

LES FILMS PELLÉAS
PRÉSENTE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE




NOUS L'ORCHESTRE

UN FILM DE PHILIPPE BÉZIAT
AVEC L'ORCHESTRE DE PARIS DIRECTEUR MUSICAL KLAUS MÄKELÄ

UNE IMMERSION TOTALE DANS LA VIE D'UN ORCHESTRE

NOUS L'ORCHESTRE

UN FILM DE PHILIPPE BÉZIAT
AVEC L'ORCHESTRE DE PARIS DIRECTEUR MUSICAL KLAUS MÄKELÄ



Comment jouer ensemble sans se sentir disparaître dans la masse ?
Comment cohabiter si longtemps sans que le groupe explose ?
Quel rôle joue vraiment le chef d'orchestre ?

Pour la première fois, caméras et micros se fauillent parmi les 120 musiciens de l'Orchestre de Paris, sous la baguette de leur jeune chef prodige, Klaus Mäkelä.

Un film immersif au cœur de la musique en train de se faire ;
au plus près de l'expérience des musiciens, de leurs émotions, de la beauté.

SOMMAIRE

À la découverte de l'orchestre symphonique 5

- L'orchestre symphonique : carte d'identité 6
- L'orchestre en quelques dates 7
- La composition de l'orchestre 8
- Le chef d'orchestre 12

Nous L'Orchestre 14

- Zoom sur L'Orchestre de Paris 15
- Zoom sur La Philharmonie de Paris 16
- Autour des œuvres 17
- Portraits de chefs 20
- Rencontre avec Philippe Béziat 24

À l'écoute de l'orchestre : activités pédagogiques 29

- Jeux et activités 30
- Pour les plus jeunes 34

Lexique 37



**À LA
DÉCOUVERTE
DE L'ORCHESTRE
SYMPHONIQUE**

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE : CARTE D'IDENTITÉ

Un orchestre symphonique est un ensemble musical formé de plusieurs familles instrumentales : **les cordes**, **les vents** (regroupant **les bois** et **les cuivres**) et **les percussions**.



L'ORCHESTRE EN QUELQUES DATES

XVI^e siècle

Apparition du mot « orchestre » dans la langue française.

Le mot vient du grec *orkhêstra* qui désigne l'espace circulaire devant la scène dans le théâtre antique.

Il est réintroduit dans le vocabulaire théâtral de la Renaissance : il qualifie d'abord l'endroit où jouent les musiciens avant de désigner l'ensemble instrumental lui-même.

1626

Création des « Vingt-quatre violons du Roi », premier orchestre permanent connu de l'Histoire de la musique, apparu dès la fin du XVI^e siècle, mais institué en tant que corps autonome sous le règne de Louis XIII.

XIX^e siècle

Apparition de la baguette du chef d'orchestre, liée à l'élargissement de l'effectif orchestral, pour répondre au besoin d'être vu de loin.



LA COMPOSITION DE L'ORCHESTRE

La composition des orchestres a beaucoup évolué au cours de l'Histoire de la musique.

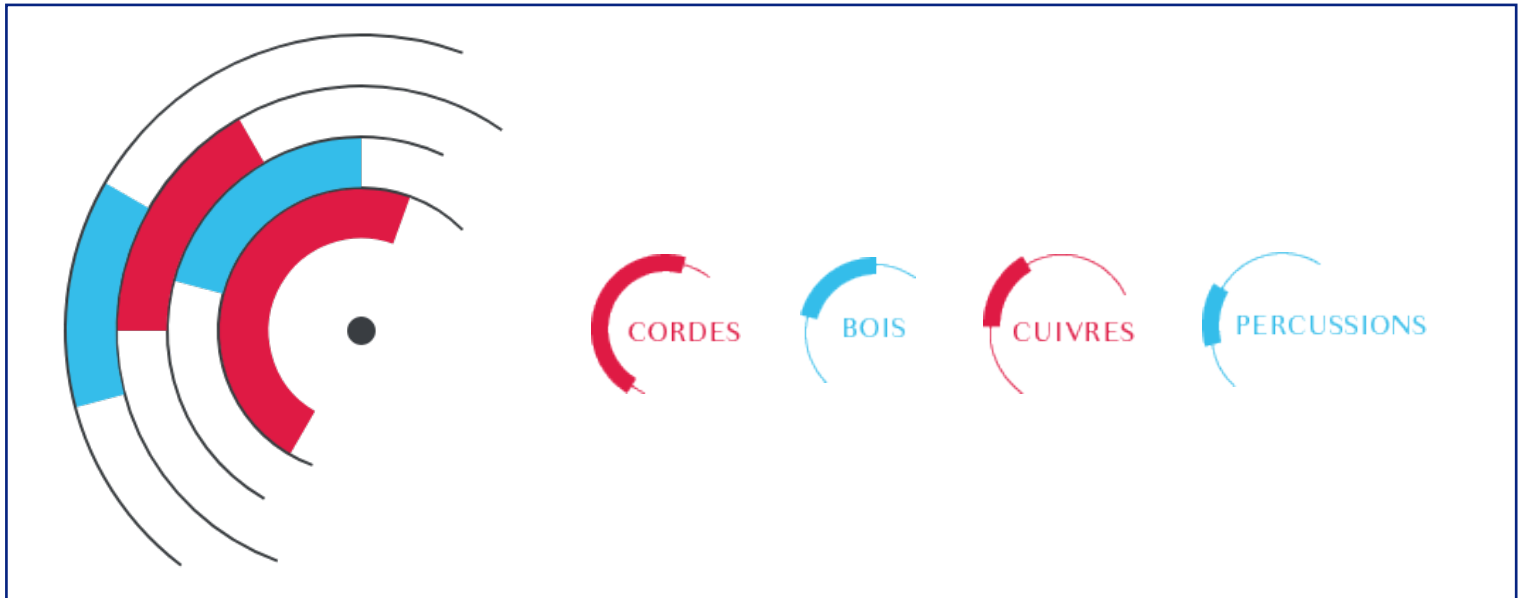
Ainsi, le nombre et la nature des instruments utilisés dépendent de l'époque et de l'œuvre interprétée.

La répartition des instruments sur scène elle aussi peut varier en fonction du style, du nombre de musiciens, de l'acoustique du lieu, du choix du chef d'orchestre...

La plupart du temps, les **cordes** sont réparties en demi-cercle (de gauche à droite et de l'aigu vers le grave) face au chef d'orchestre. Les **bois** peuvent être répartis en ligne ou en carré derrière les cordes.

Les **cuvres** sont disposés en arrière des bois, en fonction des besoins liés à l'œuvre.

Quant aux **percussions**, instruments les plus sonores, elles sont généralement placées derrière les cuivres.

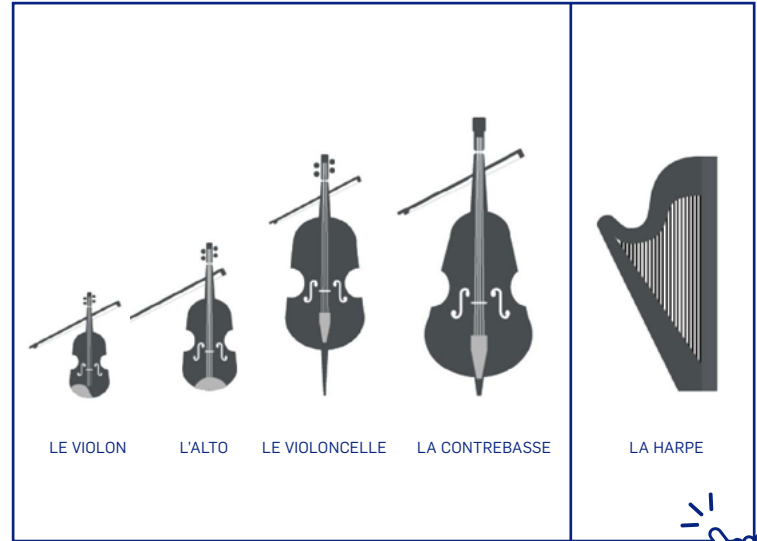


LES CORDES

Les cordes frottées se divisent en cinq pupitres (de l'aigu vers le grave) : les premiers et seconds violons, les altos, les violoncelles et les contrebasses.

Le premier violon solo, situé à la gauche du chef d'orchestre, a un rôle hiérarchique : il représente l'orchestre. Il fait le lien entre le chef et les musiciens, en particulier pour les décisions techniques. C'est aussi lui qui demande le « la » au hautbois. Lorsque le chef le salue, c'est à l'orchestre tout entier qu'il s'adresse.

Pour certaines œuvres, la présence de cordes pincées (harpe, guitare, clavecin) ou frappées (piano) peut être nécessaire.



LES BOIS

L'effectif des bois est très variable selon le répertoire abordé. Ce pupitre comprend les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons (« petite harmonie ») ainsi que leurs dérivés. Le saxophone peut également être inclus.

Avant le concert, c'est généralement le hautbois qui joue le « la » de référence, car son son est stable et sonore, ce qui permet à tous les musiciens de l'entendre aisément.

LES CUIVRES

Les cuivres se composent des trompettes, cors d'harmonie, trombones à coulisse et tubas.



FIGURES DE NOTES

testez vos connaissances
sur les instruments de
l'orchestre symphonique

JEU
INTERACTIF

LES PERCUSSIONS

Elles se répartissent en trois familles :

- les claviers :
 - en bois : xylophone, marimba...
 - en métal : vibraphone, glockenspiel, célesta, cloches tubulaires...
- les peaux : timbales, grosse caisse, caisse claire....
- les accessoires : wood-block, fouet, cymbales....



DEVENIR MUSICIEN D'ORCHESTRE... ---

Pour intégrer un orchestre, les musiciens doivent passer un concours. Le **premier tour** se déroule généralement derrière un paravent, pour garantir l'anonymat des candidats.

Le métier de musicien d'orchestre demande de nombreuses **compétences**. Sur le plan individuel, cela requiert un très haut niveau de **maîtrise instrumentale** (technique, son, justesse...), qu'il faut savoir mettre au profit du collectif, par une **écoute** attentive du groupe. En effet, un musicien d'orchestre doit savoir adapter son jeu pour les besoins de l'équilibre sonore global. C'est un métier qui demande une grande **discipline** personnelle (des heures de travail quotidien), un **esprit d'équipe** et une bonne **gestion du stress**.

Comment se passe un concours d'orchestre ?





LE CHEF D'ORCHESTRE

COMPRENDRE LES GESTES DU CHEF D'ORCHESTRE

Le chef d'orchestre, par sa gestuelle, permet aux différents musiciens de jouer ensemble : son rôle est celui d'un coordinateur. C'est à lui que revient la tâche de guider l'interprétation, à la fois sur le plan technique (indications des départs, choix du tempo...) et musical (intentions, équilibre, nuances...), afin de transmettre sa lecture de la partition.



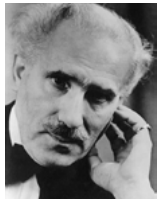
« OÙ SONT LES FEMMES » ?

La direction d'orchestre a pendant longtemps été une pratique presque exclusivement masculine, pour des raisons à la fois sociales, institutionnelles et symboliques. La figure du chef d'orchestre moderne apparaît progressivement au cours du XIX^e siècle, avec des personnalités telles qu'Hector Berlioz, Felix Mendelssohn ou Richard Wagner. L'accès des femmes à la formation musicale professionnelle reste limité. Certaines femmes au début du XX^e siècle ont ouvert la voie : Nadia Boulanger en particulier s'impose comme une figure pionnière.

Mais la situation évolue fortement à partir des années 1990-2000. Aujourd'hui, plusieurs femmes cheffes d'orchestre occupent des postes prestigieux (Marin Alsop, Simone Young, Nathalie Stutzmann...), bien qu'elles restent encore minoritaires.

La Maestra est un concours international de direction d'orchestre réservé aux femmes. Fondé en 2020 par la cheffe d'orchestre Claire Gibault à la Philharmonie de Paris, le concours a pour but de donner une visibilité internationale à de nouveaux talents féminins.

QUELQUES GRANDS NOMS DE LA DIRECTION D'ORCHESTRE AUX XX^E ET XXI^E SIÈCLES



ARTURO
TOSCANINI



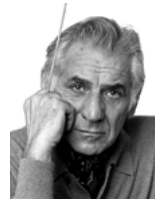
WILHELM
FURTWÄNGLER



NADIA
BOULANGER



GEORG
SOLTI



LEONARD
BERNSTEIN



GUSTAV
LEONHARDT



SIMON
RATTLE



MARIN
ALSOP



GUSTAVO
DUDAMEL



NOUS
L'ORCHESTRE

ZOOM SUR L'ORCHESTRE DE PARIS

Héritier de la Société des Concerts du Conservatoire fondée en 1828, l'Orchestre de Paris donne son premier concert le 14 novembre **1967** sous la direction de Charles Munch. Depuis septembre 2021, **Klaus Mäkelä** est le dixième directeur musical de l'Orchestre de Paris, pour un mandat de six ans, succédant ainsi à Daniel Harding. Sa programmation est pensée à la fois au service du répertoire des XIX^e et XX^e siècles, mais aussi de la création, à travers l'accueil de compositeurs en résidence.

Après un demi-siècle de programmation itinérante, l'Orchestre de Paris devient **résident principal** de la Philharmonie de Paris dès son ouverture en janvier 2015, avant d'en devenir l'**orchestre permanent** en janvier 2019. Véritable colonne vertébrale de sa programmation, l'Orchestre de Paris participe désormais à nombre des dispositifs phares de l'établissement, dont **Démos** (Dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale), pont entre les conservatoires et les enfants qui en sont les plus éloignés, mais aussi **La Maestra**, concours international qui vise à favoriser la parité dans la direction d'orchestre.

Première formation symphonique française, l'Orchestre de Paris donne, avec ses 120 musiciens, une centaine de concerts chaque saison à la Philharmonie ou lors de tournées internationales.





À la fois salle de concert et centre **culturel** et **pédagogique**, la Philharmonie de Paris a été inaugurée en 2015. Elle se situe dans le Parc de la Villette, dans le 19^e arrondissement de Paris.

L'architecture a été conçue par Jean Nouvel : ce dernier a imaginé des **panneaux métalliques** argentés qui, par le jeu des lumières et des reflets, donnent une impression de mouvement constant.

La grande salle de concert «Pierre Boulez» a une capacité d'environ 2400 spectateurs : elle a été pensée comme une véritable «boîte à musique», avec une **scène centrale** entourée de gradins.

Cette disposition permet une écoute optimale, quel que soit le placement dans la salle.

Avec ses panneaux acoustiques réglables et ses matériaux modulables permettant d'adapter la réverbération en fonction du type de concert, le lieu est particulièrement réputé pour la qualité de son **acoustique**.

L'OISEAU DE FEU, STRAVINSKY

L'œuvre est une commande des célèbres *Ballets russes* de Serge Diaghilev, qui ont profondément révolutionné l'art de la danse dans le Paris du début du XX^e siècle. Après le succès de la première saison en 1909, Diaghilev souhaite proposer à son public une œuvre nouvelle. Il fait pour cela appel à un jeune compositeur russe nommé Igor Stravinsky, encore peu connu, futur auteur du *Sacre du printemps* dont la création en 1913 sera un véritable scandale.

Créé en 1910, *L'Oiseau de feu* est un ballet directement inspiré de contes traditionnels russes. Il met en scène Ivan Tsarevitch, le fils du tsar, capturant le mythique Oiseau de feu, dans la forêt du sorcier Kastcheï. L'animal lui offre une plume magique et lui fait serment de sa fidélité, en échange de sa liberté. Finalement, c'est Ivan qui est capturé par le sorcier maléfique. L'Oiseau de feu vient à son secours : ensemble, ils parviennent à libérer les princesses captives du cruel magicien.

À la fin de l'œuvre, lorsque le pouvoir de Kastcheï se dissipe, le cor joue une mélodie douce et pastorale, presque vocale, aux accents de chant populaire stylisé. Le temps semble suspendu par l'accompagnement presque statique des cordes *pianissimo* (nuance très douce). Le choix du cor n'est pas ici l'expression de l'héroïsme, mais marque l'éveil et la renaissance.



SHÉHÉRAZADE, RIMSKY-KORSAKOV

Shéhérazade est un poème symphonique composé en 1888 par le musicien russe Nikolaï Rimsky-Korsakov. L'œuvre est inspirée des contes des *Mille et Une Nuits*: depuis la trahison de son épouse, le sultan Schahriar décide de faire exécuter chaque jour sa nouvelle femme, en guise de représailles. Shéhérazade, fille du vizir, se porte volontaire pour épouser le roi. Chaque nuit, elle lui conte une nouvelle histoire fascinante dont elle interrompt le récit à l'aube, incitant le roi à différer sa mort au lendemain. C'est ainsi qu'après mille et une nuits, elle parvient à conquérir le cœur de Schahriar et sauver sa vie.

Dans l'œuvre de Rimsky-Korsakov, chacun des quatre mouvements illustre une nouvelle histoire.

La voix de Shéhérazade est interprétée par le violon solo, accompagné de la harpe.

Ce thème est repris tout au long de la pièce, figurant les différentes interventions de la conteuse.

Le premier mouvement s'ouvre avec autorité sur le thème de Schahriar. Il est représenté par la puissance des cuivres, dans une nuance *forte*. Ce motif musical crée une tension dramatique dès les premières mesures du poème symphonique: Rimsky-Korsakov le réemploie chaque fois que le roi cruel est évoqué, pour figurer la menace ou le danger.



Arpa

colla parte

f *mf* *p*

Lento $\text{♩} = \text{♩}$
Recit.

Vuo solo

espressivo *ten.*

Cadenza

A musical score for Harp and Violin Solo. The Harp part is in G major, 2/4 time, and consists of a few chords. The Violin Solo part is in G major, 2/4 time, and features a melodic line with many triplets and a cadenza. The tempo is Lento, and the style is Recitativo.

CONCERTO EN SOL, RAVEL

Un concerto est un dialogue entre l'orchestre et un (ou plusieurs) instrument(s) soliste(s). Maurice Ravel, auteur français du célèbre *Boléro*, a composé deux *Concertos pour piano*, qui sont exactement contemporains l'un de l'autre (composés simultanément entre 1929 et 1931), tout en étant profondément différents. Le *Concerto pour la main gauche* est marqué par le souvenir de la Première Guerre mondiale, tandis que le **Concerto en sol** est une œuvre lumineuse qui s'inscrit dans l'héritage de Mozart.

Au début du deuxième mouvement (*Adagio assai*), le piano déploie une longue mélodie quasi vocale, dans une nuance *piano espressivo*, créant une atmosphère douce et introspective avant d'être rejoint par l'orchestre.

Cette même mélodie est reprise par le cor anglais. Comme le dit Klaus Mäkelä dans le film, « ici le cor anglais dirige, il a la mélodie, le piano décore, orne, il vole autour du cor [anglais] comme un papillon. »



LE SAIS-TU ?

Le cor anglais n'est ni un cor, ni anglais...

C'est un instrument proche du hautbois, un peu plus grand (et donc un peu plus grave) avec un pavillon piriforme (en forme de poire). Pour faciliter le jeu du musicien, le bocal (petit tube métallique qui vient supporter l'anche) est coudé, « anglé ».

L'appellation de l'instrument viendrait donc d'une erreur de traduction !



KLAUS MÄKELÄ

Né en 1996 à Helsinki, Klaus Mäkelä est le chef principal de l'Orchestre philharmonique d'Oslo depuis 2020 et le directeur musical de l'Orchestre de Paris depuis septembre 2021. Klaus Mäkelä a réalisé trois albums avec l'Orchestre de Paris (Stravinsky et Debussy pour *les Ballets russes*, la *Symphonie fantastique* de Berlioz et *La Valse* de Ravel).

Avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo, le chef finlandais a enregistré l'intégralité des *Symphonies* de Sibelius, le *Premier concerto pour violon* de Sibelius et celui de Prokofiev avec Janine Jansen, ainsi que les *Symphonies nos 4, 5 et 6* de Chostakovitch.

Pour sa cinquième saison avec l'Orchestre de Paris, Klaus Mäkelä dirige une programmation éclectique, de la *Missa solemnis* (Beethoven) à *Antigone* (Pascal Dusapin). Le répertoire français et les œuvres contemporaines y occupent une place de choix (*Symphonie en ut* de Bizet, *Symphonie en ré mineur* de Franck, créations de Guillaume Connesson, Joan Tower, Anders Hillborg, Ellen Reid et Sauli Zinovjev).

En septembre 2027, il prendra les fonctions de chef principal du Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam et commencera son mandat de directeur musical du Chicago Symphony Orchestra.

ELIM CHAN

Elim Chan naît à Hong Kong en 1986: elle y débute ses études musicales, avant de poursuivre sa formation à l'université du Michigan. En 2014, elle est la première femme à remporter le prestigieux concours de direction Donatella Flick, qui lui ouvre les portes du London Symphony Orchestra en tant que cheffe assistante. Elle y travaille en étroite collaboration avec Valery Gergiev et Bernard Haitink.

Depuis, elle mène une carrière internationale, dirigeant des orchestres tels que le BBC Symphony Orchestra (lors des Proms notamment), la Staatskapelle de Berlin, le Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam ou encore différentes formations américaines (Boston, Chicago, New York Symphony Orchestras). Entre 2018 et 2023, elle a été cheffe invitée principale du Royal Scottish National Orchestra; depuis 2019, elle est cheffe d'orchestre principale du Antwerp Symphony Orchestra (Anvers, Belgique).

En 2023, elle dirige l'Orchestre de Paris dans *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov, faisant ainsi ses débuts à la Philharmonie de Paris.



HERBERT BLOMSTEDT



© MATHIAS BENGUIGUI

Né en 1927 aux États-Unis de parents suédois, Herbert Blomstedt est l'un des chefs les plus marquants de sa génération. Il fait ses débuts en 1954 à la tête de l'Orchestre philharmonique de Stockholm. De 1975 à 1985, il a été chef d'orchestre principal puis directeur musical de la Sächsische Staatskapelle de Dresde ; de 1998 à 2005, il a dirigé l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig.

Ces deux ensembles l'ont nommé chef d'orchestre honoraire, tout comme l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre symphonique de Bamberg ou encore l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Il est reconnu pour son respect absolu de la partition et sa précision analytique. Ses interprétations de compositeurs germaniques et autrichiens sont unanimement saluées (Beethoven, Brahms, Bruckner...), ainsi que celles de compositeurs nordiques tels que Grieg, Sibelius ou Nielsen.

En avril 2024, à l'âge de 96 ans, Herbert Blomstedt dirige à nouveau l'Orchestre de Paris dans la *Symphonie n°8* de Bruckner avec une vitalité restée intacte.

DANIEL HARDING

Daniel Harding est un chef d'orchestre britannique né en 1975 à Oxford. Il a été chef assistant de Sir Simon Rattle à Birmingham, avant de travailler à l'Orchestre philharmonique de Berlin aux côtés de Claudio Abbado.

Il a occupé des postes importants dans plusieurs orchestres, tels que l'Orchestre symphonique de Trondheim (Norvège), la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême ou le London Symphony Orchestra.

En 2003, il dirige pour la première fois le Mahler Chamber Orchestra, dont il devient le directeur musical avant d'être nommé chef émérite en 2011. Il est régulièrement invité par les Philharmonies de Vienne et Berlin, les orchestres du Concertgebouw d'Amsterdam, de la Staatskapelle de Dresde ou du Gewandhaus de Leipzig. Il s'est également illustré dans de nombreuses productions lyriques, à la Scala de Milan, au Royal Opera House, à Covent Garden, ou dans le cadre des festivals de Salzbourg et d'Aix-en-Provence.

Il a été à la tête de l'Orchestre de Paris de 2016 à 2019. En 2023, il est nommé à l'Académie nationale Sainte-Cécile de Rome en tant que directeur musical.

Il retrouve également l'Orchestre de Paris le temps d'un programme consacré à la *Symphonie n°8 « des Mille »* de Mahler.



PHILIPPE BÉZIAT

réalisateur de *NOUS L'ORCHESTRE*

Philippe Béziat a réalisé 4 documentaires-opéra pour le cinéma :

- **Indes galantes** (2021), avec Clément Cogitore, Leonard García Alarcón, Bintou Dembélé et une trentaine de danseurs de hip-hop, krump, break, vogueing... (nommé aux César 2022 du Meilleur Documentaire et aux Prix Lumières)
- **Traviata et nous** (2012), avec Natalie Dessay et Jean-François Sivadier
- **Noces, Stravinsky-Ramuz** (2012), avec Dominique Reymond et Mirella Giardelli
- **Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles** (2009), avec Olivier Py et Marc Minkowski

Il a également réalisé plusieurs documentaires pour la télévision, comme **Claudio Monteverdi, aux sources de l'opéra** (2017), **Jacques Prévert, paroles inattendues** (2017), **Tout Puissant Mama Djombo** (2022 - coréalisé avec Sylvain Prudhomme, autour des personnages de son roman *Les Grands*, tourné sur cinq années à Montreuil, Lisbonne et Bissau) et **L'École du Nord en 3 actes** (2025).

Il a aussi réalisé des courts-métrages musicaux : **Le JT, petit opéra** (1998), d'après *Fearful Symmetries* de John Adams, avec Luc-Antoine Diquéro et Charlotte Clamens ; **Musica da camera** (2003), d'après *Madrigals* de Georges Crumb, avec Donatienne Michel-Dansac, Françoise Rivalland et Christophe Saunière ; **Le Crépuscule des dieux** (2019 - co-réalisé avec Gordon), pour la 3e Scène, plateforme numérique de l'Opéra de Paris, à partir d'un des derniers entretiens de Pierre Bergé et d'une transcription pour piano de l'opéra de Wagner.

Il filme également opéras, ballets, concerts ou pièces de théâtre, parmi lesquels :

- avec la troupe de la Comédie-Française au Théâtre du Vieux-Colombier : *Six personnages en quête d'auteurs* de Pirandello mis en scène par Marina Hands (2024) ou *Dom Juan* de Molière mis en scène par Emmanuel Daumas (2022).
- au Festival d'Aix-en-Provence : *Madame Butterfly* de Puccini dirigé par Daniele Rustioni et mis en scène par Andrea Breth (2024) ou *Symphonie n°2 Résurrection* de Malher dirigée par Esa-Pekka Salonen dans la production de Romeo Castellucci au Stadium de Vitrolles (2022).

En 2020, dans la grande salle Pierre Boulez de la Philharmonie que l'absence de public permet de transformer en studio, Philippe Béziat met en image *Penthesilea*, opéra de Pascal Dusapin dirigé par Ariane Matiakh, dans un dispositif conçu pour englober chanteurs, chœurs et musiciens de l'Orchestre de Paris. Dans le même contexte, *Italienne, scène & orchestre* de Jean-François Sivadier est recréé pour la caméra à la MC93 (2020), et *David et Salomon*, programme de musiques sacrées d'Heinrich Schütz par les *Cris de Paris* de Geoffroy Jourdain, dans l'église Saint-Jacques de Reims (2021).

Par ailleurs, il met en scène ou collabore à la mise en scène de spectacles musicaux comme *La Grande Duchesse* d'après Offenbach, avec la compagnie Les Brigands (2013), *200 Motels* de Frank Zappa, avec Antoine Gindt et Leo Warynski (2018), *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, avec Florent Siaud et Marc Minkowski (2018).

ENTRETIEN

AVEC PHILIPPE BÉZIAT

réalisateur de *NOUS L'ORCHESTRE*

*“C'est toujours fascinant de voir comment
120 membres d'une même formation
vivent et travaillent ensemble.”*

Quelle place occupe ce film dans votre filmographie ?

Jusqu'ici mes films étaient pour la plupart construits autour d'opéras, *Traviata et nous*, *Indes Galantes*, *Pelléas et Mélisande*. J'avais presque toujours deux histoires à raconter : celle du livret d'abord, avec la progression de l'intrigue, les dialogues entre les personnages, les situations dramatiques qui faisaient avancer l'action. Et puis celle de la production du spectacle lui-même, que je suivais des premières répétitions aux premières représentations. Il y avait donc un double récit assez naturel, qui soutenait le film. Cela donnait des longs-métrages que j'appelle des « documentaires-opéras ». Cette fois effectivement il fallait s'aventurer ailleurs, avec le matériau plus abstrait de la symphonie, de la polyphonie orchestrale, qui ne raconte pas de livret, pas d'histoire. Essayer de faire une sorte de « documentaire-symphonie ».

Suivre le quotidien d'un orchestre, avec toute sa variété d'événements, sa routine, ce n'est évidemment pas du tout pareil que suivre le chantier d'un spectacle. Cela créait des difficultés nouvelles ?

Il fallait continuer de faire du documentaire, partir comme d'habitude du réel, du quotidien de l'Orchestre de Paris, de la réalité du travail des artistes, qui n'en finissent pas de me fasciner, avec leur façon de se transformer à l'instant où ils entrent dans leur art, ce petit miracle que j'aime filmer par-dessus tout, par lequel quelqu'un d'humain devient soudain comme surhumain, devant nous, au son et à l'image. Mais cette fois il n'y avait plus de récit extérieur auquel m'adosser pour porter le film. La vie d'un orchestre, c'est de travailler pendant une semaine une œuvre, et puis la semaine suivante une autre. Il a fallu resserrer sur la dramaturgie de la musique elle-même. C'était un défi, mais c'était aussi une libération. Pour la première fois j'avais l'impression de n'avoir plus besoin d'alibi, je pouvais simplement articuler musique et cinéma.

D'habitude au cinéma la musique est subordonnée au film.
Chez vous, elle devient le cœur du film.

Une « musique de film », c'est généralement fabriqué après le film, pour soutenir un discours, un scénario, une dramaturgie, pour l'accompagner, l'illustrer. Dans mon cas c'est exactement l'inverse, c'est la musique qui parle en premier. La dramaturgie de base, c'est celle du discours musical, c'est celle du passage de Mahler ou de Bartok qui est joué, c'est l'émotion ou l'aventure de ce passage en lui-même. À partir de là je me demande qui sont les personnages qui peuvent habiter ce récit-là ? Quelles images, quel matériau peuvent rentrer dans ce récit dont la matière première est la musique ? Au lieu d'une musique de film, on a je crois un « film de musique ». Beaucoup de gens font du cinéma en adaptant des romans. Moi je fais des films en adaptant des musiques !

En voyant le film, on a le sentiment d'être « dans » la musique. Comment avez-vous fait pour produire cette expérience ?

On a eu une chance extraordinaire que personne n'avait jamais eue auparavant. Pour entendre ce qu'on entend dans le film, il a fallu des moyens qui n'avaient jamais été mis à disposition, et qui l'ont été ici parce que la Philharmonie de Paris est en coproduction. À chaque prise du tournage, il y avait 90 micros ouverts. C'est-à-dire qu'à chaque prise, on prenait le son comme pour l'enregistrement d'un disque. Ensuite au montage et au mixage, j'ai récupéré tous ces sons, et j'ai refabriqué un mixage en fonction de l'image, en fonction de l'endroit où on se trouvait dans l'orchestre, en fonction des plans. J'ai « réorchestré » Ravel ou Bartok en fonction des voix que je voulais faire entendre, non seulement par rapport à l'endroit où se trouvait la caméra, mais par rapport à l'émotion que je voulais souligner.

Par ailleurs, j'ai eu la chance de travailler avec une équipe formidable, aussi bien à la prise de son qu'au montage et au mixage, et de tout assembler dans un espace extraordinaire. Au final, le film offre une expérience sonore rarissime, en Atmos comme en Dolby 5.1. Souvent, ces technologies sont employées pour des effets de bombes qui explosent ou de balles qui sifflent dans l'air. Presque personne n'utilise les effets sonores de latéralité et de profondeur qu'elles permettent.

Dans votre film, vous montrez combien l'émotion et la perception sont liées l'une à l'autre...

L'émotion, c'est la matière même de la musique. Elle est produite par des gens dont c'est toute la vie. Des gens qui ont trois bouts de bois, deux bouts de laiton, un bout de cuivre, et qui font ça depuis leur plus jeune âge, qui ne peuvent pas vivre autrement que comme ça. Non seulement parce qu'ils l'ont toujours fait mais parce qu'au moment où ils le font, là maintenant tout de suite, sous nos yeux, ils ne peuvent pas ne pas y être tout entiers. C'est tellement difficile qu'ils ne peuvent pas tricher. À partir de gestes extraordinairement concrets, ils nous permettent d'atteindre quelque chose qui est de l'ordre de l'immatériel, de l'invisible, de

l'infini. Et ils doivent non seulement réussir à produire cette émotion mais réussir à la produire avec les autres, en étant avec eux. On a parfois l'image de l'orchestre fait de musiciens disciplinés, concentrés, une espèce d'armée infailible. En fait c'est l'inverse : c'est une armée de la fragilité humaine.

Que le cinéma soit tout le temps une expérience de perception vivante, c'est pour moi un idéal à atteindre. J'ai recherché la synesthésie, la fusion entre le son et l'image. C'est comme si grâce au film on avait une perception sonore XXL. D'ailleurs c'est la métaphore qu'utilise à un moment une violoniste : elle raconte que parfois en écoutant elle « zoome » sur l'un ou l'autre des pupitres. C'est le mot qui lui vient et je le trouve très juste. Les oreilles sont capables de ça. Et c'est ça aussi qu'essaie de susciter le film.

Ce qu'il faut découvrir, c'est le côté organique de la musique et du son. C'est ce que dit l'un des musiciens à la fin, quand il raconte le choc d'un concert auquel il a assisté dans son enfance, et qui a fait naître sa vocation : « J'écoutais la *Symphonie fantastique* de Berlioz et je regardais les musiciens qui créaient cette musique sous mes yeux, je voyais que tout était fait par des gens là devant moi, sans amplification, sans électronique, simplement avec des bouts de bois, des cordes, exactement comme il y a 600 ans... » Pour moi c'est ça le miracle de la musique. Là bien sûr on est au cinéma mais je fais tout pour recréer cette sensation très physique, cette présence des corps, ce caractère organique de la musique.

“ À chaque prise du tournage,
il y avait 90 micros ouverts. ”

Comment avez-vous créé un lien avec tous ces musiciennes et musiciens ?

Ça a été un lent travail d'approche, de rencontre, presque un à un. C'était très important pour moi qu'ils me fassent confiance. C'était le seul moyen d'être dans cette vie que d'habitude on n'entend pas, ces choses chuchotées, marmonnées, lâchées dans l'émotion, que je pouvais récolter grâce à cette multitude de micros. Il y a tout ce qui se dit et que le chef n'entend pas, ces petits groupes à l'intérieur de l'orchestre : la famille des bois, la famille des cuivres... Avec tout ce qui se passe à l'intérieur du groupe, comme à l'intérieur de toutes les familles. Les cuivres par exemple sont amusants à suivre. Traditionnellement ils sont moins souvent en lumière que d'autres pupitres, avec parfois 45 minutes d'attente sans jouer une note, comme dans *Schéhérazade*. Ils n'arrivent qu'à certains très rares moments, en bétonnant tout d'un coup, comme des rugbymen. Alors qu'en réalité bien sûr eux aussi sont d'immenses musiciens, infiniment sensibles.

Dans votre film, on découvre la routine de l'orchestre et du quotidien des musiciens : l'accueil des chefs invités, le recrutement d'un second violon...

C'est toujours fascinant de voir comment 120 membres d'une même formation vivent et travaillent ensemble. Ce côté routinier, presque « vie de bureau », qui côtoie l'art à chaque instant. Je voulais absolument essayer de raconter ça, raconter la relative autonomie dont ils jouissent, puisqu'encore aujourd'hui l'orchestre est une association. Mais je ne voulais pas raconter que ça.

“ Ce qu'il faut découvrir, c'est le côté organique de la musique et du son. ”

Comment avez-vous choisi les événements qui rythment la vie de l'orchestre ?

À l'Orchestre de Paris, chaque semaine de l'année est construite autour d'une œuvre, dirigée par un chef. Cela donnait une playlist possible du film, ainsi qu'une liste de chefs invités. A partir de ce programme on a fait des choix. Parmi les incontournables, il y avait le travail avec le directeur musical Klaus Mäkelä, au charisme fou, un chef qui fait une unanimité extraordinaire – c'est un cas rarissime – et dont l'arrivée a en plus coïncidé avec l'installation de l'Orchestre à la Philharmonie. Jusque-là l'Orchestre de Paris avait toujours été itinérant, pour la première fois il était hébergé pour de bon dans un lieu, et pas n'importe lequel, puisque la Philharmonie possède, de l'avis unanime des chefs qui viennent y jouer, une des deux ou trois meilleures acoustiques au monde.

Au départ du film il y avait ce double renouveau : nouveau chef, nouveau lieu. Deux incontournables à raconter. Ensuite il fallait choisir les œuvres qu'on suivrait, les chefs invités, des femmes, des jeunes, des vieux, choisir aussi les musiciens (je ne pouvais pas prendre les 120 !) en représentant un peu tous les pupitres. Il fallait aussi raconter le monde qu'ils amènent avec eux, leur vie à l'extérieur. Et puis aussi raconter le fonctionnement de l'orchestre, qui est un sujet délicat.

Le film parle aussi de la difficulté pour l'individu d'exister au sein de l'orchestre.

L'enjeu était de trouver la ligne de crête entre les deux pentes vers lesquelles peut aller le film. J'ai des pages et des pages de témoignages sur la difficulté d'exister au cœur du collectif en tant que grand soliste – parce que ce sont des virtuoses de leur instrument. Comment trouver et garder sa place, comment vivre bien et s'épanouir individuellement dans le groupe ? En contrepartie de la fusion qu'il faut atteindre pour jouer tous ensemble, il y a quelque chose de très pesant, de potentiellement difficile à vivre. Surtout aujourd'hui où la place de l'individu va en s'affirmant. Et là je voyais sortir des centaines de scénarios de films où ça chauffait, où ça clashait. Mais c'était impossible de tout dévoiler.

Finalement vous avez trouvé ce système de cartons qui rapportent leurs propos, tout en les laissant anonymes

Oui ! Avec les cartons, on ne sait pas qui dit quoi. La réalité est rapportée, y compris dans sa dimension conflictuelle. Et il y a un autre avantage essentiel : cela permet de ne pas interrompre le flux de la musique. La parole rapportée ici est documentaire, mais sa lecture n'a pas le même effet que si on l'écoute. Le cerveau reste disponible pour la musique. Très concrètement ça évite de baisser le volume du discours musical et monter celui de la voix pour s'assurer qu'elle passe devant, ce qu'il faut faire habituellement chaque fois qu'on veut qu'une parole soit entendue. C'est ce qui se passe tous les jours à la télévision, ça marche très bien, mais ça veut dire une absence de polyphonie entre les mots et la musique. Moi je voulais que cette polyphonie advienne, comme dans l'opéra où le compositeur place les mots exactement à l'endroit voulu dans le discours musical.

Il y a aussi un plan très long sur le visage du cor anglais, au moment de son solo dans le *Concerto pour piano* de Ravel.

En se plongeant dans la vie de ce pupitre de bois de l'orchestre de Paris, on découvre que tout tient à mille détails. Je pourrais le filmer ce cor uniquement pendant les quelques notes qu'il joue. Alors que ce qui est fascinant, c'est tout ce qui se passe avant, et tout ce qui se passe après. On comprend ainsi l'intensité de l'effort physique qu'il fournit. Et on perçoit à quel point tous ses copains de pupitre sont avec lui. C'est hallucinant. Tu vois les corps qui bougent en même temps, tu vois le bonheur de la musique..

PROPOS RECUEILLIS PAR
SYLVAIN PRUDHOMME





À L'ÉCOUTE DE L'ORCHESTRE : ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES

JEU DE RECONNAISSANCE : QUI JOUE ?



Saurais-tu identifier les trois instruments de la famille des bois qui jouent en relais dans cet extrait du *Concerto en sol* de Ravel ?

RÉPONSE : 1. LA FLÛTE 2. LE HAUTOIS 3. LE COR ANGLAIS

OBSERVE LE CHEF D'ORCHESTRE



Avec sa main droite (celle qui tient la baguette), le chef bat la mesure, c'est-à-dire qu'il donne des indications précises de tempo et de métrique aux musiciens, pour leur permettre de jouer ensemble.

Avec sa main gauche, il indique les entrées et les nuances. Par des gestes expressifs, il transmet aussi les intentions musicales.

En observant attentivement, on constate que le geste précède l'entrée instrumentale ou l'effet musical : en effet, l'un des enjeux pour le chef d'orchestre est l'anticipation.

Les instrumentistes apprennent à lire ces gestes comme un langage visuel. Certains gestes sont communs à tous les chefs d'orchestre ; d'autres, en revanche, constituent une sorte de signature personnelle. Par exemple, certains chefs sont réputés pour leur gestuelle ample et expressive, d'autres pour leur gestique minimaliste, d'autres encore pour leur direction énergique.

AUTOUR DE LA BATTUE

DANS LE COURS DE FORMATION MUSICALE
(POUR LES CYCLES 2 ET 3)



L'une des particularités de l'*adagio assai* du **Concerto en sol** de Ravel est la superposition d'une mélodie à 3/4 à la main droite (3 temps binaires) et d'un accompagnement pensé à 6/8 à la main gauche (2 temps ternaires). Cela crée une forme de suspension du temps musical : certains y voient l'influence du jazz, l'une des sources d'inspiration privilégiées de Ravel à partir des années 1920.

Pour cette raison, cet extrait se prête particulièrement bien à un travail guidé autour de la battue :

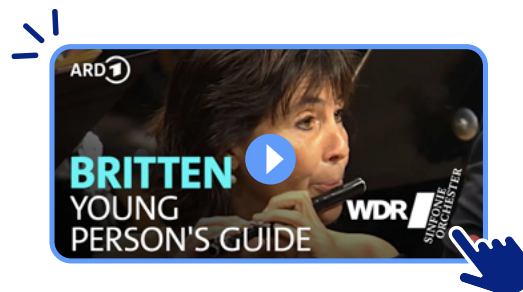
- **battre une battue à 6/8 puis à 3/4**
(DÉBUT DE CYCLE 2)
- **à deux groupes :**
l'un bat à 6/8, l'autre à 3/4 puis inversement
(FIN DE CYCLE 2)
- **chaque élève bat simultanément d'une main à 6/8 et de l'autre à 3/4, puis inverse la battue de chaque main**
(CYCLE 3)

POUR ALLER PLUS LOIN...

LE GUIDE DE L'ORCHESTRE POUR LES JEUNES DE BENJAMIN BRITTEN

The Young Person's Guide to the Orchestra est une adaptation d'une œuvre de Henry Purcell (1656-1695) par le compositeur britannique Benjamin Britten (1913-1976).

L'œuvre, composée en 1945, a été écrite pour un film éducatif destiné aux enfants: elle a pour but de présenter les différentes familles et instruments de l'orchestre. On y entend d'abord l'orchestre entier, puis chaque famille séparément. Dans les variations qui suivent, chaque instrument joue une intervention soliste, permettant d'identifier clairement son timbre et ses caractéristiques. Dans la dernière partie de l'œuvre, tous les instruments entrent progressivement dans une fugue finale qui se clôture par le retour du thème initial.



RESTITUTION DE LA PROJECTION

(lire la liste en amont puis remplir le tableau ci-dessous à l'issue de la projection)

Pendant le film, a-t-on vu...	oui	non
un gros plan sur un tuba		
un roulement de timbales		
un musicien refusant de jouer sa partition		
un violoniste qui s'accorde		
un gros plan sur un contrebasson		
un solo de cor anglais (<i>Concerto en sol</i> de Ravel)		
un gros plan sur un trombone		
une partition qui s'envole pendant un concert		
un musicien se bouchant les oreilles		
les cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses) jouant <i>pizzicato</i> (en pinçant les cordes, sans utiliser l'archet)		
un gros plan sur une guitare		
le solo de violon extrait de l'œuvre <i>Shéhérazade</i> de Rimsky-Korsakov		
une violoncelliste qui casse son archet		
un message en portugais		
un musicien qui compte à voix haute		
un musicien lisant une bande-dessinée		
un solo de cor (<i>L'Oiseau de feu</i> de Stravinsky)		
un gros plan sur une anche double (utilisée par les hautboïstes et bassonistes)		

Pendant le film, a-t-on vu...	oui	non
un gros plan sur un tuba	X	
un roulement de timbales	X	
un musicien refusant de jouer sa partition		X
un violoniste qui s'accorde	X	
un gros plan sur un contrebasson	X	
un solo de cor anglais (<i>Concerto en sol</i> de Ravel)	X	
un gros plan sur un trombone	X	
une partition qui s'envole pendant un concert		X
un musicien se bouchant les oreilles	X	
les cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses) jouant <i>pizzicato</i> (en pinçant les cordes, sans utiliser l'archet)	X	
un gros plan sur une guitare		X
le solo de violon extrait de l'œuvre <i>Shéhérazade</i> de Rimsky-Korsakov	X	
une violoncelliste qui casse son archet		X
un message en portugais	X	
un musicien qui compte à voix haute	X	
un musicien lisant une bande-dessinée	X	
un solo de cor (<i>L'Oiseau de feu</i> de Stravinsky)	X	
un gros plan sur une anche double (utilisée par les hautboïstes et bassonistes)	X	

L'INDIVIDU ET LE COLLECTIF (TRANCHE D'ÂGE 6-11 ANS)

Le chef secret

Pendant que l'un des élèves se met momentanément à l'écart, le reste du groupe désigne discrètement un chef d'orchestre secret.

Le chef initie alors la production de sons corporels simples (claquements de doigts, frottement des mains, frappes légères sur les cuisses...). Il peut faire évoluer ces sons en en modifiant la vitesse, l'intensité ou la nature. Le groupe l'imité avec la plus grande précision possible, veillant à rester attentif et réactif aux changements proposés.

L'élève qui s'était isolé doit écouter et observer attentivement le groupe afin d'identifier le chef d'orchestre. Une fois découvert, les rôles peuvent être redistribués.

Objectifs : développer une écoute attentive, renforcer la capacité d'observation, encourager la concentration et la réactivité du groupe, favoriser la cohésion et la dynamique collective.

Le téléphone silencieux

Les élèves se placent en file indienne, les uns derrière les autres.

L'élève en bout de chaîne imagine les premiers sons de la chanson de son choix (par exemple : Jean petit qui danse) et vient les frapper délicatement, avec la pulpe du doigt, sur le dos de l'élève placé devant lui.

Chaque élève, à son tour, tente de restituer le plus fidèlement possible l'information reçue (purement rythmique et non pas mélodique) à son voisin de devant, et ainsi de suite jusqu'au bout de la chaîne.

Le dernier élève restitue le rythme proposé en frappant dans ses mains.

Le groupe compare avec la proposition initiale.

Objectifs : travailler la mémorisation et la précision d'exécution rythmique ; renforcer la concentration ; identifier l'individu comme maillon indispensable du collectif.

La chaîne musicale

En cercle: un élève propose une courte formule sonore (bruit de bouche, claquements, sifflements, onomatopées...). Par exemple : trois frappes dans les mains.

Le groupe répète collectivement cette première formule musicale afin de l'ancrer dans la mémoire commune.

Un deuxième élève ajoute une nouvelle formule: le groupe reprend la première formule puis l'enchaîne avec la deuxième, dans l'ordre de proposition.

Le processus se poursuit: chaque élève enrichit tour à tour la séquence d'un nouvel élément. À chaque ajout, l'ensemble du groupe restitue la chaîne complète. Progressivement, une pièce musicale collective se construit. Lorsque chacun a proposé une formule, les élèves s'accordent sur une manière de conclure.

Objectifs : développer la mémorisation auditive et séquentielle, encourager la créativité, expérimenter l'élaboration coopérative d'une pièce musicale.

ET MAINTENANT...TESTE TES CONNAISSANCES!

Horizontalement

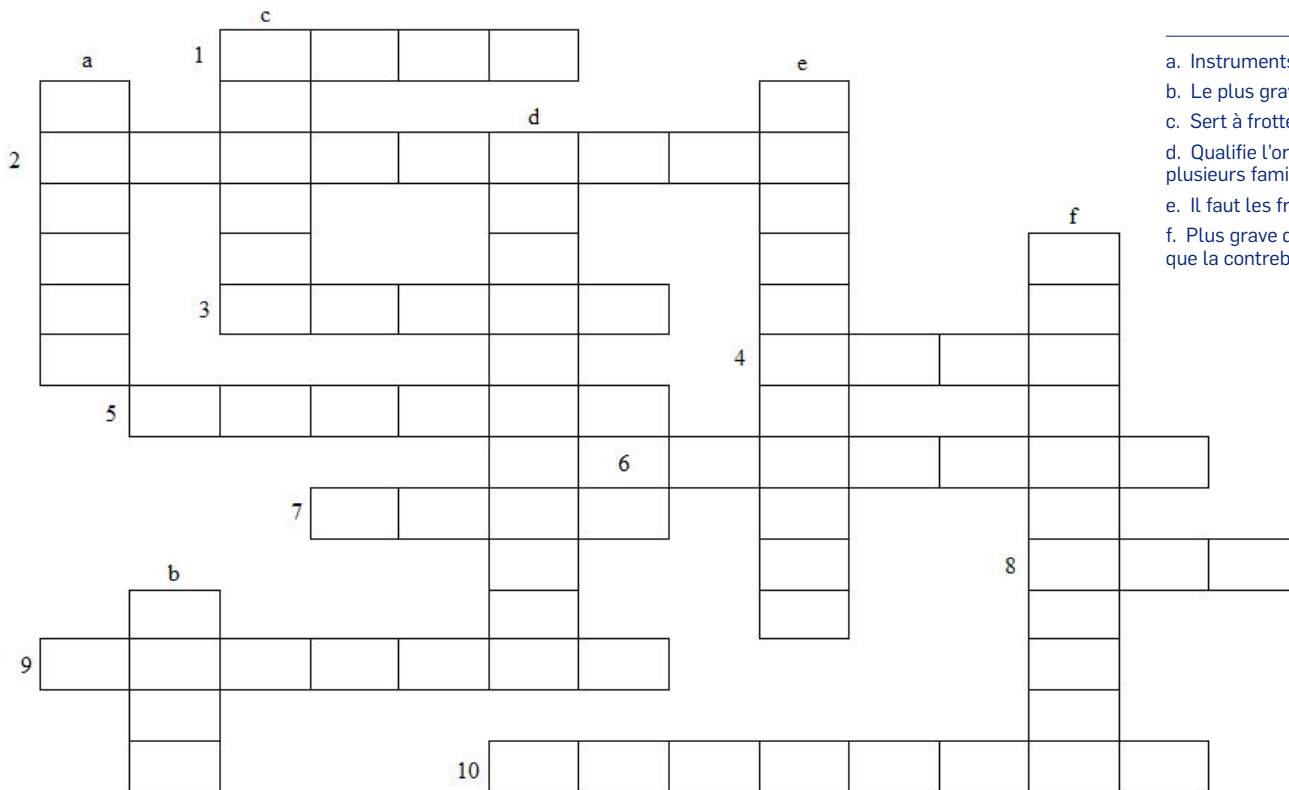
1. Plus grave que le violon, plus aigu que le violoncelle
2. Tous les instruments réunis
3. Vitesse de la musique
4. Sans les autres

5. Cousin grave du hautbois
6. Le plus aigu des cordes
7. La flûte, la clarinette ou le hautbois
8. Cuivre enroulé

9. Le trombone, la trompette ou le tuba
10. Tambours d'orchestre

Verticalement

- a. Instruments à archet
- b. Le plus grave des cuivres
- c. Sert à frotter les cordes
- d. Qualifie l'orchestre qui regroupe plusieurs familles instrumentales
- e. Il faut les frapper
- f. Plus grave que l'alto, plus aigu que la contrebasse





LEXIQUE

LE LEXIQUE DE L'APPRENTI MUSICIEN

archet : baguette en bois tendue de crins, permettant de faire vibrer les cordes

- **tirer l'archet** : mouvement de l'archet du talon vers la pointe (bras vers l'extérieur)

- **pousser l'archet** : mouvement de la pointe vers le talon (bras vers l'intérieur)

chef permanent : chef régulièrement associé à un orchestre

chef invité : chef qui travaille de manière ponctuelle avec un orchestre

directeur musical : responsable artistique de l'orchestre

legato : mode de jeu consistant à lier les sons
(opposé au *staccato*)

nuance : désigne l'intensité avec laquelle il faut jouer

- **piano** : doucement

- **forte** : fort

- **crescendo** : de plus en plus fort

- **diminuendo** : en diminuant

petite harmonie : désigne la famille des bois

pizzicato : pour les cordes frottées, technique de jeu qui consiste à pincer les cordes, sans utiliser l'archet

soliste / tuttiste : désigne le rôle des instruments dans l'orchestre. Le soliste se distingue par des passages individuels. Le tuttiste joue dans le tutti, c'est-à-dire avec l'ensemble de l'orchestre

staccato : mode de jeu sec, incisif, détaché (opposé au *legato*)

symphonie : œuvre pour orchestre symphonique

tempo : vitesse de la musique

- **presto** : très rapide

- **allegro** : vif, allègre

- **moderato** : modéré

- **andante** : allant

- **largo** : lent, large



NOUS L'ORCHESTRE AU CINÉMA LE 22 AVRIL

RÉALISATION ET SCÉNARIO

PHILIPPE BÉZIAT

PRODUIT PAR
PRODUCTEUR ASSOCIÉ

**PHILIPPE MARTIN
DAVID THION**

IMAGE
MONTAGE
INGÉNIEURS DU SON
MONTAGE SON
MIXAGE
MIXAGE MUSIQUE
ASSISTANT RÉALISATEUR
DIRECTION DE PRODUCTION
DIRECTION DE POST-PRODUCTION

**RAPHAËL O'BYRNE, THOMAS RABILLON
HENRY-PIERRE ROSAMOND
ARNAUD MARTEN, NICOLAS JOLY, PERRINE GANJEAN** (Prises de son Philharmonie)
**FRANÇOIS MEREU
EMMANUEL CROSET
THOMAS DAPPELO, RAPHAËL ALLAIN
THOMAS LONGUET
NATACHA LEGRAND
JULIETTE MALLON**

UNE PRODUCTION
EN COPRODUCTION AVEC
EN ASSOCIATION AVEC
AVEC LE SOUTIEN DE

**LES FILMS PELLÉAS
LA CITÉ DE LA MUSIQUE – PHILHARMONIE DE PARIS
PYRAMIDE DISTRIBUTION
CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE,
LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC,
LA SACEM
INDÉFILMS 12, CINÉCAP 7, PALATINE ÉTOILE 21, CINEAXE 5**

EN ASSOCIATION AVEC

VENTES INTERNATIONALES
DISTRIBUTION FRANCE

**PYRAMIDE INTERNATIONAL
PYRAMIDE DISTRIBUTION**

FRANCE | 2025 | 1H30 | DCP | 5.1 | 1.85 | COULEUR

DOSSIER RÉALISÉ PAR **LÉA BECVORT**,
MUSICOLOGUE, PROFESSEURE DE CULTURE MUSICALE AU CONSERVATOIRE DE NÎMES

SOURCES :

<https://www.orchestredeparis.com>

<https://philharmoniedeparis.fr>



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



NOUS-LORCHESTRE.LEFILM.COM



PYRAMIDE
DISTRIBUTION