

Dossier
Pédagogique

Les MUSICIENS

un film de Grégory Magne

AU CINÉMA
LE 7 MAI

ORGANISATION D'UNE SÉANCE DE GROUPE

Pour mettre en place une projection du film pour vos élèves, il vous suffit de contacter le cinéma le plus proche de votre établissement. La direction du cinéma organisera la séance avec vous : le jour, l'horaire, le nombre d'élèves, le tarif scolaire appliqué. Tous les cinémas sont susceptibles d'accueillir des projections avec un tarif réduit de groupe scolaire. N'hésitez pas à vous rapprocher du référent " Culture " de votre établissement.

Un contact utile si besoin : divya.gautier@agence-cartel.com

SOMMAIRE

page

4 *Note d'intention*
de Grégory Magne (réalisateur)

page

5 *Petite histoire du quatuor à cordes*

page

6 *Entretien*
avec Grégoire Hetzel (compositeur de la musique du film)

page

8 *Conception instruments*

page

10 *Antonio Stradivari*

page

11 *Entretien*
avec François Etori et Thibault Pailler (luthiers)

page

13 *Travail du chambriste*
et plus particulièrement du quartettiste

page

14 *Règles d'or de la musique de chambre*

page

15 *Entretien*
avec Daniel Garlitsky (acteur et superviseur musical)

page

17 *Liste artistique et liste technique*

Il y a quelques années, une amie violoncelliste me propose d'écouter le morceau qu'elle s'apprête à présenter pour entrer à l'Opéra de Paris. Dans cette salle de répétition du Conservatoire National, elle répète pour moi seul, la ligne de violoncelle d'une œuvre pour orchestre. Orphelin des autres instruments, ce violoncelle dévoile tous ces murmures que l'on n'entend ni en concert, ni en disque.

leur existence. L'histoire d'une cordée mal assortie lancée à l'ascension de l'harmonie. Sur une voie semée de mésententes, incompatible avec les excès d'égo et les sautes d'humeur, ils finissent par découvrir, et le spectateur avec eux, un sommet dont ils savaient l'existence mais ne soupçonnaient pas la splendeur.

et les rapports entre les personnages s'aiguisent et progressent. Pour ne faire qu'un, les musiciens doivent parvenir à accorder leurs talents et leurs émotions. Apprendre à se sentir, à se faire confiance. Détenteurs d'instruments conçus pour s'entendre parfaitement, ils n'ont d'autre choix que de s'accorder eux-mêmes. Ils sont telle une famille réunie par obligation, liés par la musique comme on l'est par

comédie douce-amère qui les montre triompher de leurs complexes, de leurs orgueils pour enfin assumer leurs legs. Peter, Lise, Apolline et George, les quatre virtuoses, sont interprétés par de vrais musiciens - parfois des comédiens pratiquant parfaitement l'instrument. Ils jouent réellement chaque partie musicale du film et sont ainsi à même, non seulement d'en comprendre les enjeux, mais de faire de la musique un élément d'intrigue. Raconter, même aux plus profanes, les intervalles qui séparent une interprétation parfaite d'une interprétation grandiose. Et pour nous accompagner enfin, la musique de Grégoire Hetzel qui compose le quatuor en Fa majeur de Charlie Beaumont.

Note d'intention de Grégory Magne (réalisateur)

Le frottement des crins de l'archet, le son des doigts sur la touche, la manière dont la caisse de résonance inspire, expire. Chaque geste raconte la rigueur et les heures de travail. Chaque note dévoile ce dont elle est la somme.

Avec le quatuor à cordes, cette mécanique et l'exigence de ces instruments, sont encore plus saisissantes. Chacun des musiciens entend et vit le morceau si différemment de ses partenaires que l'équilibre final semble tenir du miracle. Il demande à ses quatre interprètes des dispositions et une complicité loin de convenir à tous. C'est ce voyage que *Les Musiciens* propose aux spectateurs. Entrevoir tout le travail, toutes les concessions auxquelles la musique oblige ceux qui lui vouent

Mon film précédent, *Les Parfums* (2020) convoquait l'odorat, *Les Musiciens* se vit, lui, tant par le regard que par l'ouïe. Au-delà de la musique, le travail sur les points de vue sonores, les hors champs, les sons de la forêt, de la montagne, du manoir, éveillent l'oreille du spectateur pour créer une proximité particulière avec les personnages. Loin d'être des interludes pour mélomanes, les séquences de répétition se vivent comme des scènes de dialogues dans lesquelles les trajectoires individuelles

le sang, avec autant de divergences sur la manière dont il faut jouer cette partition qu'il y a d'opinions contraires à une table de Noël.

Si la musique est la toile de fond du film, le véritable sujet est d'ailleurs celui de l'héritage. Celui que l'on reçoit, celui que l'on laisse. Astrid face à son père. Charlie face à son œuvre. Les musiciens face à ces Stradivarius mythiques. Et pour chacun une pression spécifique qui alimente les tensions dans une





Au XVIII^e et XIX^e siècles, les compositeurs explorent les différentes possibilités de combinaisons et de dialogues entre les voix ; ils jouent avec la densité du son, les modes de jeu, à la recherche à la fois d'une unité et d'un maximum de diversité.

Le genre atteint sa maturité lorsque ses caractéristiques formelles deviennent semblables à celles de la symphonie classique qui se développe au même moment. Sa construction est en quatre mouvements : un allegro de forme sonate ; un mouvement lent, suivi d'un menuet, et enfin un final rapide souvent de forme sonate ou rondo.

Mais le quatuor a connu son apogée sous le règne de Beethoven.

Il écrit 16 quatuors répartis sur 3 grandes périodes créatrices.

Avec Beethoven la forme éclate (jusqu'à 7 mouvements enchaînés dans le quatuor n°14), le discours se libère en alternant des mouvements aux airs populaires avec de grands mouvements aux multiples développements.

Après la mort de Beethoven, la nouvelle génération de compositeurs a souvent pris le parti de revenir sur des formes plus classiques. Félix Mendelssohn a composé 6 quatuors très équilibrés. Robert Schumann, Johannes Brahms se sont limités à 3 opus.

En Europe centrale, les compositeurs ont eux aussi souhaité cultiver le genre du quatuor à cordes. On peut citer le tchèque Bedrich Smetana et son compatriote Antonin Dvorák. Ce dernier écrit 14 quatuors. Ces deux compositeurs ont notamment mis en valeur leur patrimoine folklorique (mélodies populaires et danses).

Petite histoire du Quatuor à Cordes

Le quatuor à cordes est formé de deux violons, un alto et un violoncelle.

A ses débuts, aux environs de 1750, le quatuor est joué dans les salons aristocratiques ou bourgeois. Il est joué bien souvent chez le commanditaire de l'œuvre, qui participe parfois à l'exécution lorsqu'il est un amateur de bon niveau.

On voit souvent Joseph Haydn comme « le père » de cette formation. Son premier quatuor date de 1757. Il n'a jamais cessé d'écrire des quatuors, 68 au total, le plus souvent regroupés par 6.

En 1761, Boccherini en Italie écrit également le premier de ses 91 quatuors. En Italie et en France le quatuor donne encore la part belle à un instrumentiste, souvent le premier violon, alors que les compositeurs viennois souhaitent un juste équilibre entre les voix.

Mozart commencera à s'essayer au quatuor en 1770. Haydn lui-même écrira une lettre au père de ce dernier pour faire l'éloge des qualités musicales apportées. Mozart en composera 23.

Au XX^e siècle vient l'invention de nouveaux langages. Le quatuor sert alors de laboratoire aux compositeurs.

3 compositeurs peuvent être considérés comme les plus novateurs depuis Beethoven : Bartók, Schönberg et Chostakovitch.

Bartók a écrit 6 quatuors (sur une durée de 43 ans), faisant preuve d'une grande modernité musicale.

Schönberg a écrit 5 quatuors allant du romantisme au dodécaphonisme...

Chostakovitch a composé 15 quatuors (et autant de symphonies), qu'il est possible de répartir sur 3 périodes créatrices :

-Les 1 à 6 entre 1938 et 1956

-Les 7 à 10 entre 1960 et 1964, passant du pessimisme à l'ironie.

-Les 11 à 15 entre 1966 et 1974, qui expriment la résignation d'un homme qui se sait condamné par la maladie. La sonorité, les modes de jeu, micro-intervalles, glissandi vont également être expérimentés après 1970 et faire évoluer encore un peu plus l'écriture du quatuor.

Pour aller plus loin



Entretien avec Grégoire Hetzel (compositeur de la musique du film)

Diplômé du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Grégoire Hetzel est un compositeur de musique de films multirécompensé.

Il collabore notamment avec Arnaud Desplechin, Louis Garrel, Denis Villeneuve, Catherine Corsini, Mathieu Amalric, Anne Fontaine, Julie Bertuccelli, Pierre Salvadori.

Régulièrement comparé à Georges Delerue, son travail couvre tous les champs musicaux, depuis la musique classique symphonique, le jazz, le folk, jusqu'à la pop ou les musiques électroniques. Outre plusieurs nominations au César de la Meilleure musique originale (2011 *L'Arbre*, 2016 *Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2019 *Un Amour impossible*, 2020 *Roubaix, une lumière*, 2023 *L'Innocent*) et au Prix France Musique-Sacem de la musique du film (2009 *Un Conte de Noël*, 2012 *Incendies*, 2014 *La Chambre bleue*, 2016 *Trois souvenirs de ma jeunesse*), Grégoire Hetzel reçoit en 2016 le Prix Lumières pour *La Belle Saison* et *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Il a également écrit un roman, *Le Vert paradis*, publié aux éditions Gallimard (2003), réalisé le premier album de Marie Modiano, *I'm Not a Rose* (2006), composé un opéra, *La Chute de Fukuyama* (2013), accompagné au piano Catherine Ringer pour son spectacle *L'érotisme de vivre* (2024)...

Comment percevez-vous Charlie Beaumont ? Vous voyez-vous des points communs avec lui ?

J'ai bien connu Charlie Beaumont, mais nous nous sommes perdus de vue quand sa vie a dérivé vers la fiction. Pour le faire revenir à la vie, j'ai même pensé lui donner la réelle paternité de son quatuor au générique. Ainsi il aurait quitté ses oiseaux et sa musique « naturaliste », ou « zoomusicologique », et commencé une carrière dans la musique de film. Plus sérieusement, Charlie et moi avons évidemment en commun cette partition, donc toute une partie de mon âme et de mon artisanat, mais aussi des répliques, sur son quatuor « de jeunesse », sur la musique en général, des remarques sur l'interprétation de sa partition pendant les répétitions, peut-être aussi une certaine attitude, des gestes qu'il m'a volés comme un élève imite son maître, ou comme un acteur qui m'aurait bien observé. Sacré Frédéric Pierrot... C'est sûr, si je n'avais pas participé au film, j'aurais été troublé en le découvrant, et me serais écrit : Charlie Beaumont, c'est moi !

Pour aborder le travail du compositeur



Extrait 1



Extrait 2

Quelle fut votre réaction à la lecture du scénario de Grégory Magne ? Vous a-t-il parlé de son projet avant de se lancer dans l'écriture ?

Grégory était très avancé dans l'écriture du scénario quand nous nous sommes rencontrés. Il avait vu des documentaires sur des musiciens, sur des quatuors, et c'est assez tard que lui est venue l'idée du compositeur et d'une partition originale. C'est à ce moment-là qu'il m'a contacté.

Quand il passait me voir à l'établi, je lui apportais des expressions, des termes spécifiques, des métaphores... je lui parlais de ma musique, improvisant ce que je dirais à des interprètes pour qu'ils soient plus inspirés et comprennent mieux la partition, ou comment j'exprimerais des doutes sur une partition de jeunesse en compositeur bougon et retiré des affaires.

Par ailleurs, Grégory cherchait un acteur violoniste étranger. Je lui ai alors présenté Daniel Garlitsky, un magnifique violoniste russe, arrivé enfant en France, qui a un très léger accent.

Que représente un quatuor de Stradivarius ? Qu'ont ces instruments de si particulier sur le plan musical ? Que pensez-vous de la quasi-mystique associée à leur appropriation ?

On sait qu'un violoniste passable ne tirera rien d'un Stradivarius et qu'un grand violoniste peut faire sonner magnifiquement une « crêpe » (un mauvais instrument dans le jargon des musiciens)... Le son d'un grand interprète, ce n'est pas une histoire d'instrument, même si tous se font prêter de chers et beaux instruments par des mécènes ou finissent par en acheter. C'est une histoire de personnalité, de grandeur d'âme, de génie. À une soirée, je me souviens du vieil Ivry Gitlis (qui avait par ailleurs un

Chostakovitch par le Quatuor Beethoven

Stradivarius) s'emparant d'un violon qui traînait là pour improviser un "joyeux anniversaire" : son « son », qui venait du fin fond du shtetl, était à pleurer... Quant au son d'un quatuor à cordes, c'est encore autre chose. C'est un son d'ensemble, une symbiose à trouver, celui d'un seul instrument fait de quatre voix, un exercice d'équilibristes fait de modestie et d'affirmation de soi.

Le Quatuor Beethoven, qui a créé la plupart des quatuors de Chostakovitch, n'a jamais eu de Stradivarius, le Quatuor Pro Arte pareil. Le Quatuor Alban Berg avait deux violons Stradivarius. À ma connaissance, seul le quatuor Amadeus a joué sur quatre stradivarius les dernières années de sa longue carrière. Je vous parle ici d'une époque où les Stradivarius n'étaient pas au jeu des spéculations. Aujourd'hui ce serait impossible sans le prêt d'une banque, d'un mécène, comme dans le film. Un Stradivarius, on le voit aussi dans le film, se vend à plus de 10 millions. Or le quatuor est une formation confidentielle, de « chambre », avec un répertoire assez austère, qui ne rapporte pas des fortunes.

Composez-vous avec le tempérament des personnages en tête ?

D'habitude oui, ce sont les images, la dramaturgie et ses personnages qui m'inspirent. Mais pour *Les Musiciens*, c'était très différent puisque j'ai écrit une musique « pure » et totalement extérieure à la narration. Ici, la musique a sa propre dramaturgie, au service de laquelle sont les personnages, avec tempérament mais humilité. C'est justement ce qu'ils vont rechercher : oublier leur ego.

Aviez-vous des compositeurs de références à l'esprit pour composer cette partition ?

Non, je suis resté plutôt moi-même, avec bien sûr l'héritage de tous les compositeurs de mon arbre généalogique, tous ceux que j'ai aimés, qui m'ont

formé et inspiré, je peux en citer quelques-uns, proches de nous : Britten, Chostakovitch, Bartók, Stravinsky, Reich, Glass, Pärt...

Comment avez-vous fait passer les notions d'écoute, d'entente, d'interdépendance, d'harmonie vers laquelle chacune et chacun d'entre nous cherchent à tendre dans cette partition ?

Ce qui est sûr, c'est que nous ne voulions pas que la musique de Beaumont soit désagréable et



anti-populaire, mais qu'elle soit captivante pour le spectateur. Cependant nous voulions aussi qu'elle soit savante, qu'elle mette en scène une certaine virtuosité instrumentale, et que chaque musicien ait sa propre voix, distincte des autres tout en faisant partie de cet ensemble serré. Pour reprendre Goethe qui en parle si bien : « Nous entendons discuter quatre personnes intelligentes, nous pensons saisir des morceaux de leur conversation tout en découvrant quelque chose des spécificités des instruments. »

Comment avez-vous travaillé avec Grégory Magne ? Comment vous a-t-il guidé ? Ou le contraire ?

Ça a été un échange merveilleux. Il venait régulièrement écouter mes avancées, grâce aux maquettes que je fais avec mon logiciel d'instruments

samplés, qui permet d'écouter chaque instrument, changer en direct les notes, les modes de jeu. Grégory a pu ainsi entrer dans le processus de composition, imaginer chacun de ses acteurs à leur instrument. Nous avons pu nourrir la fiction musicale, extraire les traits que les acteurs allaient répéter dans leur coin, les passages sur lesquels le quatuor allait buter, les moments aussi où chacun pourrait briller... rendre le premier violon jaloux du second, faire sortir la violoncelliste de sa mélancolie, rendre émouvante et digne d'admiration l'altiste star « des réseaux »...

Comment les comédiennes et comédiens ont-ils pu trouver le geste juste, l'écoute adéquate ?

Pendant le tournage, c'est Daniel Garlitsky qui s'est occupé de diriger les acteurs dans leur attitude musicienne. Comme il jouait le second violon, il était au milieu du quatuor, et pouvait veiller en direct. Même si Emma, Marie et Mathieu sont de très bons musiciens, et qu'ils ont travaillé avec acharnement leur partie, ils n'avaient pas forcément l'expérience de la musique de chambre, et Daniel a pu veiller aux articulations, aux coups d'archets, à ce que tous les gestes instrumentaux soient absolument fidèles à ceux de musiciens professionnels en quatuor, et à ce que leurs répliques sonnent juste.

Il y a eu en post-synchro quelques ajustements, nous avons tout scruté au microscope. Quand la musique est filmée, elle doit être exacte, on ne peut

pas souffrir l'approximation. On voit parfois des films où c'est brouillon, pas crédible, et, pour qui connaît la musique, le film perd de sa valeur. Et à l'inverse, quel bonheur de voir des acteurs jouer précisément la musique, de reconnaître les notes sous leurs doigts... Ophüls dans *Lettre d'une inconnue* (avec le sublime Sospiro de Liszt), Godard dans *Week-end* (avec Paul Gegauff qui joue réellement une sonate de Mozart), Jacques Becker *Caroline et Julien* (avec Daniel Gélin musicalement doublé par Samson François...), Bergman dans *Sonate d'automne*, pour ceux qui me viennent, ce sont là des films où tout le travail d'exactitude instrumentale a été magnifiquement réalisé, et ils en sortent grandis. Mais ce sont chaque fois des rôles de pianistes, et je pense que c'est la première fois qu'on a quatre personnages-cordes qui jouent aussi bien, ensemble, à l'image.

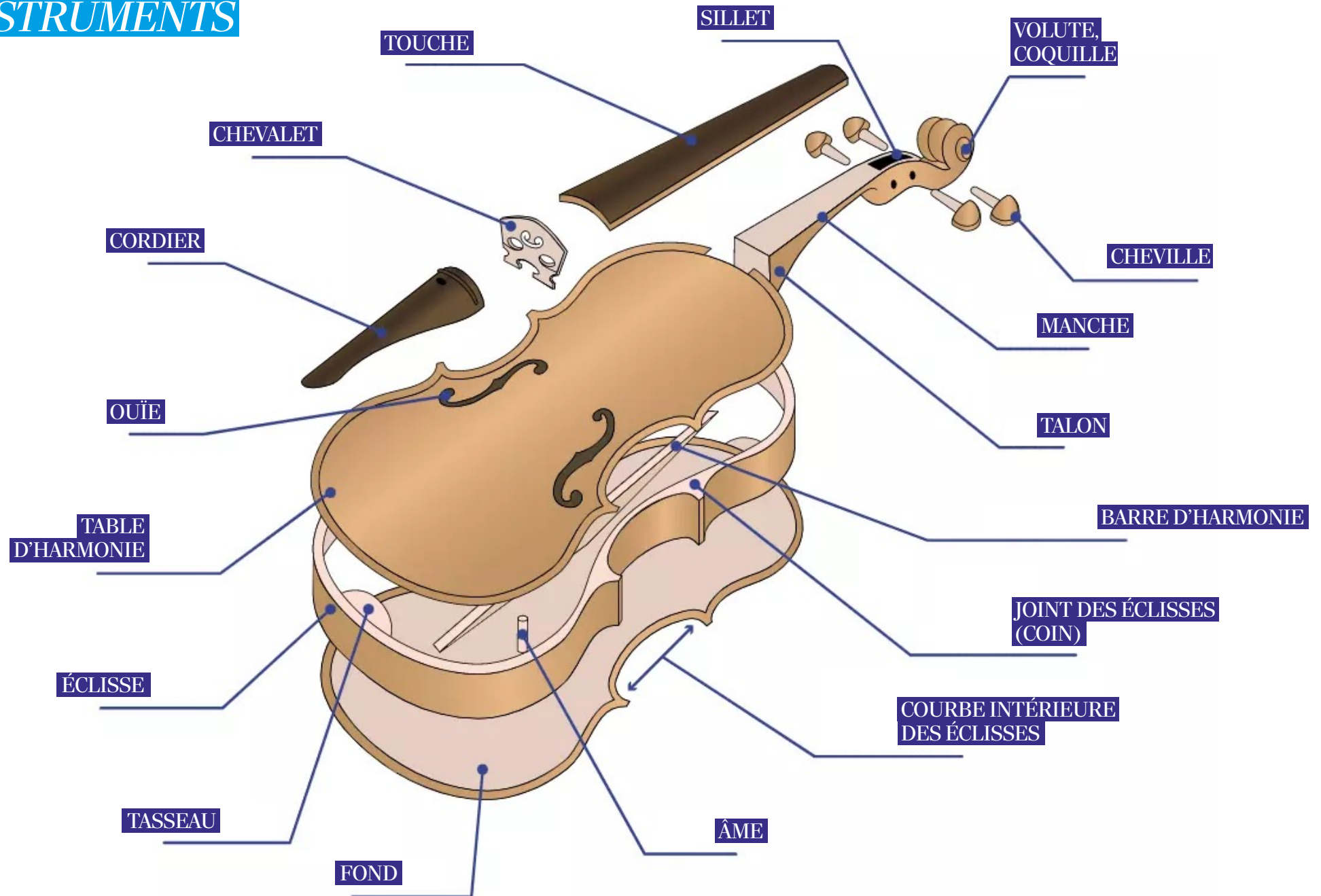
Quel effet ce film a-t-il eu sur vous ?

En tant que spectateur, j'ai été saisi par l'impression de réel, j'ai cru être invité dans une grande maison où sont enfermés des musiciens qui ne se connaissent pas, qui répètent, se toisent, et se détestent rapidement, puis j'ai été heureux de les rencontrer et de les connaître un à un, de découvrir leur personnalité, de rire à leur égo déplacé, à leurs caprices de stars, avant d'être ému par leur doutes, leur fragilité parfois. Évidemment, dès son arrivée, je me suis identifié au compositeur qui vient mettre de l'ordre dans ce désordre, et j'ai soupiré, à la fois de trac et de soulagement...

Tout ce cheminement de la fabrication d'une œuvre commune par des gens dissemblables, mais unis par le même artisanat et réunis pour un seul objet, la musique, dont chaque millimètre de leurs doigts, de leur âme, dépend, c'est ce à quoi j'ai assisté en regardant et en écoutant le film.

Propos recueillis par Anne-Claire Cieutat

CONCEPTION INSTRUMENTS



LA TÊTE

En érable, elle est sculptée par le luthier comme un artiste signe son œuvre. La qualité de sa réalisation, son équilibre et son élégance est la concrétisation de la maîtrise de l'auteur. Elle est terminée par une « volute » ou « coquille », spirale d'Archimède qui surmonte le « chevillier » où sont placées les « chevilles » qui servent à tendre les cordes. Outre son rôle esthétique, la masse de la volute équilibre l'instrument. L'inertie de son poids a une influence non négligeable sur la sonorité.

LES CHEVILLES

Pièces de bois tournées servant à tendre les cordes. Elles sont en ébène, palissandre, buis ou parfois, pour des instruments de qualité médiocre en bois teinté. Certaines sont ornées de nacre, de grain d'or ou d'ivoire, mais dans tous les cas elles doivent être parfaitement ajustées par le luthier dans les trous du « chevillier » pour fonctionner correctement.

LA TOUCHE

C'est la planchette d'ébène sur laquelle appuient les doigts du musicien. De la précision de cet appui naîtra la justesse de la note jouée. C'est dire son importance ! On réglera par rapport à elle la hauteur des cordes : trop proches, elles produiraient une vibration sans puissance, voire des bruits parasites ; trop hautes, elles épuiserait l'instrumentiste !

LE CHEVALET

Posé sur la table et maintenu par la pression des cordes, c'est lui qui transmet la vibration au corps de l'instrument qui l'amplifiera.

LES ÉCLISSES

Bandes d'érable de faible épaisseur qui relient table et fond, formant ainsi les côtés de l'instrument. Elles sont pliées à chaud et collées sur les « tasseaux », pièces de bois au nombre de six (haut et bas plus les quatre coins) et doublées à la jonction avec la table et le fond par des « contre-éclisses » de bois léger, généralement de l'épicéa.

LE CORDIER

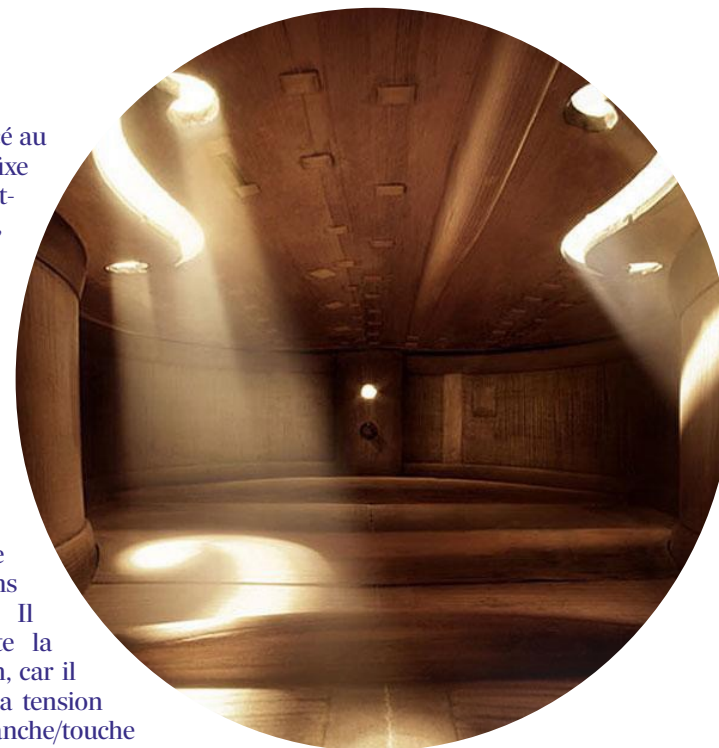
Souvent en ébène, il est placé au bas de l'instrument et se fixe au « bouton » par une « attache-cordier » en boyau, métal ou nylon. Il est percé de quatre ouvertures destinées à recevoir les cordes.

LE MANCHE

Solidaire de la tête, il est enclavé, par l'intermédiaire du « tasseau » du haut, dans le corps de l'instrument. Il constitue en quelque sorte la colonne vertébrale du violon, car il supporte tout l'effort dû à la tension des cordes. L'ensemble manche/touche est collé avec un certain angle par rapport au plan de la table : « le renversement ». De ce « renversement » dépend la pression exercée par les cordes sur la table, et par conséquent son rendement sonore, ce qui est capital pour le musicien. Et tout aussi capital, quoique moins spectaculaire, la résistance mécanique et donc la stabilité dans le temps de l'instrument en est grandement tributaire...

LE FOND

Comme son nom l'indique, il est situé à l'opposé de la table. Il est en une ou deux pièces d'érable, souvent ondé, choisi pour ses qualités mécaniques et esthétiques. Son épaisseur est de quatre millimètres et demi au centre et diminue sur les « flancs » comme celle de la table. Il se termine en haut par le « talon » qui vient s'appuyer sur l'arrière du manche.



Pour aller plus loin

L'année de naissance de Antonio Stradivari n'est pas connue. Grâce à une inscription figurant dans un de ces violons on peut en déduire qu'il est probablement né en 1644. Son nom n'apparaît dans aucun registre. Les épidémies de peste de l'époque ont généré beaucoup de déplacements de population et c'est probablement la raison de l'absence d'enregistrement de sa naissance dans les registres des églises.

Il n'est pas certain qu'Antonio Stradivari ait été l'élève de Nicolò Amati, grand luthier de Crémone. Ce qui est certain c'est la fascination qu'Antonio aura toute sa vie pour ce grand maître de la lutherie. Les modèles fabriqués par Stradivari entre 1667 et 1685 sont fabriqués sur des modèles de Nicolò Amati. Antonio Stradivari commencera à signer ses instruments dans les années 1666/1667.

Aux alentours de 40 ans Stradivari va commencer à expérimenter de nouveaux modèles.

Il fait varier la longueur et la largeur du corps des instruments, réduit la hauteur de voûte. Ce dernier point modifie notamment les qualités vibratoires du dos de l'instrument. On constate également des modifications des ouïes qui s'élargissent.

Stradivari étudie une nouvelle formulation de ses vernis.

Ces changements dans la conception de l'instrument répondent entre autres à un désir des interprètes de l'époque d'obtenir un son plus puissant, notamment avec le développement du concerto pour soliste. On considère aujourd'hui que le modèle Stradivari est arrivé à son apogée aux alentours de 1695.



Antonio Stradivari

Stradivari a eu 11 enfants. Seuls deux ont repris le métier de leur père, sans pour autant pouvoir sortir de l'ombre de celui-ci. Stradivari a travaillé jusqu'à environ 90 ans. En 1742-1743 l'atelier Stradivari ferme et il n'y aura plus d'instruments signés « Stradivari ».

Durant toutes ces années, on pense que le maître a créé environ un millier d'instruments. Il resterait aujourd'hui environ 650 violons, une soixantaine de violoncelles, et une dizaine d'altos..

Un quatuor d'instruments Stradivarius (propriété de la Nippon Music Fondation) nommé le Quatuor Paganini est encore joué actuellement par différentes formations.

Les noms donnés aux instruments l'ont été bien après leur fabrication. Bien souvent ils correspondent à un moment de leur histoire : nom d'un interprète, d'un mécène... L'étude des violons de Stradivari reste aujourd'hui un passage obligé pour les apprentis luthiers.

Pour aller plus loin

Présentation du « Sarasate », violon du musée de la musique de Paris 

Présentation de l'alto « Malher » avec Antoine Tamestit 

Comment vous êtes-vous retrouvés impliqués dans ce projet ?

Thibault Pailler : Nous avons été sollicités par un membre de l'équipe de Grégory Magne, qui cherchait des instruments. Initialement, la production pensait louer des Stradivarius pour le film, mais compte tenu de leur immense valeur, cette option n'a pas été retenue. Nous leur avons proposé de leur fournir des instruments d'apparence semblable en veillant à ce qu'ils fonctionnent en cohérence les uns avec les autres.

François Ettori : Stradivarius, c'est d'abord un dessin, un modèle sur la base duquel nous sommes partis pour concevoir les instruments que vous voyez dans le film. Ce dessin est efficient. Puis, se pose la question des vernis adéquats, car il en existe une multitude. Il nous a donc fallu retravailler les instruments dans l'esprit des authentiques Stradivarius. Lors de l'écriture du scénario, nous avons conseillé Grégory Magne sur les teintes, les manières de créer des faux accidents, car ces violons et violoncelles portent nécessairement les traces de musiciens les ayant pratiqués. Thibault a donc travaillé sur ces « atmosphères » à même les instruments. J'ai aussi conseillé Grégory sur les dialogues des séquences avec le luthier, que j'interprète, afin de veiller à leur crédibilité.

Les instruments, dans ce film, tiennent presque un statut de personnages...

TP: Ils apparaissent à l'écran, en effet, autant que les acteurs. Certes, tout le monde n'a pas l'œil suffisamment exercé pour distinguer les différences entre instruments, mais ce qui était primordial, c'est qu'ils puissent entrer en résonance les uns avec les autres et former un tout cohérent. C'est pourquoi, avec Grégory et François, nous avons veillé à ce que les quatre instruments se ressemblent au point de donner l'illusion qu'ils viennent de la même main : celle de Stradivari. Raison pour laquelle le travail des vernis était si important. Nous avons, par exemple, ôté celui d'un violon, ajouté des coups d'usure et retravaillé ses formes pour qu'il soit crédible aux côtés des autres instruments. Pour un alto, il m'a fallu chercher une

recette de vernis spéciale afin qu'il soit en harmonie avec le reste des instruments. Nous avons fait beaucoup d'essais caméra pour être sûrs que le rendu image aille dans ce sens. Sachant qu'il n'y a, à ce jour, aucune preuve historique certifiant que Stradivari ait réalisé des quatuors d'instruments complets. Parier sur cette éventualité est l'un des enjeux de ce film.

Stradivari jouait-il de ses instruments ?

FE: Non, il n'était même pas violoniste. Il avait formé sa fille au violon pour avoir une idée des sons qu'il fabriquait.

D'où vient son aura ?

FE: L'intelligence de son travail et la demande qu'elle a engendrée ont fait sa légende. Il faut replacer les choses dans leur contexte historique. À la fin de la Renaissance, on commençait à composer des partitions pour des instruments dont on attendait qu'ils sonnent « loin ». Auparavant, on fabriquait les violons sur le modèle de Nicolo Amati, le maître de Stradivari, pour les bourgeois et les nobles,

Entretien avec François Ettori et Thibault Pailler (luthiers)

François Ettori et Thibault Pailler sont luthier et archetier. Tous deux sont experts en lutherie. Leur atelier se situe 80 rue de la Villette dans le 19^e arrondissement de Paris. Les instruments-acteurs de ce film, ce sont eux qui les ont conçus, en s'inspirant du modèle pensé par Stradivarius au creux de la Renaissance italienne. François Ettori, en outre, interprète le rôle du luthier.

qui donnaient des concerts dans leurs salons. Stradivari, lui, a utilisé les systèmes de métriques de la Grèce et la Rome antiques, le nombre d'or, les rapports de proportions, les mathématiques, soit de la rationalité pure pour concevoir ses instruments.

TP: Par-delà les siècles, la légende a ensuite été entretenue. Lorsque le luthier Jean-Baptiste Vuillaume travaillait avec le marchand et grand collectionneur Luigi Tarisio, il a créé la légende du « messie de Stradivarius ». À la mort de Vuillaume, Tarisio s'est rendu chez lui - dit-on - et s'est emparé de ce violon comme du Graal. Ce mythe a ainsi été entretenu au fil des siècles par les luthiers et les musiciens.

FE: Puis la bourgeoisie française et anglaise du XIX^e siècle a nourri cette mystification. Il faut préciser que Stradivari fut une légende de son vivant, à la différence de beaucoup de ses contemporains qui tiraient le diable par la queue, comme Guarneri del Gesù, pour ne citer que lui. Stradivari a directement vendu ses violons aux rois et reines. Il a donc toujours excellé, sans doute galvanisé par le haut rang social de ses clients. Précisons que l'artisanat, c'est une subsistance, même aujourd'hui. La lutherie, c'est la réalité de gens qui crevaient de faim, qui débutaient enfants, ne travaillaient qu'à la lumière du jour et mouraient sur l'établi. Il faut considérer que dans l'énergie et la grâce de ces brillants artisans, il y avait aussi de la souffrance. La pratique de la lutherie est une réalité sociale, une manière d'être seul au monde

face à une réalité économique. C'est encore vrai, et pour nos anciens, ça l'était encore plus. Stradivari était un poisson volant, non représentatif d'une corporation.

Comment avez-vous appréhendé le premier plan du film, qui nous plonge à l'intérieur d'un violoncelle et fait penser à la caverne de Platon, avec ces ombres qui se reflètent sur les parois ?

FE: Thibault a effectué un travail dantesque sur ce violoncelle. Il fallait agir vite, car les délais de conception étaient serrés. Il se trouve que nous étions (et sommes toujours) en train de restaurer un violoncelle. L'idée était d'en « maquiller » l'intérieur de sorte qu'il revête l'apparence d'un Stradivarius. À l'époque, les luthiers avaient tous une patte, une forme de signature dans leur manière d'œuvrer. Thibault, lui, possède l'œil d'un expert et parvient à distinguer un vrai d'un faux Stradivarius. Il a donc eu la chance exceptionnelle de maquiller non pas l'extérieur, mais l'intérieur d'un instrument pour donner à penser qu'il a été

**J'AI PROPOSÉ À GRÉGORY MAGNE
DE FAIRE RÉPÉTER L'ACTEUR
QUI JOUERAIT LE LUTHIER,
ET LUI... A EU L'IDÉE DE ME
PROPOSER LE RÔLE
François Ettore**

fait par un artisan italien de l'époque. C'était sa grande performance pour le film !

Quant à moi, je me souviendrai longtemps de la prise de vue sur le plateau, avec Grégory, son équipe technique et Valérie Donzelli : c'était un moment de rencontre entre artisans - ceux de la lumière, du son. Pour ma part, j'étais responsable de cet instrument qu'on avait démonté pour pouvoir l'ouvrir. On le refermait artificiellement afin que la lumière ne passe pas, tout en guidant l'équipe image : les spots ne devaient surtout pas

cramer le vernis et altérer la valeur de l'instrument filmé. Cette séquence relève d'un travail d'orfèvre choral.

On croirait un tour de magie...

FE: Absolument. Il faut préciser aussi que les techniciens de ce film sont tous des cadors dans leurs domaines respectifs. Chacun était très précis, soucieux de s'entraider. Cette première séquence de tournage était de haut vol sur le plan humain et m'a beaucoup aidé à trouver la note en jouant le rôle de ce luthier facilitateur.

Dans son entretien, Daniel Garlitsky évoque le fait qu'un musicien laisse une trace sur l'instrument qu'il pratique. De ce fait, les Stradivarius ne se confondent-ils pas avec l'idée d'éternité dans notre inconscient collectif ?

FE: Daniel dit vrai. Un violon est un outil de travail, relativement inanimé. On a tendance à penser que c'est l'empreinte des musiciens successifs qui va

façonner le son d'un instrument. Cela a autant de valeur, au fond, que celle de l'instrument en lui-même. C'est une collaboration. Si vous mettez un Stradivarius dans les mains d'un dilettante pendant deux siècles, il produira un son médiocre, c'est certain. Ce qui fait que les Stradivarius se distinguent par leur sonorité, c'est que Stradivari les a vendus d'emblée à de grands musiciens.

En outre, un violon est fait comme un œuf. Dans un ovale, lorsqu'on appuie sur les extrémités, les forces s'annulent. Les Grecs et les Romains l'ont

**AVEC GRÉGORY ET FRANÇOIS,
NOUS AVONS VEILLÉ À CE QUE
LES QUATRE INSTRUMENTS
SE RESSEMBLENT AU POINT
DE DONNER L'ILLUSION QU'ILS
VIENNENT DE LA MÊME MAIN :
CELLE DE STRADIVARI
Thibault Paillet**

compris dès l'Antiquité. Une guitare, qui, elle, est plate comme une boîte à Camembert ne peut pas résister au temps qui passe, car les tensions sur elle font qu'elle va se plier. Tandis qu'un violon, au bout de cinquante ans, commence à prendre du grain. Comme il n'est pas soumis aux tensions, il se contente de sécher, de vieillir. C'est un principe physique qui n'existe presque que dans le quatuor et qui relève du génie pur de fabrication.

Le violon est donc « vivant » ?

TP: C'est du bois, il a donc une hydrométrie qui fait qu'il respire. Il aspire de l'humidité et la rejette en permanence. De la même manière, lorsque vous activez une corde, la tension se transmet à tout le chevalet, et toutes les cellules d'eau vont s'activer sous la vibration. D'autre part, le vernis, qu'il soit à l'huile ou à l'alcool, va continuer à agir dans le temps, les luthiers devant le retravailler régulièrement. Et le vernis va activer le bois. C'est tout un mélange qui fait qu'on peut dire, oui, que le violon est en mouvement perpétuel, donc un objet vivant. Il n'est mort que lorsqu'il n'est plus joué. Même écrasé par une voiture, le violon reste restaurable, donc encore vivant.

François, comment vous êtes-vous retrouvé à jouer le luthier ?

FE: Lors d'une conversation à l'atelier avec Grégory, j'ai mentionné le magnifique *Un cœur en hiver* de Claude Sautet. J'adore ce film et perçois

bien le copieux travail qu'il a représenté pour ses comédiens, mais les gestes du luthier qu'interprète magnifiquement Daniel Auteuil ne me semblent pas toujours naturels, malgré tous ses efforts. J'ai ainsi proposé à Grégory Magne de faire répéter l'acteur qui jouerait le luthier, et lui... a eu l'idée de me proposer le rôle.

Qu'avez-vous retiré de cette première expérience de jeu ?

FE: J'ai trouvé l'expérience jouissive sur le coup, car on est au cœur de l'attention, mais j'ai trouvé qu'acteur était un métier dangereux, qui vous donne l'illusion d'être une personne importante. L'adrénaline monte sur un plateau, puis redescend lorsque vous le quittez.

Que provoque en vous la musique de Grégoire Hetzel ?

TP: C'est une musique sublime, qui a une fonction de résolution : elle dit que, lorsqu'on ne peut plus se parler, on peut s'entendre.

Propos recueillis par Anne-Claire Cieutat

Extraits film

En préambule



Pour poursuivre
le débat



Pour conclure
le débat



Travail du chambriste et plus particulièrement du **quartettiste**

Que veut dire faire de la musique de chambre ? Faire de la musique de chambre c'est créer un dialogue entre des musiciens, formant un petit groupe, traditionnellement un groupe qui pourrait tenir dans une chambre de palais. Il faut donc savoir à la fois jouer, communiquer, se mettre en retrait, écouter et être attentif aux uns et aux autres pour interagir.

La musique de chambre est à la fois un terme pour définir une formation instrumentale, mais aussi un répertoire musical. C'est surtout l'art de jouer avec les autres.

Les musiciens qui pratiquent la musique de chambre sont appelés des chambristes.

Le travail d'un chambriste se déroule en deux étapes :

. **Le travail individuel** : moment où chaque musicien travaille seul sa partie.

. **Les répétitions de groupe** : les musiciens vont travailler ensemble pour s'entendre sur les tempi, les nuances, les articulations...

Le travail de la musique de chambre demande une grande confiance et une écoute entre les musiciens.

L'appellation « Quatuor à cordes » s'applique autant aux interprètes qu'aux œuvres. On a longtemps baptisé tout ensemble constitué du nom de son membre fondateur, souvent le premier Violon (Talich, Brodsky, Danel...), de son lieu de fondation ou de

résidence (Prague, Budapest, Moscou...), voire du nom d'un compositeur fétiche (Beethoven, Amadeus, Smetana, Dvorák...)

Le premier quatuor dont l'histoire a retenu l'existence est, sans surprise, celui auquel Beethoven a confié la création de ses plus grands chefs-d'œuvre. Il a été fondé, en 1808, par Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) pour les besoins privés du Comte Razoumovsky. Ce fut le premier ensemble professionnel capable de surmonter les difficultés inhérentes à la synchronisation des quatre voix égales. Les ensembles professionnels se sont ensuite multipliés au cours du XIX^{ème} siècle et l'avènement de l'enregistrement a encore amplifié le mouvement, au XX^e siècle, au point qu'on les dénombre aujourd'hui par centaines.

Le quatuor est donc un groupe de musiciens formant une microsociété. Ce groupe n'a que trois possibilités pour prendre ses décisions :

. **La décision à l'unanimité** semble être l'idéal.

. **Le compromis** : l'un des musiciens se plie à l'avis des 3 autres en espérant pouvoir faire prévaloir son avis sur une décision ultérieure.

. **La confrontation** : L'un des musiciens impose son point de vue. La majorité du groupe est obligée d'accepter la décision qui lui est imposée. Aucun groupe ne pourra survivre à cela à la longue.

Tous les membres du groupe Quatuor sont égaux et contribuent ensemble à la réussite d'un concert, d'une interprétation.

Il est donc important de se baser sur quelques règles indispensables à la bonne conduite du travail.

1. BÂTIR UNE PENSÉE SONORE COMMUNE

Chaque musicien a une opinion de ce que devrait être la pièce. Il est essentiel que les membres du groupe finissent par s'entendre sur l'interprétation qu'ils feront de la pièce. Il ne faut pas oublier que l'écoute est toujours présente et va parfois entraîner une modification de la pensée ou une amélioration de l'exécution.

2. POUVOIR PLACER L'ŒUVRE DANS SON CONTEXTE HISTORIQUE ET MUSICOLOGIQUE

En étudiant le contexte historique dans lequel l'œuvre a été composée, le style et les caractéristiques musicales de l'œuvre et même la vie du compositeur au moment où il l'a composée, l'interprétation de la pièce sera plus fidèle à l'intention du compositeur. C'est ce qu'on appelle l'interprétation éclairée.

3. CONNAÎTRE PARFAITEMENT LA PARTITION DES AUTRES

Le travail de la partition dans sa globalité, et non uniquement de sa propre voix permet de comprendre l'ensemble de l'œuvre. Cela permet également d'améliorer l'équilibre sonore et l'écoute dans le groupe, grâce au repérage de l'instrument à écouter en priorité selon les passages, quelle voix doit ressortir à quel endroit.

4. APPRENDRE À S'ÉCOUTER ET AVOIR UNE ÉCOUTE CRITIQUE DE L'ENSEMBLE

Il est souvent difficile d'avoir une écoute objective sur ce que l'on joue. Il faut parfois essayer plusieurs possibilités d'interprétations avant de trouver celle qui convient à l'ensemble du groupe. Avoir recours à l'enregistrement peut permettre également de mieux se rendre compte de ce qui ressort réellement du jeu de l'ensemble.



1.

Jouez tous le même morceau.

2.

Arrêtez-vous à chaque signe de reprise et discutez longuement pour savoir si l'on reprend ou non. L'auditoire aime beaucoup ça.

3.

Si tu joues une fausse note, jette un regard furieux vers l'un de tes partenaires.

4.

Garde toujours ton tableau de doigtés à portée de la main, tu pourras toujours rattraper les autres.

5.

Accorde soigneusement ton instrument avant de jouer. Ainsi tu pourras jouer faux toute la soirée avec la conscience tranquille.

6.

Prends ton temps pour tourner les pages (Cf. n° 4).

Règles d'or de la musique de chambre

à prendre (ou pas)

sur le ton de l'humour...

7.

Une note juste au mauvais moment est une note fausse ... (et vice-versa).

8.

Si tous les autres se trompent sauf toi, suis ceux qui se trompent.

9.

Veilles à obtenir le plus de N.P.S. (notes par seconde). Tu gagneras ainsi la considération des incompetents.

10.

Les indications de nuances, de liaisons, d'ornements, ne doivent pas être observées. Elles ne sont là que pour embellir la partition.

11.

Si un passage est difficile, ralentis. S'il est facile, accélère. Tout s'arrangera à la fin.

12.

Si tu es complètement perdu, arrête tout le monde et dis : « il me semble que nous devrions nous accorder ».

13.

Heureux ceux qui n'ont pas l'oreille absolue, car le royaume de la musique leur appartient.

14.

Si par ta faute l'ensemble a dû s'arrêter, explique en détail pourquoi tu t'es trompé. Tout le monde sera très intéressé.

15.

Une interprétation authentique est réalisée quand il ne reste plus une note de l'original.

16.

Quand tous les autres ont fini de jouer, tu ne dois pas exécuter les notes qui te restent.

17.

Une fausse note jouée avec timidité est une fausse note. Une fausse note jouée avec autorité est une interprétation.

Comment vous êtes-vous retrouvé à incarner Peter ?

Grégoire Hetzel, que je connaissais, m'a appelé pour me dire qu'un ami à lui cherchait un musicien capable de jouer la comédie et de parler avec un accent russe. Cela m'a amusé, je me suis entraîné à parler comme mes ancêtres pendant trois mois, avant que Grégoire ne renonce à cette idée et opte pour un phrasé plus naturel. Ce détour m'a permis de me familiariser avec Peter.

Jouer n'est pas mon métier. J'avais déjà interprété de la musique devant une caméra, dans *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola ou *Le roi danse* de Gérard Corbiau, mais pas un rôle de cette ampleur. Il m'a donc fallu m'abandonner et faire confiance à Grégoire et à son équipe, qui était très attentive.

En tant que violoniste et chef d'orchestre, comment résonne en vous la manière dont ce film dépeint les relations entre musiciens ?

J'ai dévoré ce scénario dans un train. Il est difficile d'écrire sur le milieu musical lorsqu'on n'en fait pas partie soi-même et j'ai trouvé que rien n'était hors sujet. Tout sonnait juste. En découvrant ces personnages, je tissais des correspondances avec des gens avec lesquels j'ai travaillé, tout résonnait en moi dans cette histoire. Le film raconte très bien ce que signifie jouer en quatuor. Cela induit d'abandonner un peu de soi au profit du collectif. Charlie Beaumont, qui, pour moi, est un mélange d'Olivier Messiaen pour son lien aux oiseaux, et de John Cage dans son rapport au silence, est celui qui vient créer du liant dans cette formation sans chef d'orchestre.

Les liens entre la musique et le monde de l'entreprise dépeints par le film correspondent également à une réalité. Il y aura toujours des grands mécènes dans le secteur de la musique classique, car si elle coûte de l'argent plus qu'elle n'en rapporte, elle élève les esprits, et ceci est vital. En outre, il arrive souvent que des instruments précieux appartiennent à des grands groupes comme des banques.

Entretien avec Daniel Garlitsky

(acteur et superviseur musical)

Daniel Garlitsky est violoniste, chef d'orchestre, compositeur et arrangeur. Issu d'une lignée musicale qui traverse plusieurs générations, il a été formé à l'école spéciale Gnessine de Moscou, puis au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Il a été premier violon solo de l'orchestre du Staatstheater de Cottbus entre 2015 et 2018 et enseignant au Conservatoire de Musique et de Danse de Paris entre 2013 et 2019. Il se distingue par une grande diversité musicale, naviguant entre les époques et les genres. Il collabore avec des ensembles tels que *The Orchestra of the Age of Enlightenment*, mais aussi des personnalités comme Phillip Glass dont il interprète le 2ème concerto lors de sa création européenne en 2013. Parallèlement, il s'associe à des artistes comme la légende du rock russe Boris Grebenshikov, pour son concert au Théâtre de la Ville en 2014, ou Barbara Pravi, pour son album *On n'enferme pas les oiseaux* en 2021. En compagnie du guitariste Duved Dunayevsky, il fusionne l'improvisation et la liberté d'expression du jazz traditionnel avec son héritage classique. Ensemble, ils ont reformé le Quintette du Hot Club de France, groupe mythique fondé par Django Reinhardt et Stéphane Grappelli dans les années 30. Leur premier album sous cette bannière est paru en mars 2025.

Vous êtes non seulement acteur dans ce film, mais aussi superviseur musical... En quoi consistait cette mission ?

Grégoire m'a dit vouloir un réalisme quasi documentaire pour tout ce qui concernait la musique sur ce film. Nous avons ainsi décidé d'enregistrer toutes les musiques en amont, qui ont servi de playback sur le plateau. Puis, nous avons déterminé les mesures qui seraient jouées dans les différentes scènes où le quatuor est rassemblé, afin que tout soit très précis. Le fait que les comédiens envisagés soient tous musiciens apporte évidemment beaucoup à la vraisemblance de cette histoire. Tout le monde a beaucoup

travaillé pour se caler. J'ai ensuite pu veiller à ce que les gestes de chacun soient justes.

Que représentent pour vous ces Stradivarius ?

Stradivari a conçu environ six-cents instruments : quatre-cents sont basiques, cent-cinquante sont très bons et une cinquantaine confinent à l'irréel dans la qualité du son qu'ils font naître. Mais quelle que soit la qualité, en jouer demeure un ego trip pour musicien !

Dans le film, Astrid en a fait des idoles qu'elle protège dans cette pièce où elle se recueille comme dans une chapelle. Pour moi, un Stradivarius reste un outil issu d'un artisanat de qualité vieux

de trois-cents ans, capable de résister au temps – pour ce qui est des violons, non des guitares. Pour d'autres, c'est sacré, même si je reste persuadé que le prix et la rareté y sont pour quelque chose.

Je me souviens qu'un jour où Ivry Gitlis m'avait permis d'essayer son Stradivarius, je lui ai dit : « Tu lui as bien appris », car je trouvais qu'il sonnait comme lui. Je pense qu'un musicien influe sur la sonorité de son instrument dans le temps. Jouer d'un Stradivarius, c'est se remémorer ceux qui vous ont précédé, vos propres idoles. La trace de ces présences passées est ce qu'il y a de plus précieux et émouvant.



Comment percevez-vous Peter ? Vous êtes-vous raconté son histoire ?

Comme je ne suis pas acteur, j'ai commencé par apprendre le texte. Patrick Simon, un ami comédien, m'a aidé à travailler certaines scènes et à comprendre les raisons qui sous-tendent le comportement de Peter. J'ai convoqué des souvenirs qui m'appartiennent pour jouer certaines situations, notamment en lien avec l'histoire d'amour passée entre Peter et Lise. Il me semble que Peter est en paix avec ses choix de vie. Il a écouté sa raison lorsqu'il a accepté ce poste à Vienne. Pour moi, il est la force tranquille. Il est un

peu nostalgique de cette période où il menait une vie de bohème avec Lise et leurs camarades. Il avait un grand potentiel, mais il a choisi la sécurité.

Le fait qu'il soit malvoyant vous a-t-il aidé à l'interpréter ?

C'était une contrainte, mais comme toute contrainte, cela fait naître la créativité. Cela m'a permis d'être plus centré et concentré. J'ai appréhendé Peter comme quelqu'un dont le champ de vision est rétréci, mais qui parvient tout de même à voir un peu, d'où sa manière singulière de tenir les partitions. Mon regard devait être

vague et circuler selon des axes que je me fixais en fonction de la place de la caméra.

Comment Grégory Magne vous a-t-il dirigé ?

Avec beaucoup de précision. Grégory savait très bien ce qu'il voulait. J'en avais besoin et je me suis laissé porter par ses directives très claires. Nous avons beaucoup répété en amont du tournage, tâtonné, ajusté, cherché la bonne tonalité. Savoir qu'on pouvait refaire des prises me rassurait. Grégory a vu beaucoup de moi dans Peter, ce qui a facilité les choses.

Comment avez-vous travaillé avec vos partenaires de jeu ?

Nous avons beaucoup répété avec Mathieu Spinosi, Emma Ravier et Marie Vialle pour être bien calés sur la musique et pouvoir nous concentrer sur le jeu. Il y avait une vraie collégialité entre nous, aussi bien entre acteurs qu'avec l'équipe technique. Nous nous sommes beaucoup entraînés.

Et avec Grégoire Hetzel ?

Grégoire avait déjà fait appel à moi pour jouer certaines de ses partitions pour le cinéma. C'est une personnalité que je comprends et j'aime travailler avec lui. Sa musique très sensible me touche beaucoup.

Un moment de grâce sur ce tournage ?

La séquence finale. Il faisait froid dans l'église. Nous étions fatigués. Juste avant le concert, Charlie Beaumont vient rallier notre petite troupe en lui tenant un discours. Nous avons tourné la scène plusieurs fois, et lorsque la caméra était sur Mathieu, Emma, Marie et moi, Frédéric Pierrot, qui était hors champ, continuait de jouer avec une générosité incroyable, afin que Grégory puisse filmer nos réactions. C'était très émouvant.

Propos recueillis par Anne-Claire Cieutat

Actualité

Album :
QUINETTE du Hot Club de France

LABEL ET DISTRIBUTION : INOUÏE

SORTIE LE 7 MARS



LISTE ARTISTIQUE

VALÉRIE DONZELLI	ASTRID
FRÉDÉRIC PIERROT	CHARLIE
MATHIEU SPINOSI	GEORGE (1 ^{er} VIOLON)
EMMA RAVIER	APOLLINE (ALTO)
DANIEL GARLITSKY	PETER (2 ^e VIOLON)
MARIE VIALLE	LISE (VIOLONCELLE)
VALENTIN PRADIER	LOUIS
NICOLAS BRIDET	LE FRÈRE
FRANÇOIS ETTORI	LE LUTHIER



LISTE TECHNIQUE

RÉALISATION
SCÉNARIO
MUSIQUE ORIGINALE
CASTING
IMAGE
SON

MONTAGE
DÉCORS
COSTUMES
SUPERVISEUR MUSICAL
1^{ER} ASS RÉALISATEUR
SCRIPTÉ
DIRECTION DE PRODUCTION
PRODUCTION
EN ASSOCIATION AVEC
UNE COPRODUCTION
CODÉLÉGUEE
AVEC LE SOUTIEN
ESSENTIEL DE
AVEC LA PARTICIPATION DE
EN ASSOCIATION AVEC
AVEC LE SOUTIEN DE

AVEC LES SOUTIENS DE

DÉVELOPPÉ
EN ASSOCIATION AVEC
VENTES INTERNATIONALES
DISTRIBUTION FRANCE

EN PARTENARIAT AVEC

GRÉGORY MAGNE
GRÉGORY MAGNE, avec la collaboration de HAROUN
GRÉGOIRE HETZEL
ANTOINE CARRARD
PIERRE COTTEREAU
NICOLAS CANTIN, DANIEL SOBRINO, FANNY MARTIN,
OLIVIER GOINARD
BÉATRICE HERMINIE
VALÉRIE FAYNOT
BÉNÉDICTE MOURET
DANIEL GARLITSKY
LUCAS LOUBARESSE
CÉCILE RODOLAKIS
CLAUDIA CHEILIAN
FRÉDÉRIC JOUVE et PIERRE-LOUIS GARNON
MARIE LECOQ

LES FILMS VELVET, BAXTER FILMS

CANAL+
CINÉ+ OCS, C8
PYRAMIDE DISTRIBUTION, COFINOVA 21, INDÉFILMS 13
LA RÉGION GRAND EST en collaboration avec LE BUREAU
DES IMAGES DU GRAND EST DE LA VILLE DE REIMS
et de LA COMMUNAUTÉ URBAINE DU GRAND REIMS
(RÉSEAU PLATO)
LANGOA, LA SACEM, LE CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET
DE L'IMAGE ANIMÉE

INDÉFILMS INITIATIVE 11
PYRAMIDE INTERNATIONAL
PYRAMIDE



Dossier conçu et rédigé par Aurélie Groisil

Édition : Pyramide - Design graphique : Pyramide, Louise Matas

PYRAMIDE
DISTRIBUTION