Grand-Pont* (1896) ou encore *Panorama de Montreux* (1900) qui interviennent également pendant le film (source: *Il était une fois... la Suisse. Images cinématographiques des années 1896-1934*, Cinéma-thèque Suisse, 2002).

13 Ce plan constitue une ponctuation du film. On le retrouve également dans la séquence finale où il est projeté sur un écran situé derrière les interprètes de la pièce.

14 Interprétée par la comédienne Olga Kokorina, le personnage de la vidéaste est crédité au générique du prénom de Marianne. Les deux autres protagonistes principales, Mirella Giardelli et Dominique Reymond, sont respectivement mentionnées comme «la musicienne» et «la comédienne», désignations que nous avons reprises dans l'article.

15 Ce que lit la vidéaste est la transcription du texte des *Noces* dont un extrait est repris dans *Souvenirs sur Igor Stravinsky*. Ce texte n'a pas le même statut que les nombreux passages lus ou récités par la comédienne tout au long du film, dans la mesure où ces derniers sont utilisés comme le témoignage de Ramuz.

connus les deux artistes¹². Le plan suivant est une vue du lac sur laquelle sont incrustés des chiffres représentant graphiquement les temps de la musique qui compose la bande-son à ce moment-là. Ces séries chiffrées constituent un leitmotiv dans le film (fig. 3). La corrélation entre le paysage et l'œuvre s'accomplit ainsi sur un mode symbolisant.

A la suite de cette série de plans, une photographie représentant Ramuz et Stravinsky est filmée, selon un mouvement de progression dans l'axe qui recadre progressivement sur les visages des deux hommes. Une voix *over* féminine, qui récite un extrait des *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, accompagne cette séquence (alors que la musique s'atténue progressivement). Le plan suivant représente le lac en couleurs, inscrivant le point de vue dans une époque plus contemporaine, alors que la voix assure la continuité entre les deux séquences. Cadré frontalement, sans amorce, le lac, uniquement animé par une ondulation provoquée par les irisations¹³, est construit comme une forme quasiment abstraite, alors que la voix prononce «Et maintenant, Stravinsky, où êtes-vous?», introduisant la quête qui structure la première partie du film, comme s'il s'agissait de retrouver dans le paysage lacustre, et dans l'interprétation de l'œuvre, les traces des auteurs et de leur relation.

Marianne, la vidéaste : personnification d'une figure créatrice

Le premier protagoniste qui apparaît à l'écran est une vidéaste¹⁴, assise dans un train et lisant à voix haute *Souvenirs sur Igor Stravinsky*¹⁵ de Ramuz. Des moments où elle se filme lisant alternent avec d'autres où elle capte le paysage de la Riviera. La séquence suivante porte sur l'arrivée d'un train dans une gare de la région. Mirella Giardelli, la musicienne, attend, assise sur un banc, en parcourant le même texte. A l'arrivée du train ce n'est pas la filmeuse qui la retrouve sur le quai, mais Dominique Reymond (précédemment entendue en voix *over*), dont on

4

nous dit qu'elle est comédienne. Celle qui était « attendue » par les effets du montage intervient seulement à partir de la séquence suivante, durant laquelle elle filme les deux autres femmes se promenant au bord du lac. Tout comme son arrivée au sein de la troupe, sa place dans la création du spectacle demeure distante et ponctuelle. Elle constitue un personnage essentiellement solitaire, situé dans un « champ » intermédiaire entre les protagonistes et l'énonciateur filmique de *Noces*, et collabore sur un mode particulier à la création du spectacle et du film. A l'exception des images du lac qui sont projetées à la fin de la « représentation »¹⁶, la majorité de celles qu'elle enregistre et qui interviennent au sein du film (sans être reprises dans la séquence finale) sont issues des répétitions ou captées dans la région lémanique. C'est le cas notamment des plans filmés en couleurs et ancrés dans le temps présent de la création du spectacle par la troupe qui composent une partie d'une séquence évoquant une promenade dans les vignes entre Ramuz et Stravinsky. Un autre type d'intégration des séquences dont la vidéaste est l'auteur est constitué par certains montages qu'elle effectue avec les plans des répétitions (fig. 4). Il s'agit de fragments de plusieurs images apparaissant sur un fond bleu (fond qui correspond aux murs de la chambre de travail de Stravinsky et qui constitue aussi le lieu de création du spectacle). Ce type de plans est toujours accompagné de la musique de Stravinsky, ce qui leur confère un caractère illustratif. Ceux-ci trouvent un écho dans les premières images de la séquence finale, l'intégralité des *Noces*. Le travail de la vidéaste est ainsi intégré au film non pas seulement comme un film dans le film, mais comme des plans à part entière. Les images des répétitions comme celles du contexte local sont présentées de la même manière. L'activité de captation de Marianne apparaît toujours filmée dans le champ par l'instance associée à Phillippe Béziat : elle fonctionne comme un relais, un point de vue second sur la même réalité. La

¹⁶ L'origine de ce plan reste toutefois incertaine. Nous l'attribuons à la vidéaste car il correspondrait à une partie de ce qu'elle filme lors de sa promenade dans les vignes.

5

vidéaste est construite comme une mise en abyme, un double de la figure du réalisateur ; elle participe à la réalisation du film *Noces* tout en demeurant un personnage fictionnel (fig. 5). La mise en scène du travail de création visuelle participe alors au dispositif de création du spectacle tout en conservant la particularité du médium cinématographique pour lequel ce dernier est prévu.

Souvenirs sur Igor Strawinsky, structure et lien entre les différents niveaux du film

L'ancrage dans un contexte local ne peut être réduit aux images qu'enregistre la vidéaste. Si ces plans s'inscrivent dans une imagerie stéréotypée de la région lémanique, nous l'avons dit – plan sur les vignes et le lac, notamment celui reproduit sur l'affiche suisse –, ils sont par ailleurs toujours accompagnés d'un extrait du texte de Ramuz. En effet, qu'elles intègrent des images de la vidéaste ou non, les séquences qui portent sur la contextualisation du spectacle sont soutenues par la voix *over* de Dominique Reymond lisant le texte de Ramuz. Les rapports entre le texte et ce qui est visible à l'écran sont littéraires. A titre d'exemple, citons la promenade dans les vignes que nous avons évoquée, qui débute, à l'image, par un plan représentant une photographie en noir et blanc¹⁷, légendée «port de Cully», alors que la bande-son est composée de la voix *over* de Dominique Reymond, qui récite : «[...] Ce que je me rappelle seulement, c'est qu'on avait été goûter, ou pour parler comme chez nous, «faire les quatre heures» à la Crochettaz [...]». Suivent trois photographies filmées sur le même mode alors que la voix continue son récit : «[...] nous avons passé à côté de la petite fabrique de poudre d'os, nous avons traversé plusieurs toiles de Cézanne, ce que Stravinsky n'avait pas été sans remarquer.». A la mention du paysage, la caméra change de photographie pour cadrer des rangs de ceps. Alors que la voix *over*

¹⁷ L'ensemble des photographies qui composent cette séquence sont en noir et blanc, et issues d'un même ouvrage que la vidéaste filme dans un plan qui en constitue l'amorce.

6

continue de décrire le trajet emprunté, on nous montre des images en couleurs de vignes filmées avec une caméra tenue à l'épaule qui reproduit les déplacements évoqués dans le récit verbal (fig. 6). Enfin, au moment de l'évocation du café où s'arrêtèrent les deux artistes, une photographie d'une terrasse de café intervient comme illustration visuelle, le texte renforçant le statut indiciel des plans filmés en couleurs par l'utilisation d'un déictique : « C'est là que nous avons commencé à lier connaissance ». Le texte est ainsi un élément central du film puisqu'il documente le lieu (qui est aussi celui de la réalisation contemporaine) dans lequel s'est déroulée la traduction des *Noces* au début du siècle et où s'est construite la relation entre Stravinsky et Ramuz¹⁸.

En effet, les extraits de *Souvenirs sur Igor Strawinsky* n'interviennent pas uniquement sous la forme décrite précédemment. Les réflexions concernant la conception de l'œuvre se font également entendre lors des scènes de répétitions. Dans la première de celles-ci, durant laquelle Mirella Giardelli et Miléna Dufлот (la percussionniste) exécutent le premier tableau, Dominique Raymond lit un passage dans lequel l'auteur vaudois décrit le rythme de la musique de Stravinsky qu'il découvre au contact des instruments de percussions se trouvant dans la chambre de travail du compositeur, puis un autre définissant le rôle du musicien. Là encore, le lien entre le texte lu et l'action qui est développée autour de celui-ci est explicite. *Souvenirs sur Igor Strawinsky* est à considérer à deux niveaux : d'une part, il est l'élément référentiel d'une base avouée et littérale sur laquelle repose le projet du film *Noces* ; d'autre part, facilite à l'ensemble de la troupe la compréhension de l'œuvre¹⁹.

Durant ses pérégrinations dans la campagne, Marianne filme une série de « passants » qui récitent un extrait de *Souvenirs sur Igor Strawinsky*. Au début de cette séquence, le premier homme à dire le texte commence par réitérer une phrase qui vient d'être prononcée en voix *over*, puis

18 Il nous faut préciser que certains des extraits des *Souvenirs sur Igor Strawinsky* illustrant l'origine des *Noces* dans le film se rapportent en réalité à la conception de *Renard* dont le texte français est également le fait de Ramuz. C'est le cas notamment lors de la deuxième répétition dans la chambre bleue, où la comédienne lit les pages 31 et 32 des *Souvenirs sur Igor Strawinsky* qui se rapportent à cette première collaboration entre les deux hommes. Comme les images d'archives n'illustrent pas avec précision les lieux, cette utilisation du texte renvoie à la construction d'un imaginaire de création proposé dans le film, sans que celui-ci soit explicité concrètement.

19 Une scène centrale du film expose très bien cet usage du texte. Les chanteurs sont couchés murmurant, tandis que la comédienne, debout au centre de la pièce, récite le texte de la promenade dans les vignes.

répète la deuxième après qu'elle a été lue, en voix *off*, par la vidéaste elle-même. Cet extrait morcelé au travers de plusieurs voix, semblant venir de villageois, déconstruit la relation entre la figure historique de Ramuz et le texte dont il est le créateur, n'importe quel passant situé dans le lieu de cette création devenant susceptible d'en être l'énonciateur (cet effet est renforcé par le fait que le texte est construit avec une énonciation en première personne). Ces procédures «d'incarnation» de la figure ramuzienne font d'ailleurs partie du projet de Philippe Béziat selon lequel Dominique Reymond «est porte parole du texte de Ramuz et [...] représente l'écrivain»²⁰ quant à la recherche visuelle de Marianne, elle «est aussi une sorte d'allégorie du regard de Ramuz»²¹. La figure de la vidéaste s'inscrit dans le dispositif de création du spectacle tout en construisant un ancrage local pour les spectateurs du film, tandis que la comédienne se contente d'incarner la voix du poète. Toutefois, la fonction qu'assume cette dernière s'intègre dans le travail de création du spectacle grâce à sa relation avec la musicienne et les chanteurs, alors que Marianne occupe constamment une position de retrait par rapport à la troupe.

Noces comme film musical, une hybridité trompeuse

L'importance donnée au lieu du spectacle ainsi qu'à l'histoire de la création de l'œuvre apparaît déjà chez Philippe Béziat dans *Pellás et Mélisande, le chant des aveugles*²², son premier long métrage. Cette réalisation présente deux différences majeures avec la coproduction franco-suisse qu'est *Noces* qui ne sont pas sans conséquence quant à la manière d'envisager le lien entre le spectacle et l'environnement dans lequel ce dernier est monté. Dans le film consacré à l'opéra de Debussy, une des principales raisons invoquées au sujet de l'importance du contexte du spectacle réside dans le fait que c'est la première fois que cette pièce est montée en Russie. Ce discours repose sur une articulation entre des plans de Moscou, ville dans laquelle le spectacle a lieu et où vit une partie des personnes œuvrant pour celui-ci, et les propos de musiciens (russes) et du metteur en scène (français) qui exposent chacun leur rapport à cette œuvre. Le film est ainsi à considérer comme «un documentaire dans le sens où l'on témoigne de situations réelles»²³, situations qui sont toutes liées au projet de représentations de *Pellás et Mélisande* au théâtre Stanislavski devant un public. Le projet *Noces* fonctionne autrement sur ces points, puisqu'il n'a pas pour sujet la création d'un opéra dans un lieu particulier, mais la production et la présentation de l'œuvre de Stravinsky dans le lieu où celle-ci a été composée et traduite en français.

²⁰ Philippe Béziat, «Entretien avec Philippe Béziat», propos recueillis, Livret DVD *Noces*, éditions Films Pelléas, 2012, p. 5.

²¹ *Ibid.*

²² *Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles* est une co-production franco-russe due à l'initiative de *Culturesfrance*, un opérateur public de promotion de la culture française à l'étranger et dont les principaux intervenants sont français : le chef d'orchestre (Marc Minkowski), le metteur en scène (Olivier Py) et les principaux chanteurs (Jean-Sébastien Bou, Sophie Marin-Degor, François Le Roux).

²³ Philippe Béziat, «interview de Philippe Béziat, réalisateur», propos recueillis par Alain Perroux, Livret DVD *Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles*, éditions Films Pelléas, 2009, p. 21.

Ce détour par la confrontation des deux réalisations de Philippe Béziat permet de nous positionner quant à la nature hybride de *Noces*. Certes, d'autres éléments pourraient laisser concevoir cette œuvre comme un « documentaire de création »²⁴, mais en perdant de vue le postulat de base d'un projet clôt sur lui-même dans lequel l'intégralité de l'opéra/cantate²⁵ est présenté dans la séquence finale, conclusion des rencontres et du travail mis en image lors de la première partie du film. En somme, *Noces* met en scène des rencontres entre des musiciens, une comédienne et une vidéaste ainsi que leur travail respectif tout en se basant sur des éléments historiques (la collaboration entre Igor Stravinsky et Charles-Ferdinand Ramuz), laissant accroire qu'il s'agit d'un documentaire, alors que tout le projet mis en image n'a d'autre finalité que le film dans lequel il apparaît.

Comme l'annoncent les critiques, *Noces* est un film musical²⁶, ou en tout cas qui parle de musique. Toutefois, malgré cette place prééminente, il n'en a été que peu fait mention ici. En effet, analyser dans les détails les enjeux liés à l'œuvre de Stravinsky serait le sujet d'un article en soi. Cependant, il paraît important de replacer les différents types d'occurrences de la musique au travers du film, car ils pointent le fait que même sur ce sujet le point de vue de Ramuz prime. La musique apparaît soit en tant que performance (durant les répétitions, mais surtout lors de la représentation finale), soit comme fond sonore extradiégétique. Il n'est d'ailleurs par rare que l'enchaînement d'une séquence de travail à une autre liée à l'amitié entre les deux artistes passe par un pont sonore où la musique diégétique devient extradiégétique, ou inversement. Les mélodies de *Noces* sont également présentées dans leur matérialité visuelle, la partition apparaissant à l'écran à plusieurs reprises. Le plan le plus symptomatique de cette matérialisation de la musique met en parallèle les coteaux du Lavaux et la partition (fig. 7). Filmées depuis le pont d'un

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Si dans le film *Les Noces* prennent une forme de spectacle vivant s'apparentant à un opéra, le projet de Stravinsky est plus proche de celui d'une cantate. D'ailleurs, la première de l'œuvre montée avec les Ballets russes de Diaghilev en 1923 n'intègre pas les chanteurs sur scène, ces derniers étant placés dans la fosse avec l'orchestre. Et s'il existe plusieurs orchestrations de l'œuvre, les chanteurs pouvant être sur scène ou non, la plupart des mises en scène placent les chanteurs dans une posture concertante et non actante.

²⁶ Son enjeu principal consistant à rendre compte, par des moyens cinématographiques, d'un processus de création essentiellement musical, on retrouve dans certains articles des expressions qui réfèrent aux médias dont il serait une combinaison : « film musical », « essai musical », « entreprise menée conjointement par le cinéma, la musique et la littérature », film « à entendre et à voir ». Cette combinaison est parfois également mentionnée à travers l'instance spectatorielle, comme dans l'expression de « spectateur-auditeur ».

bateau, les lignes formées par l'agencement topographique des vignes offrent le même alignement que celui des portées, tandis que la voix de Dominique Reymond fait entendre un passage au sujet de la similarité de la vision du monde des deux artistes malgré leurs différences culturelles. Ce plan peut être interprété comme un trait d'union entre les deux hommes, mais aussi comme le lien qui rattache cette œuvre à son contexte de création. Enfin, la partition prend dans ce plan une dimension semblable au texte de Ramuz que l'on voit à de nombreuses reprises à l'écran.

Pour conclure, nous renvoyons à un extrait d'une critique parue dans *Le Temps*, qui thématise l'utilisation des images d'archives et de certains plans représentant le lac et son environnement côtier pour en déplorer le manque de pertinence par rapport au projet documentaire et la perte de cohérence du film qu'elles induisent :

«Malheureusement, dans son désir de bien faire, le cinéaste a tout mis dans son film. [...] Il accumule des images d'archives – quel rapport les scieurs de bois de la place Saint-François, à Lausanne, entretiennent-ils avec *Les Noces*? Il procède à de bien inutiles micros-trottoirs. Il s'essaye à de très gros plans. Il ne lésine pas sur les incrustations d'images, de lettres (les mots de Ramuz) et de chiffres (les rythmes de Stravinsky). Il prend dans un élan qu'appréciera l'Office du tourisme le charmant Train des vignes qui relie Vevey à Chexbres... »²⁷

L'appréciation relativement négative dont témoigne cet article, alors que la plupart des articles publiés en France mentionnait la valeur pittoresque et informative des mêmes séquences, tient selon nous en grande partie à une lecture culturellement déterminée des représentations de la Suisse que propose le film. L'interprétation des séquences mentionnées dans l'extrait repose sur la capacité des spectateurs à les identifier et à les qualifier selon un rapport de proximité ou d'exotisme relatif à leur expérience de l'objet représenté et au savoir qu'ils possèdent de la relation entre les images et la réalité à laquelle elles renvoient²⁸. De plus, alors que *Noces* se fonde sur un projet de valorisation d'une œuvre peu connue et propose un travail original sur la représentation cinématographique de la musique, la multiplicité des dispositifs qui y sont mis en œuvre tendent à lui conférer un caractère équivoque susceptible de générer une confusion chez le spectateur, ainsi que nous l'avons relevé à travers l'analyse de la réception critique de ce film.

²⁷ Antoine Duplan, *op. cit.*

²⁸ Nous avons ainsi été enclines à trouver, dans la façon dont le paysage lémanique était montré dans ce film, un caractère stéréotypé qui renvoie à une tradition iconographique célébrant une forme de pureté des éléments naturels conçus comme emblématiques de la Suisse. Ce type de représentation possède un caractère idéologiquement problématique car, s'il renvoie bien à la poétique de Ramuz, le fait qu'il soit associé à la captation contemporaine d'une vidéaste implique une reconduction ambiguë de ces lieux communs. Notre posture de réception est en grande partie informée par la façon dont les cinéastes, inscrits dans la continuité du Nouveau cinéma suisse, ont cherché à déconstruire, aussi bien sur le mode fictionnel que documentaire, ce type de représentation. Voir à ce propos : Maria Tortajada, «Comment échapper au paysage narcissique? Déconstruction d'un stéréotype identitaire», in Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger (éd.), *Cinéma CH : réception, esthétique, histoire*, Schüren, Marburg, 2008, pp. 115-126 ; Jacob Lachat, «Le paysage dans *Höhenfeuer*», *Décadrages*, n° 12, printemps 2008, pp. 40-53.