

SORTIE LE 26 SEPTEMBRE 2012

STRAVINSKY / RAMUZ NOCES

un film de
PHILIPPE BÉZIAT

« NOCES est un film
inclassable. Et virtuose. »
Télérama

Dominique Raymond, Mirella Giordelli, Julie Martin Du Theil, Damien Bigourdan, Annastina Malm, Frédéric Caton

Direction musicale Mirella Giordelli Scénario Philippe Béziat Image Raphaël O'Byrne Montage image Cyril Lauthy Son Laurent Gabiot, François Mereu, François Musy et Gabriel Hafner Direction artistique et mixage musicale Thomas Doppalo Décors Claire Peverelli Création graphique Alexandre Dochkévitch Costumes Marie-Laure Pinsard et Anne-Laure Berger Produit par Serge Lalou, Philippe Martin, Thierry Spicher et Eleno Tatti

Une production Les films Pelléas, les films d'ici, Box Productions En coproduction avec Rhône-Alpes Cinéma, Jouror Productions, La RTS Radio Télévision Suisse une entreprise SRG SSR, et la Cinémathèque suisse Avec la participation de la Région Rhône-Alpes, du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, du Fonds d'action SACEM, de l'Office fédéral de la culture (DFI), et de la Fondation Igor Stravinsky de la Ernst Göhner Stiftung, de Film Location Riviera et de la commune de Montreux En association avec Cinéma 5 et Cofimage 22 Distribution France Les films Pelléas et les films du Losange Distribution suisse JMH Distributions



Credit photo: Olivier Christinat - D.essen/Arndt



Charles-Ferdinand Ramuz écrit « **Souvenirs sur Igor Stravinsky** » quelques années après leur collaboration sur « **Les Noces** » en Suisse, en 1916. De nos jours, sur les berges du Lac Léman, une comédienne et une chef d'orchestre se retrouvent pour répéter « **Les Noces** ».

Entre les souvenirs d'une collaboration unique, et le travail de deux artistes confrontées aujourd'hui à la création d'un chef d'œuvre de la musique moderne, **NOCES** raconte la force d'une amitié musicale.



ENTRETIEN AVEC PHILIPPE BÉZIAT

Pourquoi faire un film à partir des Noces de Stravinsky ?

Philippe Béziat : J'aime partir d'œuvres musicales pour faire des films. Les *Noces*, par leur complexité, m'intéressaient dans la perspective d'une adaptation pour le cinéma. C'est peut-être une des œuvres les plus singulières et les plus fascinantes de Stravinsky. Elle est aussi enthousiasmante que le *Sacre du Printemps*, aussi riche, aussi énergique, sauvage, violente, et en même temps ce n'est plus tout à fait le même langage. C'est encore plus moderne, par la place qu'y prennent les percussions, et parce que tout y prend un caractère percussif. On s'éloigne du langage symphonique, les pianos et les voix sont traités comme des percussions. Par la suite, Stravinsky composera des œuvres encore plus épurées, plus « squelettiques », mais qui auront peut-être perdu cette fougue naturaliste dont parle Ramuz à propos des *Noces*.

J'avais cette musique très visuelle en tête avec une polyphonie et un contrepoint très riche. C'est un peu comme écouter du Bach : votre cerveau visualise la musique, il est fasciné par l'architecture, la construction, la superposition, les échos, les formes de réponses et de simultanités. Votre corps ressent également cette polyrythmie et vous percevez toutes ces superpositions de textes, de voix, de rythmes, de structures comme une espèce de kaléidoscope.

Le texte de Ramuz a-t-il été l'élément déclencheur ?

P. B. : Oui, il fallait ce texte de Charles-Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, qui raconte de façon quasi documentaire sa collaboration avec Stravinsky.

Je savais que Ramuz avait élaboré les paroles françaises correspondant aux paroles russes des textes originaux mais j'ignorais qu'il y avait une véritable histoire entre les deux ; une histoire de rencontre artistique entre deux êtres, une histoire de collaboration, de travail, une histoire d'amitié, de fascination - sinon réciproque en tout cas de Ramuz pour Stravinsky... C'est une forme de confession, de témoignage extrêmement touchant sur la façon dont un artiste peut rencontrer un autre artiste, comment ils peuvent s'influencer au sens le plus fort et se toucher dans leurs créations mutuelles. Ce texte constituait la clé idéale, une clé humaine, pour entrer dans *Les Noces*.



Quel rôle a joué Mirella Giardelli dans le film ?

P. B. : Si je ne l'avais pas rencontrée, ce film n'existerait pas. D'une certaine façon, cette rencontre a été, dans ma vie, analogue à celle de Ramuz et de Stravinsky, comme l'est dans le film la rencontre entre le personnage joué par Mirella elle-même et celui joué par Dominique Reymond, l'amie comédienne. Je travaille avec beaucoup de musiciens, je les filme au travail, en concert, en récital, à l'opéra régulièrement pour la télévision ou le cinéma et peu d'entre eux m'ont proposé un jour de venir sur leur territoire pour travailler ensemble sur un projet qui serait, par exemple, un spectacle vivant mélangeant la matière musicale, leur domaine d'expression et le mien, celui de l'image, du documentaire ou de l'écriture. C'est pourtant ce que Mirella a fait en 2004. Et quelques années plus tard, je l'ai invitée à mon tour à participer à cette aventure de cinéma, et elle s'est prêtée au jeu avec enthousiasme.

Avez-vous tourné dans la chronologie ?

P. B. : Oui. Il était convenu qu'à l'issue du film, l'œuvre serait donnée intégralement (elle ne fait que 25 minutes), comme le résultat de tout ce qui avait été fait avant.

Cette mise en scène finale des *Noces* est le résultat du travail avec Mirella et les artistes. Ils étaient vraiment en train de travailler l'œuvre au fur et à mesure du tournage, entre les prises, pendant les prises, même... 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. En général, quand on fait de la musique, on la projette pour un public qui est en face. Et là, il y avait cette figure du cercle où les musiciens se voyaient tous, qu'ils soient percussionnistes, pianistes ou chanteurs. Il s'agissait d'être en mesure, pour ces interprètes, de jouer *Les Noces* presque sans chef d'orchestre. Toujours avec cette idée d'une musique que les musiciens pouvaient se jouer pour eux-mêmes comme une espèce de grand bœuf fantastique, comme une pièce de jazz. Jouer de la musique ensemble devrait toujours être une fête, une noce...

Comment avez-vous opéré le choix des interprètes ?

P. B. : Comme nous ne nous sommes pas du tout appuyé sur une production des *Noces* existante, Mirella et moi-même avons fait un casting très long et complet, pour que nos interprètes musicaux soient non seulement de bons interprètes musicaux mais aussi potentiellement des personnages de film, assortis entre eux, et auxquels on puisse s'attacher, parce qu'ils arrivent progressivement, les uns après les autres, jusqu'à devenir un groupe de 40 personnes.

Je fais appel à des personnes et non à des personnages pour qui j'aurais écrit un rôle. Ils sont musiciens. On les voit pour ce qu'ils sont et ce qu'ils font. Ils jouent, produisent des sons, produisent des gestes. C'est une façon pour moi d'ouvrir le cinéma à la réalité. De la même manière lorsque je fais appel à Dominique Reymond, je lui propose d'être comédienne dans le film, d'être aussi au travail dans sa discipline.

Pourquoi avoir choisi d'inventer ce personnage interprété par Dominique Reymond plutôt que de jouer sur une voix off...

P. B. : Il y avait dans ces « souvenirs » cette magnifique histoire écrite à la première personne par Charles-Ferdinand Ramuz, presque comme la voix off idéale d'un magnifique documentaire, mais se posait pour moi la question de l'incarnation de cette voix. On aurait pu faire une reconstitution historique avec un comédien qui joue Ramuz et un autre qui joue Stravinsky.

Très tôt dans le développement du projet, nous avons fait une expérience déterminante : un atelier d'improvisation avec Mirella, deux musiciens et une comédienne. On puisait des éléments dans les pages de l'un et dans la partition de l'autre, et on essayait de les mélanger, en situation, comme le font les chorégraphes improvisant sur une matière pour élaborer leurs créations. Il paraissait naturel que ceux qui allaient produire la musique et la personne qui produisait le texte soient à égalité et ensemble dans le même espace. Un espace de spectacle vivant. On pouvait ainsi mettre en scène la rencontre entre les deux disciplines. Dans le film, Dominique Reymond est porte parole du texte de Ramuz, et en même temps elle représente l'écrivain, elle en propose une incarnation décalée. C'est aussi pour ça que je voulais que ce soit deux femmes et non pas deux hommes qui soient mes héros. Pour maintenir ce jeu de distanciation.

Votre mise en scène s'inspire aussi d'autres formes d'expression que le cinéma.

P. B. : J'aime bien les objets d'art dont les racines puisent dans d'autres disciplines que la leur. Ramuz note en voyant Stravinsky travailler : « On ne fait de la poésie qu'avec l'anti-poétique, on ne fait du musical qu'avec de l'anti-musical. » Créer consiste souvent à ne pas faire ce qu'on est censé faire.

Pour moi le cinéma doit aussi se ressourcer auprès des arts plastiques, qui sont souvent à la pointe. Dans mes courts métrages, mais pas seulement, j'ai essayé de proposer des formes d'écriture plastiques. Dans *Noces*, j'ai scénarisé cet enjeu important pour moi en créant le personnage de Marianne, la vidéaste. Une jeune femme qui assiste à tout ce travail, qui le suit, le filme et qui, en parallèle de tout ce que font les autres, fait une recherche visuelle de son côté. Elle combine des éléments, elle truque, elle profite de ce fond bleu, de cette chambre bleue dans laquelle tout le monde travaille, pour faire des incrustations. Ramuz décrit avec précision cette chambre bleue où composait Stravinsky : « le papier du mur était d'un bleu extraordinaire, d'un bleu d'une boule de lessive : nous occupions l'intérieur d'un cube qui semblait avoir été taillé à la hache dans l'azur ». Ce travail vidéo est aussi une sorte d'allégorie du regard de Ramuz. Lorsqu'il décrit ce qu'il voit du travail de Stravinsky, on sent son regard posé très précisément sur les choses, comme s'il les isolait du contexte. « L'élémentaire » est un mot qui revient très souvent dans les *Souvenirs* de Ramuz, c'est ce qui le fascine chez Stravinsky. Ce rapport à la chose pour ce qu'elle est : une chope de bière, un paquet de cigarettes, un verre vide posé là. Je m'imagine ce regard, inexpérimenté en matière de musique, un regard un peu chirurgical posé sur son ami Stravinsky au travail.



C'est une musique de ballet à l'origine, pourquoi n'avez-vous pas envisagé un projet chorégraphique ?

P. B. : Les musiques de ballet les plus fameuses de Stravinsky sont le plus souvent données en concert! Ces œuvres vivent indépendamment du ballet, ce sont des pièces symphoniques et des créations en soi. D'ailleurs, lorsque Stravinsky suggérait à son commanditaire Sergueï Diaghilev que les instrumentistes partagent le plateau avec les danseurs ou les chanteurs, ce dernier refusait. C'était sans doute encore une idée trop moderne...

Le ballet le plus intéressant dans cette musique, c'est celui des instruments, des chanteurs, le ballet de la musique elle-même : geste de la percussion, du pianiste, impact des maillets sur les peaux, claquement des voix, parfois même le claquement des mains, cri... Cette musique donne l'impression de quelque chose qui déboule, d'une machine qui s'emballa, un peu comme dans les années 1910 – 1920 avec les ballets mécaniques et le ballet des machines. Il m'est très vite apparu qu'il n'était pas nécessaire de superposer un autre discours chorégraphique à la chorégraphie naturelle de la musique en train d'être jouée, en train d'être chantée. Je me suis aperçu que je retrouvais là les conceptions mêmes de Stravinsky lorsqu'il dit : « Il faut voir la musique pour l'entendre ».

Avez-vous cherché longtemps avant de trouver la forme de votre film, la façon de transcrire visuellement l'écriture littéraire de Ramuz et l'écriture musicale de Stravinsky ?

P. B. : Très concrètement, quand les musiciens abordent cette partition ou quand Ramuz a abordé sa traduction, ils se confrontent tous à un véritable casse-tête rythmique et métrique. Cette musique varie et joue en permanence avec le nombre de pulsations par mesure. C'est du solfège, très complexe, mais dont il faut se libérer pour trouver le swing fondamental que Ramuz et Stravinsky cherchaient tous les deux. Visualiser les décomptes chiffrés nous permet de ressentir la complexité de la trame, son côté sans cesse variable. On soupçonne aussi très bien cela en voyant les jeunes percussionnistes improviser simplement, à partir de deux mesures de la partition, sur des cycles rythmiques différents mais qui finissent par se retrouver ensemble. Chez Ramuz, cela évoque la complexité rythmique des moteurs, des machines de toute l'ère industrielle, celles de l'âge moderne, mais on peut y voir aussi comme un encodage général des choses, nous qui vivons à l'ère numérique.

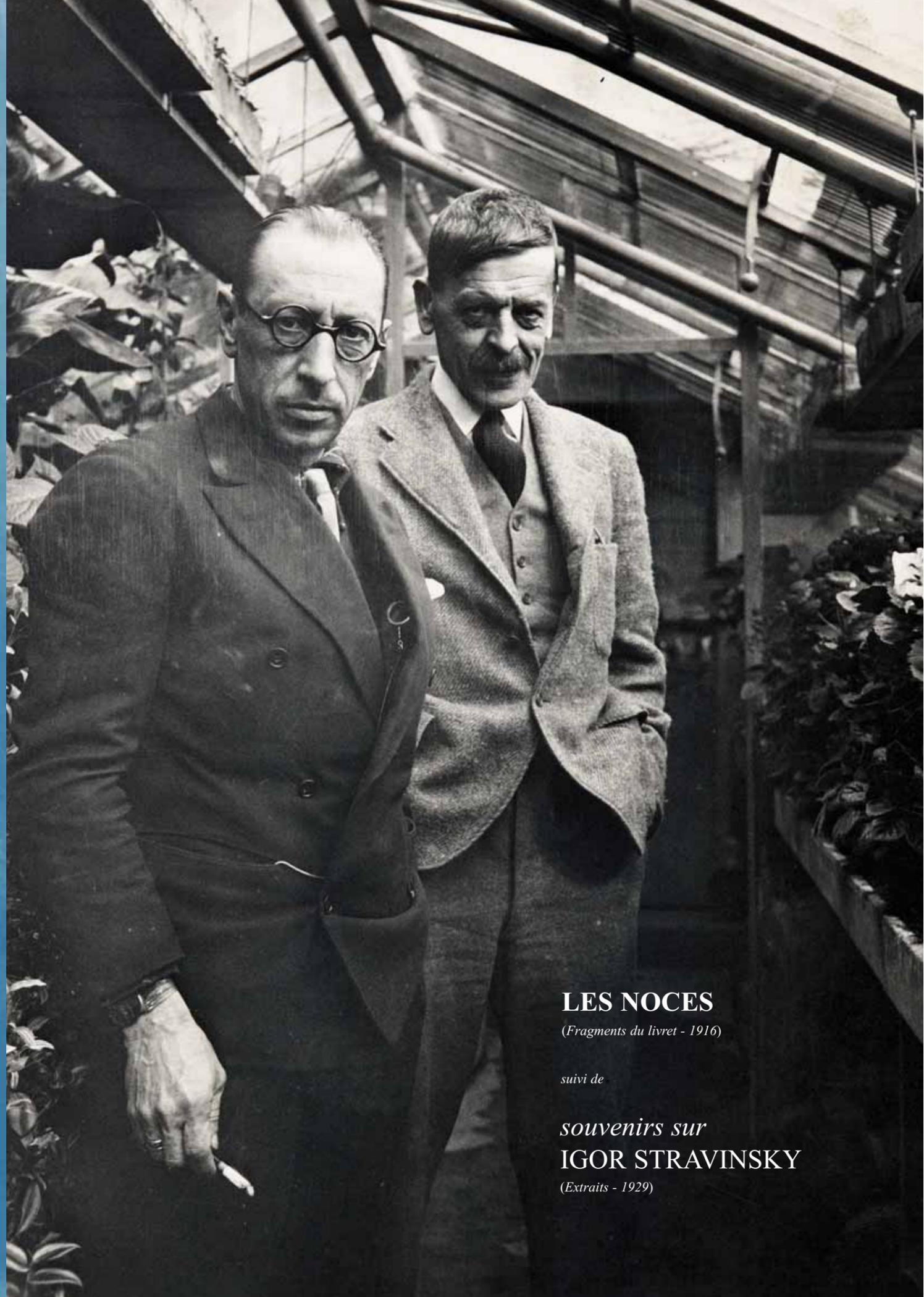
Cela dit, malgré ces contraintes rythmiques, Ramuz arrive à faire du livret des *Noces* une création littéraire très personnelle. Il y transpose son univers, celui des gens de la campagne, des vignes au bord du lac. Il a juste gardé les patronymes russes et quelques allusions, mais c'est évidemment le franc-parler, la saveur d'une langue, d'un terroir, qu'il a réussi à sertir dans le canevas extrêmement complexe de Stravinsky. C'est cette fresque accélérée, truculente, grivoise, poétique, que les interprètes ont tant de joie à jouer à la fin du film !

*Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles, votre précédent film, faisait des allers et retours entre les répétitions et la représentation. Ces deux aspects du travail structurent-ils le récit de *Noces* ?*

P. B. : *Pelléas et Mélisande* est un véritable documentaire qui part d'une matière existante : le spectacle monté par Olivier Py et dirigé par Marc Minkowski à Moscou. Avec *Noces*, c'est tout à fait l'inverse : écriture, mise-en-scène, musique, tout a été fait pour le film. Mais celui-ci reprend en effet une structure qui parcourt mes films et qu'on pourrait appeler le « work in progress ».

Il m'est souvent arrivé de filmer des répétitions, des musiciens au travail, et de m'apercevoir qu'en répétition, il se passait - à un moment donné - des choses fascinantes qui nous éclairaient tout à coup. C'était comme une révélation. De telles épiphanies ne se reproduisent pas forcément lors de la représentation, une fois le travail abouti.

Ramuz dit : « Je crois qu'on n'arrive vraiment à se connaître qu'à l'occasion d'un travail en commun. ». Il n'y a pas de chose plus intéressante que le travail. L'œuvre et l'artiste au travail. Le résultat du travail est certes passionnant mais moins lié à la vie, moins vivant, toujours un peu défié, transcendant. Cent fois sur le métier remettre son ouvrage avec des personnes différentes, ou avec les mêmes, et avancer ensemble. C'est une conception de l'art dans la vie qui n'est peut-être pas assez répandue. Ce qui compte c'est la pratique, c'est de partager, de faire ensemble.



LES NOCES

(Fragments du livret - 1916)

suivi de

souvenirs sur IGOR STRAVINSKY

(Extraits - 1929)



LES NOCES

(Fragments du livret - 1916)

—
*
—

On tresse, on tressera la tresse à Nastasie, on tressera la tresse à Timoféiévna,
La tresse on peignera,
Puis la tresse on tressera,
Avec un beau ruban rouge
On tresse, on tressera la tresse à Nastasie, on tressera la tresse à Timoféiévna, on te tressera, on te peignera bien, tresse, avec le peigne fin.
Un jour, qui est arrivé ? C’est la marieuse, la méchante, l’envieuse, la sans cœur, sans pitié.
A commencé fille à pincer, tresse à tirer
Tresse à tirer.
Tirer la tresse, pincer la fille, puis la tresse partager.
La partager.

Pauvre, pauvre de moi, pauvre encore une fois !
Console toi, console toi, petit oiseau, ne pleure pas,
Nastasie ma chérie, t’afflige pas, pleure pas,
pleure pas, mon cœur, Timoféiévna.
Quand même, tu t’en vas, tu t’en vas là-bas,
Un rossignol y chante pour toi.
Ton beau père t’ouvrira les bras quand tu viendras,
Te recevras avec égard, avec bonté, avec tendresse ta belle mère et t’aimera.
Seigneur Fétis Pamfiliévitch un bel arbre est dedans ton jardin, dans l’arbre un rossignol chante,
N’est ce pas qu’il chante afin qu’elle soit contente.
Chantant la nuit, le jour, lui chantant là-haut ses amours.
C’est pour toi, Nastasie Timoféiévna, C’est pour toi quil chante et qu’il chantera,
Il chantera ...
C’est pour toi, ma Nastasie
Pour toi Timoféiévna.
Et chantera sa plus belle chanson pour toi, dormir te laissera, pour la messe il te réveillera.
Dormir te laissera
Va, va !
Chante, petit oiseau, chante chante oiseau, sur ta branche,
Va, va !
Nastasie sera contente, commence et recommence,
Va !
Et que tout lui soit dimanche.

—

*
—

Mon fils, mon cher fils que j’ai porté neuf mois,
Cher enfant, né de moi
Voilà qu’à présent une autre t’aura.
Et une autre t’aimera
Et une autre te frisera !
A qui les boucles les belles blondes, les bien demêlées, les bien rondes,
les si bien lustrées, les si bien soignées, les si bien papillotées, les si bien arrangées !
Gloire et honneur aux parents, le père et la mère ont bien fait l’enfant
L’ont bien fait doux
Tombez bien en ordre, boucles blondes, tout à l’entour et par devant.
Et toi, Nastasie, habitue toi au gaillard qu’on est même si ça te convient pas.

Et toi, qui as donné ton fils
Toi par qui Jésus Christ au monde a été mis.
Viens à la noce et la bénis
Tiens les mariés unis
Et tous les apôtres aussi, et tous les saints au paradis,
Et comme autour du tronc jusqu’au bout.
Et comme autour du tronc.
Fais le houblon, qu’ainsi l’un à l’autre les mariés s’enroulent.
L’un à l’autre, les mariés, les mariés s’enroulent

—

*
—

Cher enfant que j’ai mis au monde, cher enfant chéri,
Toi que j’ai allaité, nourrie,
Toi qui est né de moi enfant chéri, reviens ici,
Enfant chéri, reviens ici,
Reviens t’en, enfant de mon ventre, reviens vite reviens t’en
Tu t’es en allé laissant à la cheville la clef qui pend.
Au bout de son ruban d’argent,
Enfant que j’ai mis au monde

—

Voilà la femme,
Que Dieu même t’a donné
Toi femme sème le lin
Qu’est ce qu’on t’avait dit, dis-donc la mariée ?
Elle devra tenir ton linge bien au propre
Les chemises, les culottes !
Et, dis-donc, mignonne, qu’est ce qu’on t’avait dit ?
Mon gendre bien aimé, je confie à vos soins mon enfant bien aimée
Toi, sème le lin
Toi, réclame lui tes chemises, sois à la cave et au grenier, surveille les ouvriers.
Du matin jusqu’au soir soit debout, sois debout sur tes pieds.
Coupe le bois
Après quoi, clac !
Aime-la !
Aime là comme ton âme, tremble la comme un prunier

—

*
—

Eh ! vous les on ne sait pas d’où et vous les rien du tout, les filles qu’on a pour deux sous, Et vous les mauvaises langues, et vous têtes d’allemandes, et vous les pas mouchés et vous les mal torchés, les culs tout nus, les sans souliers !
Tous ici !
Il a dit comm’ ça.
J’y va
Elle a dit comm’ça
Prends moi.
Il a dit comm’ ça.
Le lit est étroit
Elle a dit comm’ ça.
On s’arrangera
Il a dit comm’ ça.
Tu sais, les draps sont froids.
Elle a dit comm’ ça.
On les chauffera

—

*
—

Et là-bas, n’avez-vous pas vu que la fille n’y tient plus ? s’est tournée vers lui
La voilà qui boude !
Pour qu’elle boude mieux, faut la mettre au lit
Le beau lit bien fait, le beau lit carré !

Dessus le lit il y a le plumier
Et tout à côté il y a l’oreiller
Et l’oreiller se tient tout à côté.
Et sous l’oreiller, les draps bien lissés.
Et sous les draps voilà quelqu’un qui s’est caché.
C’est Fétis, c’est Fétis le frisé
Et le moineau a trouvé son nid.
Tient sa femelle contre lui
Fétis Pamfiliévitch
La tient contre lui, l’a mise dans son lit.
Il l’a mise sur son bras, sa Nastasiouchka,
l’a mise sur son bras, l’a mise sur son cœur
Il l’a mise, il l’a mise sur son cœur.
Et bien, mon âme, ma douceur, fleur de mes jours, Miel de mes nuits, miel de mes nuits, fleur de ma vie, on vivra avec toi, comme il faut qu’on vive, pour qu’on nous envie, pour qu’on fasse envie.

—

*
—

souvenirs sur

IGOR STRAVINSKY

(Extraits - 1929)

—

J’aurais sans doute dû garder le silence.
J’espère que vous distinguerez pourquoi je ne l’ai pas fait.
J’ai pensé à l’homme que vous êtes, que vous avez été pour moi.
À une amitié qui dure toujours.
À tant d’objets aimés ensemble, à tant d’évènements vécus ensemble.
Alors il m’a semblé que j’avais une dette envers vous, et j’ai voulu m’en acquitter.
Maintenant, Stravinsky, où êtes-vous ?

—

Je crois qu’on n’arrive vraiment à se connaître qu’à l’occasion d’un travail en commun.
Nous nous retrouvions presque chaque jour dans la chambre bleue d’où on dominait le jardin ; nous étions parmi les tambours, les timbales, les grosses caisses, toute espèce d’instruments de choc (ou de percussion, qui est le terme officiel).
Je me sentais musicien parmi ces instruments de musique.

—

Nous ne parlions même pas la même langue.
Les choses qui nous entouraient, vous auriez pu et dû les voir d’une certaine façon, moi d’une autre ; vous de votre façon à vous, moi de ma façon à moi ; elles auraient dû se mettre entre nous.
Comment donc se fait-il que ce soit pourtant par elles, à travers elles, que nous ayons si vite et si complètement communiqué, plus encore : que vous m’ayez consolidé dans l’amitié que je leur portais ?

—

Je vous regardais bien dans votre corps sur cette terrasse de la Crochettaz et vous représentiez déjà pour moi ce que vous représentez toujours pour moi, - je veux dire cette chose si rare qu’est un homme au sens plein du mot ; non un type social, ni le simple produit d’un système d’éducation, ni un « artiste », ni un spécialiste ou un spécialisé en quoi que ce soit : tout le contraire d’un spécialiste ou d’un spécialisé : un homme et un homme complet : c’est-à-dire un raffiné et en même temps un primitif, quelqu’un qui soit sensible à toutes les complications, mais aussi à l’élémentaire, capable des combinaisons de l’esprit les plus compliquées et en même temps des réactions les plus spontanées et les plus directes ; - comme il convient, car il faut être ensemble un sauvage et un civilisé ; il ne faut pas être seulement un primitif, mais il faut être aussi un primitif.

—

La mariée avait à peine fini de se lamenter que déjà intervenaient les amies de noces, puis le père et la mère, puis tous les autres personnages à la fois ; ils mangeaient, buvaient, chantaient tous ensemble, dans une magnifique confusion, qui n’en avait d’ailleurs que l’apparence, parce que par dessous, soutenant tout le système, régnait le plus minutieux calcul, la musique étant emportée d’un bout à l’autre, d’un seul courant que ces empêchements même, comme dans un torrent de montagne, ne faisait que précipiter avec plus de violence, plus irrésistiblement.

—

Nous nous étions avancés cependant à travers la plaine, nous avions traversé le Rhône ; et, tout en allant, j’admirais une fois de plus, à l’entendre et à me si bien confondre par moment avec lui, que nous fussions nés cependant à 3 ou 4 000 kilomètres l’un de l’autre, lui dans le nord et au bord d’une mer, moi dans le sud, au bord d’un lac ; lui dans une très grande ville, avec une cour, des palais, avec un roi et plus qu’un roi : un tsar (alors), moi dans une petite ville, dans un pays républicain, depuis toujours et qui s’en « ressent », comme on dit, qui s’en ressent même un peu trop ; lui fils d’un chanteur de la cour, musicien né dans la musique ; moi, fils, et petit-fils et arrière-petit-fils de vignerons et de paysans, chez qui je ne sache pas qu’on ait jamais songé à « écrire » (de la musique ou de la prose), ni même songé qu’écrire pût être un métier ; lui enfin orthodoxe, catholique orthodoxe et tenant à sa religion : moi né protestant et ne tenant guère à l’être... toutes les distances abolies, et les différences supprimées, comme si elles n’avaient jamais existé.
Et puis nous ne pensions même plus à leur existence possible, parce que le spectacle changeait et nous avait pris tout entiers.

—

Quand vous me parliez alors de votre pays, Stravinsky, et que je vous parlais du mien, c’était bien plus encore qu’une frontière terrestre qui tombait ; les frontières terrestres ne sont pas seules en cause.
Qu’elles tombent, qu’elles soient tombées, encore se heurte-t-on à ces autres frontières qui sont entre les hommes : la séparation de leurs corps et que leur corps à chacun d’eux ait une fin, avec le vide ensuite, un vide infranchissable. ...

—



IGOR STRAVINSKY (Biographie sélective)

Igor Stravinsky (1882 -1971) est une figure clé de la musique du XX^e siècle. Ses premières œuvres marquantes sont *L'Oiseau de feu* en 1910 et *Petrouchka* en 1911. Sa popularité connaît un essor important dès 1913 avec *Le Sacre du printemps* dont les dissonances et les rythmes modernes sur lesquels dansèrent les Ballets russes provoquèrent un véritable tollé le soir de la première.

L'idée d'une cantate-ballet intitulée *Les Noces* naît lors d'un passage à Londres en 1914. Il en esquisse la musique au cours de l'hiver suivant et fait la rencontre de l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz qui en signe la version française. Stravinsky achèvera la musique des *Noces* en 1917, mais il n'en bouclera l'instrumentation qu'en 1923, pour leur création par les Ballets russes à Paris où il s'est installé en 1920.

CHARLES-FERDINAND RAMUZ (Biographie sélective)

Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947) est un écrivain et poète suisse. Il publie ses premiers recueils de poème à Genève en 1903 avant de s'installer à Paris la même année. C'est dans la capitale française que ces premiers romans verront le jour et notamment *Aline* (1905) et *Jean-Luc persécuté* (1909). Les grands thèmes de son œuvre apparaissent déjà : solitude de l'homme face à la nature, poésie de la terre. En 1914, Ramuz retourne en Suisse. C'est à cette époque qu'Ernest Ansermet grand défenseur de la musique de Stravinsky présente le musicien à l'écrivain. Ils signèrent ensemble *Renard* (1916), *Les Noces* (1917-1923) et *L'histoire du soldat* en 1918. Près d'une vingtaine de ses livres ont été adaptés au cinéma et à la télévision. Depuis 2005, tous ses romans sont édités dans la Pléiade.



PHILIPPE BEZIAT

Philippe Béziat a réalisé pour le cinéma *Pelléas et Mélisande*, *le chant des aveugles* en 2009, et *Traviata* documentaire-opéra autour de la mise en scène de Jean-François Sivadier au Festival d'Aix-en-Provence 2011 (sortie en salles juin 2012).

Il a également réalisé de nombreux documentaires pour la télévision, parmi lesquels *De mémoire d'orchestres*, 2x52 minutes sur l'Orchestre National de France, *Mozart, Ligeti et Le Banquet* ou encore *60 ans d'art lyrique à Aix-en-Provence*.

Il collabore de façon privilégiée avec Marc Minkowski pour *Les musiciens du Louvre - Paroles d'orchestre*, *Marc Minkowski répète La Belle Hélène*, *Pour Sainte-Cécile* et *Berlioz à Versailles*. Il consacre trois films à Rinaldo Alessandrini : *les Gloria de Vivaldi*, *Rinaldo Alessandrini enregistre les Concertos Brandebourgeois* et tout récemment un programme pour la jeunesse co-réalisé avec Gordon : *Les Quatre Saisons d'Antoine*.

A plusieurs occasions il capte des spectacles comme *La Pietra del Paragone* de Gioacchino Rossini dans une mise en scène de G.B. Corsetti et Pierrick Sorin, *Les contes d'Hoffman* mis en scène par Olivier Py, *Le ring* mis en scène par Robert Wilson (mais aussi dans la production « réduite » d'Antoine Gindt) ou encore des concerts tels que *Martha Argerich* à Verbier.

Philippe Béziat est également l'auteur de différents courts métrages, parmi lesquels *Le JT Petit Opéra* inspiré par *Fearful Symmetries* de John Adams ou *Musica da camera* à partir de la musique de George Crumb.

MIRELLA GIARDELLI

Mirella Giardelli est une pianiste, claveciniste, chef d'orchestre et de chœur, créatrice de spectacles et de concerts mêlant et démantelant musique, littérature, danse, théâtre et vidéo.

Fondatrice de *L'Atelier des Musiciens du Louvre Grenoble*, elle crée en compagnie de Philippe Béziat, Jean-Claude Gallotta, Nancy Huston, Célia Houdart, Pierre Kuentz, des spectacles autour de J. S. Bach, M.A. Charpentier, F. Poulenc, H. Berlioz, M. Godard, F. Eichelberger. Elle dirige en compagnie des metteurs en scène Emilie Valantin et Bruno Meyssat, deux opéras de J. Haydn et A. Scarlatti, créés pour l'Opéra de Lyon. Elle fut tour à tour chef de chant au Festival de Salzbourg et au Festival d'Aix-en-Provence, tout en enseignant dans des master-classes aux CNSMD de Lyon et de Saintes.

