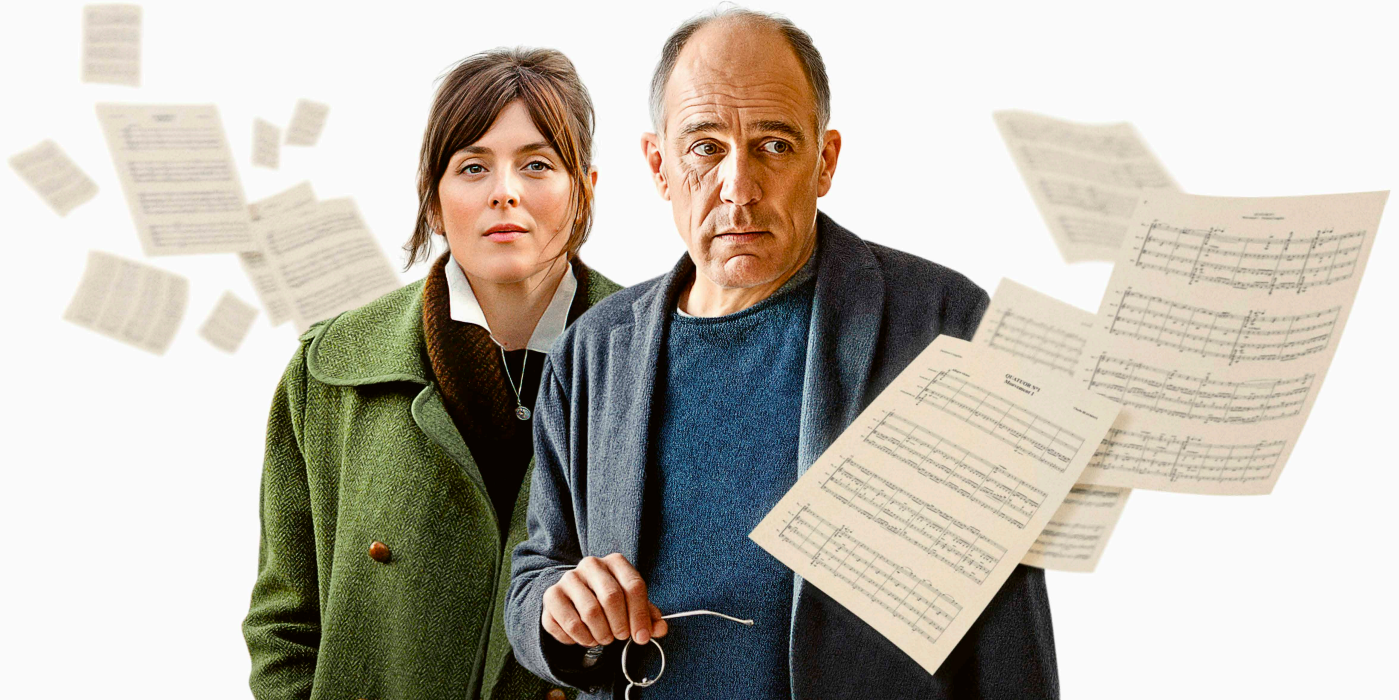


Valérie Donzelli LES Frédéric Pierrot
MUSICIENS

Un film de Grégory Magne



LES FILMS VELVET ET BAXTER FILMS PRÉSENTENT

LES MUSICIENS

Un film de Grégory Magne

RELATIONS PRESSE

TONY ARNOUX
et PABLO GARCIA-FONS
tonyarnouxpresse@gmail.com
pablogarciafonspresse@gmail.com

AU CINÉMA LE 7 MAI

DISTRIBUTION

PYRAMIDE
32 rue de l'Echiquier
75010 Paris
01 42 96 01 01

FRANCE | 2024 | 1H42 | DCP | 5.1 | 2.35 | COULEUR

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM

Astrid Thompson parvient enfin à réaliser le rêve de son père: réunir quatre Stradivarius pour un concert unique attendu par les mélomanes du monde entier. Mais Lise, George, Peter et Apolline, les quatre virtuoses recrutés pour l'occasion, sont incapables de jouer ensemble. Les crises d'égo se succèdent au rythme des répétitions. Sans solution, Astrid se résout à aller chercher le seul qui, à ses yeux, peut encore sauver l'événement: Charlie Beaumont, le compositeur de la partition.



ENTRETIEN AVEC GRÉGORY MAGNE

Après *Les Parfums*, qui se construisait autour du sens olfactif, comment en êtes-vous venu à placer la musique et l'écoute au cœur de cette nouvelle histoire ?

Les Parfums est sorti en salle entre deux confinements. À cette époque, on s'inquiétait sérieusement du retour du public dans les cinémas. Je commençais à écrire autour de la dialectique conflit/réconciliation et je me demandais quelle bonne raison donner au spectateur de venir découvrir mon film en salle. Me promenant près du Conservatoire National de Musique, je me suis souvenu d'une émotion très précise vécue dans cet endroit. Vingt ans plus tôt, une amie violoncelliste m'avait proposé d'écouter le morceau qu'elle allait présenter pour entrer à l'Opéra de Paris. C'était une partie de violoncelle d'une œuvre pour orchestre, donc quelque chose d'un peu abstrait, un peu nu. On était seuls dans cette grande salle blanche et là, au-delà de la musique, j'entendais le bruit de ses doigts sur la touche, des crins de l'archet sur les cordes, mais aussi l'exigence, la justesse, la précision, les heures de travail. Le moment m'avait tellement impressionné... Je me suis dit: voilà, dans une salle de cinéma, avec une vraie qualité de son, je peux peut-être permettre à chacun de ressentir cela.

Le film met en scène un quatuor à cordes, pourquoi avoir choisi plus particulièrement ce type de formation ?

En allant voir répéter des quatuors et en me plaçant au milieu d'eux, par exemple entre l'alto et le violoncelle, j'ai réalisé à quel point ce que les musiciens vivent et entendent du morceau qu'ils jouent est différent de ce que vit et entend l'auditeur ou le spectateur de concert. Du point de vue sonore, il y avait là une

matière géniale pour faire exister les champs/contrechamps, les bascules de point, le découpage. Et puis, dans un quatuor, les questions d'équilibre entre les instruments et d'harmonie sont tellement présentes que c'était la formation idéale pour raconter l'histoire de personnes qui justement peinent à s'entendre.

Comment vous êtes-vous imprégné de ce milieu spécifique et de celui des instruments anciens ?

J'ai rencontré des dizaines de virtuoses et quantité de luthiers. Comme pour *Les Parfums*, j'ai découvert des gens totalement habités, obsessionnels. Par exemple, cette amie violoncelliste ne connaissait Madonna que de nom. Elle ne l'avait jamais écoutée, car elle n'écoutait que du classique. Dans ce milieu, chacun a souvent une idée très arrêtée sur la manière dont il convient de jouer ceci ou cela. Ce qui est propice à faire jaillir du conflit. L'un des défis était de rendre compréhensible et explicite que de tels musiciens puissent ne pas forcément jouer « parfaitement » lorsqu'il s'agit de jouer ensemble. Trouver comment déconstruire et faire sentir, même aux plus profanes, les étapes de travail, d'ajustements, de concessions, de renoncements nécessaires pour que la rencontre ait lieu et que ce quatuor trouve l'harmonie.

Quel fut l'apport du compositeur Grégoire Hetzel dans votre processus d'écriture ?

Il fut majeur. Tout comme celui des comédiens du quatuor, qui sont eux-mêmes musiciens et à qui je ne pouvais pas faire dire ou jouer quelque chose avec lequel ils ne soient pas d'accord sur le plan musical. Au cœur du scénario, il y a donc une

partition pour quatuor écrite au début des années 1990. Grégoire Hetzel m'a paru la personne idéale, car il avait toute la culture et le talent d'un compositeur de musique dite « savante » et toute la souplesse d'un compositeur de musique de film. On a commencé à déterminer ce qui devait se jouer entre les personnages dans chacune des séquences de répétition. Until se met trop en avant, ces deux-là ne sont pas d'accord sur le rythme, sur l'intention, etc. On a donc pensé ces scènes musicales à la manière de séquences dialoguées. Puis Grégoire est venu traduire cela en notes, tout en respectant le style de l'époque, les canons du quatuor composé traditionnellement de quatre mouvements, et une cohérence globale. C'était impressionnant. Sa musique préfigurait déjà les mimiques ou les regards des personnages, la manière dont on allait filmer, le rythme du montage.

Lorsqu'il a eu fini, les comédiens ont commencé à répéter. Frédéric Pierrot, qui est aussi musicien, grand amateur de jazz, clarinettiste, a assisté aux répétitions et s'est totalement imprégné des mots et des images utilisés par Grégoire quand il commentait sa partition aux musiciens. C'est comme ça, partition en main lui aussi, qu'il s'est glissé dans la peau de Charlie Beaumont. Frédéric est un comédien qui a le souci permanent de la justesse et du vraisemblable. Il se promène partout avec le scénario qu'il annote, surligne, corrige. A chaque scène, il sait précisément l'endroit où en est et où doit aller son personnage. C'est un plaisir d'autant plus total qu'il vous fait au final une absolue confiance.

Comment avez-vous composé le casting de musiciennes et musiciens ?

C'était inimaginable qu'on puisse croire à ces personnages s'ils ne jouaient pas vraiment de leurs instruments. Et très compliqué d'envisager de filmer autant de séquences musicales

s'il avait fallu recourir à des doublures ou des effets spéciaux. J'ai à nouveau travaillé avec le directeur de casting Antoine Carrard, qui a cherché, en France mais aussi à l'étranger, à la fois des comédiens qui jouent d'un instrument et des musiciens qui pourraient jouer la comédie. Marie Vialle était connue pour avoir déjà joué du violoncelle au théâtre. J'avais écrit le personnage de Lise en imaginant que ce pourrait être elle. Emma Ravier, qui est violoniste et altiste, n'avait aucune expérience du cinéma. Ses essais étaient parfaits et son parcours personnel rejoignait finalement celui du personnage, dans le sens où elle avait à cœur de prouver et de se prouver qu'elle pouvait être comédienne. Daniel Garlitsky est une figure connue dans le milieu de la musique. Dans le classique, mais aussi dans le jazz manouche. Ce qui lui donne sûrement une certaine souplesse d'esprit : il était d'emblée moins rigide que la plupart des musiciens classiques qu'on a rencontrés. Le fait qu'il joue un quasi-aveugle conférait à son personnage un mystère et des manières qu'il fallait incarner d'une façon à la fois précise et juste physiquement. Quant à Mathieu Spinosi, c'est un acteur issu d'une grande famille de musiciens. Il excelle dans les deux disciplines et ce rôle venait embrasser toute son histoire personnelle.

Son personnage apporte de la comédie. Vous jouez d'ailleurs sur plusieurs tonalités, y compris le burlesque, avec un certain nombre de chutes !

Les Musiciens est d'abord une comédie. Il m'importe qu'on puisse rire ou sourire des situations comme des personnages. Là où ça peut être perturbant, c'est que le propos et la manière dont on aborde la musique sont traités avec le plus grand sérieux. Il faut donc donner au spectateur l'autorisation de porter un regard amusé sur ce qu'il voit, lui signifier qu'il a le droit d'en rire ou d'en sourire. Chaque spectateur vit cela à l'aune de sa propre causticité.

Quant aux chutes, elles viennent nous libérer dans des moments de tension ou de gravité. Elles nous insufflent immédiatement, mécaniquement, une certaine tendresse pour le personnage. Elles ont aussi un aspect musical par le travail sonore qu'elles induisent et la manière dont elles ponctuent le rythme du récit.

Pourquoi avez-vous pensé à Valérie Donzelli dans le rôle de cette fille dévouée à un père défunt ?

Rendre la riche héritière d'un multimillionnaire immédiatement sympathique et touchante n'avait rien d'évident. Je trouvais que Valérie Donzelli incarnait tout le raffinement que l'on attribue à cette classe sociale, mais sans une once de prétention ou de dédain. Et surtout une grande fantaisie. Immédiate et constante. Une capacité permanente à surprendre. Lorsqu'elle débute une prise, on ne sait jamais où elle va aller. Elle aime proposer, se lancer, et voir comment les choses se passent. Ce côté hors sol du personnage racontait aussi un endroit particulier du deuil. Quand, après quelques mois, tout le monde revient à ses préoccupations et que vous, vous continuez à avancer amputé de quelque chose d'essentiel. Dans sa manière de contenir son émotion, de mettre de l'huile dans les rouages pour que le concert se fasse ou d'exploser soudain, Valérie raconte parfaitement cette fragilité émotionnelle-là.

Le jacuzzi semble anachronique au milieu de ce jardin figé, qui fait penser à celui de *L'Année dernière à Marienbad*...

Ce château nous a tout de suite plu, à Pierre Cottereau, le chef-opérateur, Valérie Faynot, la cheffe décoratrice, et moi. Son architecture Art Déco évitait un côté « ton sur ton » avec les instruments classiques. Les ouvertures permettaient d'allonger ou de réduire la profondeur des décors et de circuler un peu dans tous les sens. Et c'est vrai qu'au beau milieu de ce jardin à la

française, ce jacuzzi est assez improbable. Pendant les repérages, on est tombés sur énormément de lubies de ce type, des vérandas, des garages, des œuvres d'art en contradiction totale avec les châteaux qu'on visitait. J'aimais déjà l'idée d'un Georges en peignoir capable de se vexer même face à un jacuzzi qui ose lui résister ! Un bras de fer naît ainsi entre eux... et mène à cette coupure de courant.

Laquelle conduit à un instant au coin du feu, où les relations entre vos personnages s'apaisent...

Cet apaisement est la condition nécessaire pour qu'ils puissent bien jouer ensemble. Pour parvenir à s'écouter, à trouver l'harmonie, il faut que les êtres soient en paix - que ce soit Georges avec Emma, tous vis-à-vis de Georges et Emma, ou Peter vis-à-vis de Lise. C'est ce qui commence à se passer lorsqu'ils jouent au coin du feu. L'ambiance, le fait qu'ils ne jouent pas du classique, le plaisir qu'ils y prennent soudain, leur démontrent que cette chose indispensable qui jusque-là leur faisait défaut peut circuler entre eux.

Votre plan d'ouverture nous plonge au cœur d'un violoncelle, que vous filmez comme une caverne sur les parois de laquelle des ombres se reflètent...

En me documentant sur les Stradivarius, je suis tombé un jour sur des images de Charles Brooks, qui a photographié l'intérieur de quantité d'instruments de musique. J'aimais, bien sûr, le côté mystérieux, mais aussi l'envers du décor de ces instruments hors de prix, qui ont très souvent subi quantité d'accidents au fil des siècles dont témoignent des réparations qu'on ne voit qu'à l'intérieur. Et la caisse de résonance offrait la possibilité, dans le traitement des sons qui proviennent de l'extérieur, de signifier immédiatement au spectateur que ce film allait aussi se regarder avec les oreilles. Ce plan est le tout

premier qu'on a tourné avec l'équipe de Pierre Cottreau, un peu en amont du tournage. Ils avaient dégoté une optique très fine qu'on pouvait introduire dans la caisse, mais on n'était absolument pas certains que cela fonctionne comme espéré. Quand on a commencé à voir apparaître l'image, c'était magique.

Votre mise en scène de la musique chemine sans cesse vers plus de sensualité pour trouver son état de grâce dans le concert final...

Chaque séquence de répétition raconte un trait particulier des relations entre les personnages. Or, à chaque fois on avait le même lieu, une même action - un quatuor qui joue, des positions de personnages fixes... Il fallait donc définir par quelle grammaire on allait parvenir à différencier la tonalité, l'esprit de ces scènes. Plans d'ensemble ou plans serrés ? Focale courte ou focale longue ? Être du point de vue des musiciens ou du point de vue de Charlie ? On jouait sur la lumière, les amorces, les arrière-plans, sur l'arrondi plus ou moins prononcé du cercle formé par les musiciens, pour qu'aucune répétition ne ressemble à l'autre. Tout ça ayant aussi une influence sur le son et la manière dont on entend la musique. Pour le concert de fin, nous voulions être très près des musiciens, nous attarder sur les doigts, les cordes, filmer le bois des instruments, jouer de plans parfois très longs dans lesquels le point bascule de l'un à l'autre, le son soutenant cette impression d'être à la fois avec tous et avec chacun. Pour finir, comme c'est le cas avec les bons quatuors, par ne plus savoir qui joue quoi.

Comment avez-vous travaillé le son du film, justement ?

Ce qu'exigeait le scénario du point de vue du son constituait un vrai défi. J'ai eu la chance que des techniciens de tout premier plan soient excités par ce défi. Nicolas Cantin et Daniel Sobrino pour le tournage, Fanny Martin pour le montage, Olivier Goinard pour le mixage. Les premières fois où on s'est posés à une douzaine de personnes autour d'une table pour savoir comment on allait fabriquer ce son, nous avons beaucoup plus de questions que de solutions. Il fallait récupérer le direct, mais pouvoir au final mixer indépendamment le niveau de chaque instrument ; il fallait enregistrer la musique, mais aussi les dialogues, les sons de doigts, de manipulation ; il fallait que les comédiens jouent, prise après prise, exactement la même chose dans le même tempo, etc. Dès l'écriture, j'espérais que ce que la musique allait exiger de nous tirerait l'équipe vers le haut. Ce fut le cas pour tous, au tournage comme en post production. D'un bout à l'autre, ce fut une harmonie totale. Raconter l'histoire de personnages qui échouent à cause de leurs egos, ça aide peut-être à accorder les siens.

Votre titre est d'une simplicité biblique...

J'aime les titres explicites. Je voulais aussi décomplexer ou rassurer le spectateur qui croit ne rien connaître à la musique. Le film est d'abord une comédie humaine et, parce que ces enjeux-là, chacun peut les comprendre, beaucoup se surprendront à sentir instinctivement tout ce qui se joue sur le plan musical. La musique de Grégoire Hetzel est en ça formidable. Elle emporte quiconque dès la première écoute, puis révèle sa finesse, ses nuances, et finit par ne plus nous quitter.



ENTRETIEN AVEC GRÉGOIRE HETZEL

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 écrié : Charlie Beaumont, c'est moi !

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 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, Bartok, 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 musicale. 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.



ENTRETIEN AVEC VALÉRIE DONZELLI

Qu'est-ce qui vous a touchée dans le scénario de Grégory Magne ? Comment percevez-vous Astrid, son rapport à la musique et aux autres ?

J'ai aimé le côté atypique de ce scénario. Le fait que Grégory souhaite travailler avec des acteurs-musiciens me stimulait. Je suis aussi très sensible à la musique de Grégoire Hetzel. Et j'aimais bien mon personnage. Je trouve Astrid amusante, joyeuse et optimiste, à la fois présente et un peu ailleurs. Elle est héritière, mais n'est pas blasée. Par sa position bourgeoise, elle se sent légitime quoi qu'il se passe et ne souffre d'aucun complexe social, ce qui lui permet d'avoir du culot et de s'autoriser beaucoup de choses.

Votre écoute active est saisissante dans le film.

Cela tient beaucoup au travail du réalisateur et du monteur, qui ont su garder les meilleures prises ! Cela étant dit, le personnage d'Astrid parle peu. Elle n'est pas musicienne, ne comprend pas tout ce qui se passe, doit s'en référer à celles et ceux dont c'est le métier, ce qui suppose qu'elle soit attentive et observe. Astrid respecte beaucoup les musiciens et fait tout pour que le projet de son père aboutisse. Mais la raison pour laquelle elle est à ce point obstinée reste un mystère. Elle cherche sans doute à accomplir le rêve de son père pour clore un chapitre de son existence.

Vous êtes-vous raconté la trajectoire d'Astrid et la relation qu'elle entretenait avec son père ?

Il se trouve que j'ai perdu le mien trois semaines avant de tourner ce film. J'étais bouleversée et cela a dû nourrir mon jeu et

transparaître. La première fois que Grégory m'a fait lire son scénario, je lui ai parlé du deuil de ma mère. Je me souviens d'avoir partagé avec lui mes réflexions sur ce processus qui se fait sur la durée. C'est un temps à part qui dépend des histoires de chacun. Dans *Les Musiciens*, j'aime la souffrance pudique d'Astrid.

Lorsque je joue des personnages, j'ai parfois l'impression de les avoir connus et de les faire revivre. C'est ce qui s'est passé avec Astrid. Elle m'était familière. Elle m'a fait penser à des amies qui ont une relation très privilégiée avec leur père. Pour moi, Astrid était l'enfant adorée. Pour son frère, c'était sans doute différent ; il a eu du mal à tuer ce père avec lequel il était en conflit et qui lui faisait sentir qu'il n'était jamais à la hauteur.

Êtes-vous mélomane ?

Je suis impressionnée par les musiciens et les compositeurs, par leur quête du geste parfait, à la manière de sportifs de haut niveau. Certains parviennent à un tel degré d'excellence qu'ils font disparaître toute notion d'effort et donnent l'impression qu'ils sont dans l'aisance, qu'ils sont nés ainsi. Il est fascinant de regarder Daniel Garlitsky jouer, par exemple. C'est un grand violoniste. Moi, je ne suis pas musicienne, mais j'adore la musique et j'en écoute beaucoup.

Que représentent les Stradivarius pour vous ?

Grâce à ma rencontre avec François Ettori, le luthier, j'ai réalisé que ces instruments sont de la matière vivante, du bois qui respire et évolue avec le temps. C'est fragile et précieux. Et, même s'il faut être expert pour bien entendre les nuances d'un

instrument à l'autre, on entend que le son qui en sort est exceptionnel. Tourner un film qui parle de musique de manière aussi aiguisée crée une ambiance à part, que j'ai beaucoup appréciée. Entre les prises, les musiciens jouaient, c'était très plaisant.

Comment avez-vous travaillé avec vos partenaires de jeu, dont Frédéric Pierrot, que vous avez dirigé deux fois en tant que réalisatrice ?

J'ai adoré mes partenaires. Ils sont aussi bons acteurs que musiciens. Daniel Garlitsky jouait pour la première fois et il m'a épatée. Quant à Frédéric Pierrot, c'est toujours un bonheur de tourner avec lui. C'est un acteur très apaisant, que j'adore.

Un moment de grâce sur ce tournage ?

La scène du concert, à la fin du film, était magique. Les comédiens jouaient à l'unisson, c'était très émouvant de les voir tous dans cette belle église. On se sentait très bien dans ce décor, comme dans cette grande demeure au milieu d'un parc.

Que pourriez-vous dire du film pour conclure ?

Je crois que Grégory est parvenu à faire le film qu'il souhaitait. Il donne à comprendre ce qu'être musicien veut dire, ce que signifie écouter l'autre. Plus largement, ce film traite du vivre ensemble, des petits compromis qu'il faut faire pour trouver l'harmonie.



ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC PIERROT

Quel lien entretenez-vous avec la musique ?

Un lien étroit. Mes souvenirs de petite enfance y sont associés. Alors que mon père, qui fut vétérinaire militaire, était rentré de la guerre d'Algérie, j'ai le souvenir d'avoir écouté de la musique classique avec ma mère, assis par terre à ses genoux. C'est un souvenir teinté de mélancolie pour moi. Par ailleurs, ma grand-mère maternelle jouait du piano et m'offrait des disques où se racontait la vie de grands musiciens. Je les écoutais en boucle. La surdité de Beethoven, la courte vie de Mozart, tout cela m'a fasciné. Mes premiers souvenirs de musique produite en public, c'est, bien sûr, la flûte à bec qu'on apprenait à l'école. Ensuite, j'ai joué de toutes sortes de flûtes, et, à l'occasion d'un festival de jazz en Haute-Normandie, ma région natale, en allant écouter un concert, j'ai eu un coup de foudre pour la clarinette, et m'y suis mis. Cet instrument ne m'a, dès lors, jamais quitté. J'ai, petit à petit, appris à en jouer, à l'oreille, en autodidacte, et en écoutant les autres.

Qu'a provoqué en vous la lecture du scénario des *Musiciens* ?

La question de la musique comme langage dépassant ce monde chaotique et fou, est un élément qui me rassurait. Il était aussi stimulant d'être au diapason avec nos personnages : ils devaient réussir un concert en peu de temps et nous devons tourner ce film en six semaines. En tournant, nous étions donc dans le sujet ! J'aime cette idée d'un chaos dont on part pour cheminer vers une harmonie qui nous émeut et nous fait sourire.

Dès les premières lectures, j'ai partagé avec Grégory quelques remarques critiques, qu'il a toutes accueillies avec une grande écoute et une vraie ouverture d'esprit. Sur le tournage

aussi, nous avons continué à questionner sans cesse le scénario et les dialogues. C'était vraiment une belle manière de travailler et de trouver des idées ensemble, qui fait que, chaque jour, nous étions impatients de les tester sur le plateau. De manière générale, d'ailleurs, Grégory a fait preuve d'écoute et d'élégance avec tout le monde. J'ai été très heureux de notre bonne entente.

Comment percevez-vous Charlie Beaumont ? Vous êtes-vous raconté son histoire ?

Oui, un peu. Mais je crois que je vais la garder pour moi. Ce film est très sensible et délicat, et il me semble qu'il ne faut pas l'étouffer sous trop de commentaires. Je me méfie de la surinterprétation, et il me semble qu'il faut ménager des espaces de résonance pour nous comme pour le spectateur. Notre travail de comédien consiste aussi à mettre en route l'imaginaire du spectateur, à exciter ses papilles.

La maison de Charlie Beaumont se situe en pleine nature. Quel rapport au monde et au silence entretient-il ? Comment qualifieriez-vous son écoute ?

La musique commence toujours par le silence et il est évident que Charlie le chérit. Je suppose que ce personnage a traversé un certain nombre d'épreuves personnelles qui l'ont rendu plutôt solitaire et qui expliquent qu'il vit dans cette maison isolée à la campagne. Je l'ai imaginé y vivre seul et y recevoir de temps en temps des amis. Charlie cultive ainsi un lien étroit avec le silence et les sons de la nature, des oiseaux, comme Messiaen et d'autres.

Comment entre-t-on dans la peau d'un compositeur ?

Pour comprendre Charlie Beaumont, je me suis remis à la clarinette. J'ai pensé à Thelonious Monk, que j'affectionne, mais aussi à Jean Françaix, que j'ai eu la chance de rencontrer du temps où j'étais machiniste. Je ne lui ressemble pas du tout: il était très grand; le jour où je l'ai vu, il portait un grand manteau en cuir noir, il avait quatre-vingts ans, il était timide et très impressionnant. Sa musique était très complexe. J'ai passé du temps chez lui et sa personnalité m'a nourri. Je suis ainsi rentré dans sa musique si intelligente; je l'ai observé, et, sur le tournage, cela m'a servi. Je me suis inspiré de certaines de ses expressions et manières de parler. Le transfert qui opère en psychanalyse marche aussi chez les acteurs !

Comment vous êtes-vous accordé aux autres comédiennes et comédiens, parmi lesquels Valérie Donzelli, qui vous a dirigé deux fois en tant que réalisatrice ?

J'étais très heureux de la retrouver. Valérie a fait preuve d'une légèreté et d'une drôlerie dans son jeu qui était très agréable. C'était le cas aussi avec les autres actrices et acteurs. Nous avons tous fait en sorte de jouer en nous amusant.

J'étais très impressionné par mes partenaires. Sur ce film, l'entente était telle entre les équipes artistique et technique que j'ai senti la présence d'un inconscient collectif. Une rencontre entre les gens a eu lieu.

Dans cet inconscient nourri des inquiétudes des uns et des autres, quelque chose s'est passé qui a fait que chacun est parvenu à la fois à jouer de la musique et à jouer les scènes.

Que représentent les instruments anciens pour vous ? Ont-ils changé votre perception du temps ?

Pour une séquence, j'ai consulté un livre sur l'histoire des Stradivarius et m'y suis plongé avec beaucoup d'intérêt.

Sur ce tournage, le luthier François Ettori a joué un rôle très important. C'est un homme formidable, dont la manière de parler et de toucher les choses avec respect est très inspirante. Il connaît parfaitement l'histoire des Stradivarius et a su se faire l'intermédiaire entre l'esprit du XVIII^e siècle et le temps présent. Il a une présence évidente à l'image, ce qui était épatant, car, comme Daniel Garlitsky, il n'avait jamais tourné. Il fait le lien entre les époques et nous a permis de prendre conscience de tout cela.

Comment Grégory Magne vous a-t-il dirigés sur le plateau ?

Le plus simplement du monde. Nous nous retrouvions le matin avec plaisir. Nous avons beaucoup travaillé ainsi, main dans la main, en tâtonnant, avec le désir mutuel de trouver la note la plus juste possible.

Un moment de grâce sur ce film ?

Je trouve qu'il y a eu plus de moments de grâce sur ce tournage que d'ordinaire sur un plateau. La séquence où les musiciens chantent *My Girl* au coin du feu en est un. J'aurais adoré les accompagner à la clarinette, mais mon rôle ne le permettait pas. C'était un vrai moment gracieux, très collégial et chaleureux.

Tout résonnait entre nous.



ENTRETIEN AVEC DANIEL GARLITSKY

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 peint 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.

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.



ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS ETTORI ET THIBAUT PAILLER

François Etori 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 Etori, en outre, interprète le rôle du luthier.

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 Etori : 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...

T.P : 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 ?

F.E : 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 ?

F.E : 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, 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.

T.P : 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.

F.E : 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 ?

F.E : 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 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...

F.E : 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 ?

F.E : 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 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 » ?

T.P : 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 ?

F.E : 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 ?

F.E : 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 ?

T.P : C'est une musique sublime, qui a une fonction de résolution : elle dit que, lorsqu'on ne peut plus se parler, on peut encore s'entendre.

GRÉGORY MAGNE



Grégory Magne a grandi en Bourgogne. En 2007, il part traverser l'Atlantique en solitaire de la Rochelle à Salvador de Bahia, sur un voilier de 6,5 mètres, sans moyen de communication. Il embarque une caméra pour raconter son quotidien et en tire son premier film, *Vingt-quatre heures par jour de mer*. Il navigue depuis entre documentaires et fictions, entre scénarios et réalisation. En 2012, il écrit et réalise avec Stéphane Viard son premier long-métrage, *L'Air de Rien*, une comédie grinçante dans laquelle Michel Delpech incarne un Michel Delpech criblé de dettes. Le film révèle Grégory Montel dans son premier rôle. En 2018, il retrouve le comédien pour son deuxième long-métrage, *Les Parfums*. Ce dernier y partage cette fois l'affiche avec Emmanuelle Devos, Gustave Kervern, Sergi Lopez... Pour *Les Musiciens*, le réalisateur met en scène de vrais musiciens qui, autour de Valérie Donzelli et Frédéric Pierrot, incarnent les membres d'un quatuor à cordes dont les égos peinent à s'accorder.

LISTE ARTISTIQUE

VALÉRIE DONZELLI

ASTRID

FRÉDÉRIC PIERROT

CHARLIE

MATHIEU SPINOSI

GEORGE (1^e 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} ASSISTANT RÉALISATEUR
SCRIPTÉ
DIRECTION DE PRODUCTION
PRODUCTION
EN ASSOCIATION AVEC

UNE COPRODUCTION CODÉLÉGUÉE
AVEC LE SOUTIEN ESSENTIEL DE
AVEC LA PARTICIPATION DE
EN ASSOCIATION AVEC
AVEC LE SOUTIEN DE
EN COLLABORATION AVEC

AVEC LES SOUTIENS DE
DÉVELOPPÉ EN ASSOCIATION AVEC

VENTES INTERNATIONALES
DISTRIBUTION FRANCE

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
LE BUREAU DES IMAGES DU GRAND EST de LA VILLE DE REIMS
et de LA COMMUNAUTÉ URBAINE DU GRAND REIMS (RÉSEAU PLATO),
en partenariat avec LE CNC
L'ANGO, LA SACEM, LE CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
INDÉFILMS INITIATIVE 11

PYRAMIDE INTERNATIONAL
PYRAMIDE

PYRAMIDE
DISTRIBUTION