



Les Films Pelléas présente

PELLÉAS ET MÉLISANDE

LE CHANT DES AVEUGLES

Un film de Philippe Béziat

Mise en scène Olivier Py

Direction musicale Marc Minkowski



Les films Pelléas présente

FESTIVAL INTERNATIONAL DE LOCARNO 2008

PELLÉAS ET MÉLISANDE

LE CHANT DES AVEUGLES

Un film de Philippe Béziat

Mise en scène Olivier Py

Direction musicale Marc Minkowski

France - 2008 - 1h48 - couleur - 1.85 - DOLBY SRD

DISTRIBUTION
LES FILMS PELLEAS

25 rue Michel Le Comte
75003 Paris

Tél. 01 42 74 31 00

Fax 01 42 74 41 00

florian.mole@pelleas.fr

géraldine.michelot@pelleas.fr

Programmation

Gregory Petrel

Tél. 06 70 30 54 86

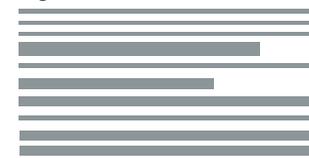
PRESSE CINEMA

Agnès CHABOT

6, rue de l'Ecole de Médecine
75006 Paris

Tél. 01 44 41 13 48

agnes.chabot@free.fr



PRESSE MUSIQUE
OPUS 64

Valérie SAMUEL
Sandrine NAWROT
71, rue Saint-Honoré
75001 Paris

Tél. 01 40 26 77 94

Fax 01 40 26 44 98

s.nawrot@opus64.fr



AU CINEMA LE 4 MARS 2009

www.pelleas.fr/pelleasetmelisande

PELLEAS ET MELISANDE, résumé

Le prince Golaud découvre dans une forêt une « petite fille en pleurs », Mélisande. Golaud l'épouse et la ramène au royaume d'Allemonde, gouverné par son aïeul Arkel, roi presque aveugle. Là, Mélisande rencontre Pelléas, demi-frère de Golaud, qui s'apprête à partir visiter un ami mourant. Retenu par la maladie de son propre père, Pelléas ne tarde pas à succomber au charme mystérieux de Mélisande, qui lui avoue enfin qu'elle l'aime aussi. Surpris alors par Golaud qui les guettait, les jeunes gens sont victimes de sa jalousie. Golaud transperce Pelléas de son épée. Il blesse aussi Mélisande qui mourra quelques temps plus tard, après avoir donné le jour à leur fille.

Synopsis

L'Opéra *Pelléas et Mélisande*, créé à Paris en 1902, n'avait jamais été représenté en Russie. En juin 2007, le metteur en scène Olivier Py et le chef d'orchestre Marc Minkowski créent à Moscou l'opéra de Claude Debussy dans une distribution franco-russe.

Au spectateur qui ne serait familier ni de *Pelléas et Mélisande*, ni de Debussy, ni même d'opéra, nous voulons offrir un espace sensoriel, imaginaire et méditatif qu'il puisse faire sien, sans préjugé ni présupposé.

« *Nous ne voyons jamais que l'envers des destinées, l'envers même de la nôtre* », chante le vieux roi Arkel. Sur l'écran, le monde scintillant du théâtre devient une caverne allégorique du monde, peuplée de Claude Debussy, Maurice Maeterlinck, Olivier Py, Marc Minkowski, et aussi de jeunes chanteurs russes, de techniciens, de figurants, toute une fraternité d'êtres « mystérieux comme tout le monde ».

Philippe Béziat



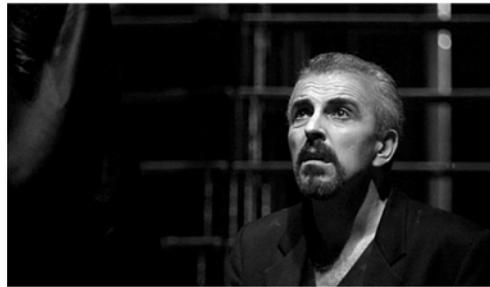
Interview de Philippe Béziat, réalisateur

Comment expliquez-vous la place centrale que la musique occupe dans votre parcours de cinéaste ?

La musique et le cinéma sont deux passions qui sont nées au même moment. Adolescent, je jouais du piano et j'achetais des disques tout en utilisant la caméra Super 8 et le magnétophone de mes parents. J'avais déjà un rapport à la musique et à ses supports, à la question de l'enregistrement et du montage. J'ai toujours aimé mettre de la musique sur des images et des images sur de la musique. Les deux ont toujours existé en parallèle. À l'arrivée, je ne les distingue plus vraiment. Pour moi, le cinéma est la continuation de la musique par d'autres moyens.

Vous pratiquez des formes audio-visuelles très différentes : le documentaire, la captation de spectacle, le court-métrage... Comment avez-vous acquis cette polyvalence ?

Je me suis formé en essayant de toujours faire les choses qui m'attiraient. J'ai commencé par réaliser des story-boards, car je dessinais. Puis j'ai pratiqué le documentaire à la radio, en réalisant des émissions sur la peinture. C'était une école extraordinaire pour travailler le témoignage et la parole, puisque je ne pouvais pas montrer d'image ! Simultanément, j'ai acquis une première expérience d'assistant auprès du réalisateur Mark Kidel, un des représentants de la grande école du documentaire britannique, sur un film consacré à Edgar Varèse. Plus tard, les captations de spectacles sont arrivées assez naturellement parce que je commençais à fréquenter des musiciens. En parallèle, je réalisais des courts-métrages de fiction dans lesquels la musique jouait un rôle prépondérant. Il est fréquent que l'on parte d'un texte littéraire pour faire du cinéma. Moi, je préfère partir d'une œuvre musicale. Et j'adapte la musique au cinéma comme d'autres adaptent la littérature. C'est lié à mon rapport aux mots qui est, disons... prudent. Dès qu'un discours musical a été élaboré par un artiste, je m'y coule assez facilement et je peux y inscrire une forme de création personnelle. C'est la raison pour laquelle j'ai aussi participé à des projets de spectacles vivants.



Comment est née l'idée de *Pelléas et Mélisande*, le chant des aveugles ?

C'était un point de convergence obligé. Philippe Martin avait produit le film d'Olivier Py, *Les Yeux fermés* ; par ailleurs nous avons développé avec Philippe un projet de film-opéra qui n'a pas abouti, mais qui devait se faire avec Marc Minkowski ; entre-temps, j'avais filmé Marc à plusieurs reprises, notamment pour un portrait de son ensemble en 2002. Il se trouve que nous avons tous une commune passion pour *Pelléas* – Philippe Martin en particulier, comme en témoigne le nom de sa maison de production : *Les Films Pelléas*. La création du spectacle à Moscou, première collaboration entre Py et Minkowski dans le cadre de la coopération entre l'Ambassade de France et le Festival Tchékhov au Théâtre Stanislavski, constituait une occasion incroyable. Quand Fanny Aubert-Malaurie de Culturesfrance a évoqué l'idée d'un film, Philippe Martin a saisi l'occasion : il fallait en effet tourner un documentaire autour de l'événement ! Philippe a tenté d'y intéresser des chaînes de télévision, mais sans succès. Comme la période de répétitions approchait, il a pris le risque de se lancer tout seul, avec de petits moyens – une équipe de trois personnes. Restait à déterminer comment nous voulions filmer : dans un esprit d'archivage, de reportage documentaire ou avec une vraie ambition cinématographique ? Nous sommes tombés d'accord pour faire un film destiné aux salles, ce qui nous a autorisé une grande liberté : des plans longs, des séquences développées. Au cinéma, on peut encore inviter le spectateur à assister à une séquence de vingt minutes sans arrière-pensée – il ne va pas zapper ! Le cinéma offre une réelle liberté du regard et de gestion du temps.

Comment s'est déroulé le tournage ?

Nous avons tourné pendant deux semaines. Nous sommes partis avec ce qui nous semblait le sujet central du film : *Pelléas* n'avait jamais été mis en scène en Russie. Puis nous avons trouvé des choses sur place. C'est l'avantage de l'approche documentaire : chaque jour de tournage, le film se réoriente. Nous tournions beaucoup chaque jour, avec une seule caméra et une prise de son complète (de la fosse, de la rampe et aussi avec la perche, nous avons ainsi une prise de son adéquate pour chaque plan visuel – encore un luxe qu'on s'offre rarement à la télévision). Le soir, nous discutons de nos impressions avec Raphaël O'Byrne, mon chef opérateur depuis longtemps, et avec l'ingénieur du son Laurent Gabiot. Le film leur doit beaucoup.

Quelles «réorientations» se sont imposées ?

Nous étions arrivés à Moscou un peu tard pour raconter comment se monte un opéra, pour voir Marc travailler avec les chanteurs au piano ou Olivier défricher sa mise en scène en studio. En fait, nous nous sommes retrouvés dans les répétitions « scène et orchestre », lorsque l'on répète de longs extraits du spectacle. Nous étions donc face à des séquences longues qui racontaient déjà beaucoup l'œuvre. Ce qui assez vite nous a intéressé, c'est le regard des Russes. Des personnages émergeaient d'eux-mêmes quand nous les filmions, nous avions envie de les connaître mieux. Nous avons donc organisé des rencontres avec certains d'entre eux. Quand nous sommes arrivés, nous courions le risque de rester du côté des Français et de la « bonne parole ». Mais une fois notre curiosité stimulée, nous voulions au contraire faire un effort sur nous-mêmes pour être dans le regard des autres. Voilà la clé du film : nous assistions à une découverte de l'œuvre et à la rencontre de deux univers ; alors en mettant nos pas dans les pas des Russes, en épousant leur regard totalement vierge, nous pouvions poser nous-mêmes un regard neuf sur *Pelléas*. Cela nous permettait d'éviter les écueils musicologiques et de repartir à la découverte de l'ouvrage sans idée préconçue. Par exemple, la musique et la langue de *Pelléas* sont tellement consubstantielles que nous nous demandions comment quelqu'un qui ne parle pas français pouvait se les approprier. Le film nous a ainsi amené à considérer la langue de Maeterlinck dans son essence. Ces artistes russes, qui sont au seuil de l'élocution française, nous permettent de retourner au seuil des mots écrits par le poète belge. Du coup, on se retrouve dans une disponibilité au sens et à la poésie de ces phrases, dans leur épiphanie poétique. C'est, je crois, la meilleure disposition pour réaborder des mots aussi énigmatiques, choisis et merveilleux. Au montage, je me suis aperçu qu'il fallait les souligner en les faisant apparaître dans un travail d'alternance entre image et texte.

Contrairement à ce qui se fait généralement dans les documentaires, vous n'indiquez jamais les noms des intervenants, comme s'ils étaient des personnages à part entière. D'où une question cruciale : ce film est-il encore un documentaire, ou s'aventure-t-il au-delà ?

Dans la mesure où nous n'avons pas organisé les actions des personnes qui apparaissent à l'écran, ce n'est pas une fiction, on est bien dans le domaine du film documentaire. Toutefois la forme documentaire recouvre historiquement

une réalité beaucoup plus vaste qu'on ne le croit. *Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles* est un documentaire dans le sens où l'on témoigne de situations réelles. Mais ensuite, ces témoignages et ces documents recueillis sont plus ou moins mis en scène cinématographiquement. Si notre matière de départ est documentaire, en revanche le travail de montage et de mixage est un travail d'écriture cinématographique complexe qu'on ne peut guère mettre en œuvre dans le cadre d'un reportage télévisuel. D'ailleurs, comparé aux deux semaines de tournage plusieurs mois ont été nécessaires à Cyril Leuthy, mon monteur, et moi-même pour trouver la forme et l'équilibre définitif du film. On peut donc parler d'un documentaire de création. Moi, j'aime bien la dénomination de « film musical ».

Pourquoi « le chant des aveugles » comme sous-titre à votre film ?

Chacun à leur façon Arkel, Golaud, Mélisande et Pelléas sont des aveugles. Comme le dit Olivier Py, l'aveugle « celui qui ne sait pas et qui ne saura jamais » est au cœur de la pièce de Maeterlinck dans laquelle « même le désir ajoute des ténèbres aux ténèbres » et dans l'opéra, Debussy fait chanter ces aveugles. « Le chant des aveugles » est donc une formule qui lie entre eux deux sens, la vue et l'écoute, et peut suggérer qu'un lien mystérieux entre musique et image est à l'œuvre dans le film.

Que représente l'opéra de Debussy pour vous ?

La découverte de *Pelléas et Mélisande* constitue toujours une histoire singulière pour qui « tombe » dans l'œuvre... et la suite est irrémédiable. J'étais étudiant à Paris quand j'ai découvert cet ouvrage. J'écoutais en boucle l'enregistrement historique de Roger Désormière. Pour l'anecdote, j'avais construit un petit théâtre de poche uniquement constitué de plans en papier découpés noirs, derrière lesquels je projetais de la lumière de manière abstraite. C'était un petit théâtre lumineux dans lequel il ne se passait rien, mais qui me servait de support pour l'écoute de *Pelléas*. Comme le dit François Leroux dans le film : *Pelléas et Mélisande* est une auberge espagnole. Les phrases de Maeterlinck sont comme des coquilles vides dans lesquelles chaque spectateur met ce qu'il veut. Olivier Py a une très grande intelligence de ce phénomène de « passage », et il le pratique au quotidien dans son théâtre : il est à la recherche d'un « continuum » entre une scénographie, une musique, des corps et des mots. Moi, j'ai essayé de prolonger au cinéma ce genre de correspondances un peu énigmatiques des choses de la vraie vie, du monde des artistes et de la musique. Ce sont des mises en résonance.



Interview d'Olivier Py, metteur en scène

Comment définir le sujet de *Pelléas et Mélisande*, le chant des aveugles ?

Son sujet est très difficile à circonscrire, car il est multiple. C'est un film sur *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck et Debussy. C'est un film sur des questions aussi vastes que : « qu'est-ce que l'opéra ? » ou « pourquoi représenter un opéra aujourd'hui ? » C'est aussi un film sur le travail de Marc Minkowski. Et sur mon travail. C'est surtout un film sur les rapports entre la France et la Russie. Tous ces sujets font un film !

Lequel vous semble le plus important ?

Le rapport entre l'âme russe et l'âme française. *Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles* est un film sur la rencontre entre les imaginaires de deux peuples qui se désirent, mais qui restent profondément différents. L'opéra de Debussy est un ouvrage fondamentalement français, sans être jamais national (il reste d'ailleurs souvent incompris du public français). C'est l'expression de l'esprit français par excellence. La violoniste qui apparaît dans le film et qui suggère que l'ouvrage de Debussy serait l'équivalent musical de l'impressionnisme a raison. Quand on travaille sur *Pelléas*, on est toujours obligé de se poser des questions qu'on ne se pose pas réellement lorsqu'on reste dans l'Hexagone : qu'est-ce que l'esprit français ? Y a-t-il un style français ? Et est-ce qu'à travers ce style, voire ce maniérisme, il y a une pensée ? Lorsqu'on monte *Pelléas et Mélisande* à l'étranger, les réponses à ces questions apparaissent avec beaucoup plus d'évidence que lorsqu'on le fait en France. Parce qu'on se trouve face à des gens qui nous renvoient une image.

Et quel est-il, ce style français ?

C'est un rapport très particulier à la raison et au non-dit. La litote est française. Ou plutôt francophone - car Maeterlinck n'est pas français : dans *Pelléas*, on entend beaucoup plus Ostende que les Champs-Élysées. Mais l'opéra de Debussy dépasse ces questions, il est « français » dans le sens où il travaille sur le rapport à la langue, à la musique et à l'imaginaire. Car l'imaginaire français veut que le spectateur trouve dans l'œuvre une part de manque qui le mette en état d'action. Il doit ressentir des « blancs » dans l'œuvre (ou des « noirs »!) qui l'obligent à penser. C'est un phénomène qu'on ne trouve ni chez Wagner ni chez Verdi.

De ce point de vue, le film de Philippe Béziat épouse la forme de son sujet, car il conserve des zones d'ombre, des « trous »...

Il prend le temps de raconter l'intrigue de *Pelléas et Mélisande*, mais aussi de faire un travail herméneutique sur *Pelléas* : qu'est-ce que cette œuvre si singulière ? Et puis le spectacle lui-même est très bien filmé, et les séquences admirablement montées. Je crois que l'énergie de ce film provient beaucoup de son montage. Il se donne du temps et échappe ainsi au format télévisuel.

Que pensez-vous des captations audiovisuelles de spectacles vivants ?

Je suis passé du noir au blanc. A vingt ans, à l'époque de mes premières pièces de théâtre, j'interdisais toute captation de mes spectacles, je chassais toutes les télévisions. Cela a d'ailleurs provoqué des remous dans un festival ! La captation, pour moi, c'était le Mal : mon travail consistant à lutter contre le virtuel, à lui opposer la « présence réelle » des objets et des corps, il était inimaginable qu'on puisse faire une captation de mes spectacles. Et puis un jour, en étant tout à fait sincère, j'ai pris conscience du fait que, dans ma vie, j'avais découvert l'opéra par la télévision et par le film. Je me suis rendu compte que je ne pouvais pas interdire la captation d'un spectacle vivant, cela n'avait aucun sens. Je suis donc passé d'un extrême à l'autre, au point de devenir aujourd'hui un fervent défenseur de la captation. Il faut dire que le DVD a tout changé. Je continue de penser qu'une captation télévisuelle est difficile à bien réaliser. Mais avec le DVD, il en va tout autrement. Le rapport d'un spectateur au DVD est beaucoup plus actif, il peut arrêter le film, reprendre, revenir en arrière, revoir un passage – le DVD est comme un livre d'images. Dès cette prise de conscience, j'ai commencé à avoir envie de regarder des captations et à voir filmer les spectacles que je réalise avec Pierre-André Weitz, lesquels donnent une place importante à l'image théâtrale. Aujourd'hui, on effectue des captations de certains de nos spectacles d'opéra ou de théâtre, et je crois que c'est bien. Mais *Pelléas et Mélisande*, le chant des aveugles garde quelque chose d'étrange parce que ce n'est ni une captation ni un making of. Philippe Martin et Philippe Béziat ont pris le risque de produire un film qui ne soit ni l'un ni l'autre : on y trouve toutes les qualités de la captation sans le manque de point de vue qui peut parfois l'entâcher, et toutes les qualités du making of sans le côté obligatoire du work in progress, sans la rhétorique un peu convenue du spectacle en train de s'élaborer. Voilà pourquoi je trouve ce film exceptionnel en tant que film.

Propos recueillis par Alain Perroux le 9 novembre 2008



Interview de Marc Minkowski, chef d'orchestre

Quelle place occupe Pelléas et Mélisande dans votre parcours artistique ?

Une place sentimentale d'abord, car il s'agissait d'un des opéras-fétiches de ma grand-mère violoniste. Elle en possédait une partition chant-piano que lui avait offert Louis Aubert en 1917. De ce fait, j'ai entendu parler de cet ouvrage depuis toujours. *Pelléas et Mélisande* demeure un symbole extrêmement fort. À l'instar de la *Messe en si* de Bach, c'est une sorte de cérémonial, d'acte religieux, de méditation qui occupe beaucoup l'esprit. À Moscou, il s'agissait de ma troisième production, or c'est le genre de chefs-d'œuvre dans lesquels on découvre toujours de nouveaux aspects. Par ailleurs, il s'agissait une fois de plus d'une création locale de l'œuvre. J'avais en effet déjà dirigé *Pelléas* à Leipzig, où l'ouvrage était donné en première scénique comme à Moscou. Il est étonnant qu'une œuvre majeure du répertoire lyrique doive attendre 100 ans pour être jouée dans des villes aussi importantes ! D'ailleurs, lorsque je travaillais sur *Pelléas* à Leipzig, je m'étais aperçu qu'à l'occasion du centenaire de la création mondiale à l'Opéra-Comique en 1902, rien n'était organisé à Paris ! J'ai donc décidé de mettre sur pied une version de concert. Jérôme Savary m'a ouvert les portes de la Salle Favart, le Mahler Chamber Orchestra et une distribution fantastique m'ont suivi dans cette aventure. Il y avait donc quelques personnes pour prendre en compte le centenaire de *Pelléas*...

Vous avez le sentiment qu'aujourd'hui encore, il faut batailler pour cette œuvre ?

Elle suscite l'admiration des interprètes, mais on sent parfois une méfiance du public. Elle traîne toujours le cliché d'être ennuyeuse... Globalement, les gens savent qu'ils sont en face d'un chef-d'œuvre absolu. Mais ce n'est jamais facile.

Quelle version de Pelléas avez-vous choisie, pour les représentations moscovites ?

À Leipzig et à l'Opéra-Comique, j'avais dirigé la version avec les interludes courts (qui furent allongés ensuite pour permettre des changements de décors). Cette version « originale » se caractérise par de très nombreuses



modifications de détail dans l'orchestration. Debussy se comportait comme un peintre avec sa gouache, il corrigeait sans cesse son tableau. Au moment de préparer la production moscovite, j'ai posé la question à Olivier Py : allions-nous opter pour cette version plus shakespearienne, avec des interludes courts (soit pratiquement quinze minutes de musique en moins) et des scènes qui s'enchaînent de manière fluide ? Olivier a insisté pour avoir les interludes longs, dans la version de *Pelléas* que tout le monde joue, celle que Debussy a fini par valider lui-même. Je me suis rallié à cette idée, considérant que ce choix était intéressant pour cet orchestre : les interludes « version longue » étant beaucoup plus moussorgskiens, voire wagnériens, cela leur permettait de respirer entre deux scènes.

Quelles étaient les principales difficultés au moment de transmettre le « style Pelléas » à un orchestre russe ?

Les difficultés étaient techniques avant tout : faire les bonnes notes au bon endroit... Tandis que le style n'a pas posé problème, car les musiciens du Théâtre Stanislavski n'avaient pas d'idée préconçue. En ce qui concerne les chanteurs, on savait que la difficulté résiderait dans la pureté de la prononciation. On le voit bien avec l'artiste qui tient le rôle d'Arkel : il fallait le convaincre de déclamer le texte sur son support mélodique très simple plutôt que de faire du son. C'est la chose la plus importante, la plus émouvante et la plus difficile. Le travail a donc été laborieux, mais l'ambiance était très bonne. C'est pour cela que le projet a pu se réaliser : ces artistes russes avaient une vraie envie et ils nous ont écouté. Ils ont aussi accepté d'accueillir des chanteurs français dans leur troupe et m'ont offert un planning de répétition gigantesque.

Malgré les angoisses et les difficultés, l'expérience vous a donc plu ?

Pelléas demeure une œuvre magnétique qui procure une sorte d'élévation à quiconque la touche. Il y avait donc quelque chose de très émouvant dans le fait d'accomplir ce que Debussy avait projeté : faire représenter *Pelléas* en Russie. Dans plusieurs lettres, le compositeur mentionne en effet qu'après son voyage à Moscou, où il est allé donner un programme symphonique, tout le monde veut lui faire jouer *Pelléas* là-bas. Il est allé voir *La Foire de Sorotchinski* de Moussorgski, écrit à sa femme qu'il a trouvé les chanteurs bons et qu'il serait prêt à monter *Pelléas* avec des Russes. Et puis cela ne s'est jamais fait. Lors de nos recherches, nous avons

trouvé des photos d'une production à Saint-Pétersbourg dans les années 30, vraisemblablement en russe et raccourcie. Il y avait donc une émotion particulière à mener à bien ce que Debussy n'avait pas pu accomplir. Emotion d'autant plus grande dans un pays dont les musées possèdent une partie non-négligeable du patrimoine français, notamment une importante collection de tableaux impressionnistes sur plusieurs étages du Musée Pouchkine. C'est sans doute pour cette raison que le public a senti que cette première de *Pelléas* était un événement culturel important dans leur pays. Il y a eu une grande francophilie pendant des siècles en Russie. Ce projet s'inscrivait dans la continuité des relations entre nos deux pays. De manière assez inattendue, c'est quelque chose que le film décrit très bien.

Que pensez-vous de cette rencontre entre opéra et cinéma ?

J'ai beaucoup de mal face aux caméras et aux photos, mais avec Philippe Béziat, j'avais une confiance absolue. Olivier Py et moi, nous sommes très fiers de ce film. Et très émus. L'idée était de saisir un peu de l'atmosphère de cet événement en train de se créer. Et le bon côté de l'expérience moscovite, c'est qu'il n'y a pas là-bas de méfiance ni de folie procédurière ou administrative par rapport aux médias. Grâce à cela, Philippe a pu se glisser partout et saisir des moments très intimes et particuliers. Cela n'aurait pas été aussi facile dans un théâtre européen.

Plus généralement, que pensez-vous des captations d'opéra ?

Je pense qu'elles sont importantes, très difficiles à réussir, mais que certains réalisateurs tirent leur épingle du jeu. Ce peut être une source d'émotion intense. Pour moi, la référence indiscutable, c'est le metteur en scène d'opéra Jean-Pierre Ponnelle qui captait ses propres spectacles, parfois dans des conditions très spéciales, par exemple en reconstituant ses mises en scène en studio (et en play-back). Aujourd'hui, il y a quelques réalisateurs doués dont le travail, parfois, sublime un spectacle. La captation surpasse alors le souvenir qu'on en garde.

Propos recueillis par Alain Perroux le 17 novembre 2008



PHILIPPE BEZIAT

Philippe Béziat a réalisé de nombreux films documentaires tels que *Passions d'opéra – 60 ans d'art lyrique à Aix-en-Provence* (2008, 55' pour l'Ina, Arte et France 2), *Rinaldo Alessandrini enregistre les Concertos Brandebourgeois* (2005, 43' pour Naïve, Mezzo et Classica), *De mémoire d'orchestre* (2004, 2 x 43' avec l'Orchestre National de France pour Arte), *Trois Falstaff* (2002, 26' pour Mezzo) ou *Mozart, Ligeti et Le Banquet* (2001, 52' pour Mezzo).

Son travail documentaire lui a déjà permis de travailler à deux reprises avec Marc Minkowski sur *Les Musiciens du Louvre - Paroles d'orchestre* (2003, 52' pour France 2) et *Marc Minkowski répète La Belle Hélène*, (2000, 26' pour Mezzo).

Philippe Béziat a également réalisé plusieurs courts-métrages de fiction dont *Musica da camera d'après Madrigals 3* de Georges Crumb, *Le JT, petit opéra d'après Fearful Symmetries* de John Adams et *5 heure 5 à partir de Hungarian Rock*, pièce pour clavecin de Ligeti.

Lors de l'édition 2007 du *Verbier Festival*, Philippe Béziat réalise la première diffusion en direct sur le web de 11 concerts (cinq de ces captations seront ensuite diffusées à la télévision). Il a par ailleurs fait les captations de *La pietra del paragone*, de Gioacchino Rossini, mise en scène de G.B. Corsetti et Pierrick Sorin (dont le DVD a reçu un Diapason d'Or), *Des Ring des Nibelungen*, de Richard Wagner, dans la mise en scène de Robert Wilson, *Tourbillons*, de Georges Aperghis et Olivier Cadiot, *Ta Bouche* de Maurice Yvain, par la compagnie Les Brigands, *Docteur Ox* de Jacques Offenbach, par Les Brigands et dernièrement *Les Contes d'Hoffmann* mis en scène par Olivier Py.

Philippe Béziat a également réalisé les portraits de Jean Dubuffet, James Ensor, Albrecht Dürer, Giorgio Morandi et Jean Tinguely dans le cadre de la série *Une vie, une œuvre* sur France Culture.





OLIVIER PY

Après hypokhâgne et khâgne au Lycée Fénelon, il entre à l'ENSATT (rue Blanche) puis, en 1987, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, ce qui ne l'empêche pas d'entamer des études de théologie à l'Institut Catholique. En 1988, sa première pièce, *Des Oranges et des ongles*, est créée par Didier Lafaye au théâtre Essaiën. La même année, Py fonde sa propre compagnie, L'Inconvénient des boutures, et assure lui-même la mise en scène de ses textes. Citons entre autres *Gaspacho*, *Un Chien mort* (1990) ; *Les Aventures de Paco Goliard* (1992) ; *La Jeune fille, le diable et le moulin*, d'après les frères Grimm (1993) ; *La Servante, histoire sans fin*, un cycle de cinq pièces et cinq dramaticules d'une durée totale de vingt-quatre heures, présenté en intégrale au Festival d'Avignon 1995 et repris à la Manufacture des œillets à Ivry en 1996 ; *Le Visage d'Orphée*, créé au CDN d'Orléans puis présenté au Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 1997.

Nommé en juillet 1998 à la direction du Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre, il y crée *Requiem pour Srebrenica*, puis *L'Eau de la Vie* et une deuxième version de *La Jeune fille, le diable et le moulin* (1999) ; *L'Apocalypse joyeuse* (juin 2000) ; *Épître aux jeunes acteurs* (2001) ; *Au Monde comme n'y étant pas* (2002), *Les Vainqueurs* (2005) et *Le Soulier de satin*, de Paul Claudel, qui sera repris cette saison à l'Odéon-Théâtre de l'Europe dont Olivier Py est directeur depuis le 1^{er} mars 2007. En 2006, à l'invitation de Jean-Michel Ribes, il présente au Théâtre du Rond-Point « *La Grande Parade de Py* », ensemble de six spectacles dont il est l'auteur et le metteur en scène : *L'Eau de la Vie*, *La Jeune fille, le diable et le moulin*, *Épître aux jeunes acteurs*, *Les Vainqueurs*, *Chansons du Paradis perdu* et une nouvelle création : *Illusions comiques*.

Olivier Py a également joué dans des spectacles mis en scène par Jean-Luc Lagarce, François Rancillac, Eric Sadin, Pascal Rambert, Nathalie Schmidt, ou dans des longs-métrages signés Jacques Maillot, Cédric Klapisch, Michel Deville, Laurent Bénégui, Peter Chelsom ou Noémie Lvovsky. Il tient aussi un rôle dans son premier film : *Les Yeux fermés*, qu'il réalise en 1999 pour Arte.

Depuis une dizaine d'années, Olivier Py a abordé la mise en scène d'opéra. Il en a signé sept à ce jour : *Der Freischütz* de C. M. von Weber à l'Opéra de Nancy (1999), *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach (2001), *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz (2003) au Grand Théâtre de Genève - repris à Genève à l'automne 2008 dans le cadre de *La Trilogie du diable* - , *Le Vase de parfums* (musique de Suzanne Giraud, livret d'Olivier Py) à l'Opéra de Nantes (2004), *Tannhäuser* et *Tristan und Isolde* de Richard Wagner au Grand Théâtre de Genève (2005, repris en 2009 à Nantes, Angers et Dijon), *Curlew River* de Benjamin Britten (Edimbourg, 2005, repris au Théâtre des Célestins de Lyon en 2008), *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy à Moscou (2007) et *The Rake's Progress* de Igor Stravinsky à l'Opéra Garnier en mars 2008.



MARC MINKOWSKI

Marc Minkowski est issu d'une famille scientifique, musicale et littéraire aux multiples origines. Bassoniste de formation, il aborde très jeune la direction d'orchestre, recevant l'enseignement de Charles Bruck au sein de la Pierre Monteux Memorial School aux États-Unis.

À l'âge de vingt ans, il fonde Les Musiciens du Louvre, ensemble qui s'illustrera aussi bien dans le répertoire baroque français que chez Monteverdi, Haendel, Purcell, Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, se produisant régulièrement sur les grandes scènes nationales (Opéras de Paris et de Lyon, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la Musique, Salle Pleyel, Festival d'Aix-en-Provence) et européennes (Londres, Amsterdam, Madrid, Vienne, Salzburg...). Installés à Grenoble en 1996, Les Musiciens du Louvre sont depuis associés à la Maison de la Culture de cette même ville, la MC2.

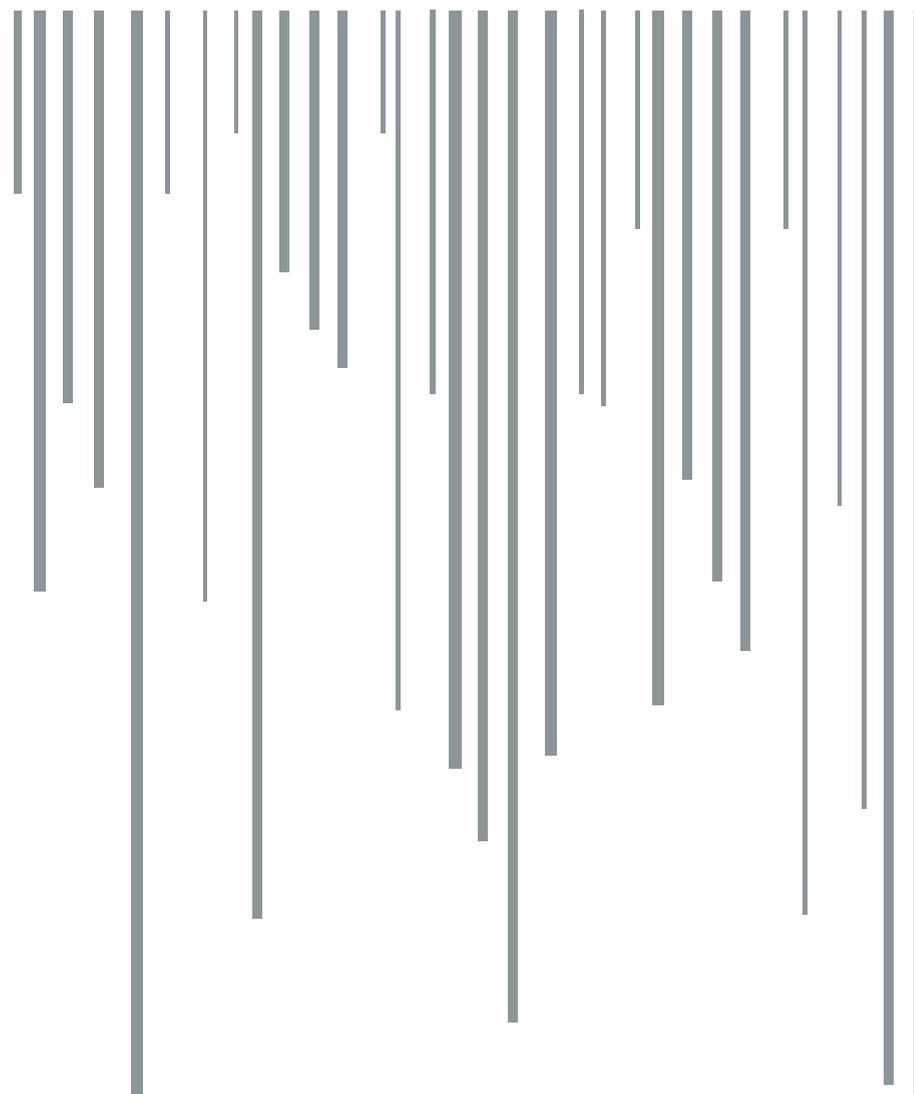
Le répertoire français est aussi fondamental chez Marc Minkowski qui s'est attaché à propager l'art des maîtres français tels que Berlioz, Bizet, Chausson, Debussy, Ravel, Franck, Fauré, Roussel, Poulenc, Greif ou Lili Boulanger. Parmi de très nombreux opéras, il a dirigé un cycle Offenbach avec le metteur en scène Laurent Pelly : *Orphées aux enfers* (Genève, Lyon), *La belle Hélène* (Châtelet), *Les contes d'Hoffmann* (Lausanne, Lyon) et *La grande duchesse de Gérolstein* (MC2 de Grenoble, Châtelet) .

Marc Minkowski est invité à la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, le Philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre de Paris, le Deutsches Symphonie Orchester, l'Orchestre Symphonique de Birmingham, l'Orchestre National d'Espagne, le Mahler Chamber Orchestra ou encore l'Orchestre de Cleveland, avec lequel il entretient une relation privilégiée. Depuis mars 2008 Marc Minkowski occupe le poste de Directeur musical de Sinfonia Varsovia avec lequel il souhaite mener un travail sur le répertoire romantique tardif ainsi que le XX^e siècle. Il dirige un premier concert à Paris avec le Sinfonia Varsovia en décembre 2008.

En 2008-2009 Marc Minkowski est invité à la Monnaie de Bruxelles (*Cenerentola*), à Zurich (*Agrippina* et *Ballet Bach*), au Théâtre du Châtelet pour une nouvelle production des *Fées* de Richard Wagner et au Théâtre des Champs-Élysées pour *Les Noces de Figaro*.

Avec Les Musiciens du Louvre-Grenoble, Berlioz, Wagner et Stravinsky sont à l'honneur, sans oublier les anniversaires de Purcell, Haendel et Haydn avec un concert rendant hommage à Sainte Cécile, une nouvelle série de symphonies de Haydn donnée au Festival de Salzburg. Il dirigera également deux concerts avec les sérénades *Haffner* et *Posthorn* au Mozartwoche de Salzburg en janvier 2009. En juillet 2009, il retrouvera Olivier Py pour une nouvelle production d'*Idoménée* au Festival d'Aix-en-Provence.

En 2007, Marc Minkowski signe avec le label discographique français, Naïve. *La Messe en si* de Bach sortira en décembre 2008.



LISTE ARTISTIQUE

Olivier Py	Mise en scène et lumières
Marc Minkowski	Direction musicale
Jean-Sébastien Bou	Pelléas
Sophie Marin-Degor	Mélisande
François Le Roux	Golaud
Dmitri Stepanovitch	Arkel, roi d'Allemonde
Natalia Vladimirskaia	Geneviève, mère de Golaud et de Pelléas
Nora Reznik	Violon
Ioulia Sobolevskaia	Première Flûte
Viatcheslav Nesterov	Alto
Chœur et Orchestre du Théâtre Musical Stanislavski & Némirovitch-Dantchenko	

LISTE TECHNIQUE

Réalisation	Philippe Béziat
Image	Raphaël O'Byrne
Son	Laurent Gabiot
Montage	Cyril Leuthy
	Assisté de Jérémy Vellela
Montage son	Thomas Dappelo
Mixage	Emmanuel Croset
Etalonnage	Alexandra Pocquet
Direction de production	Juliette Mallon
Produit par	Philippe Martin

Avec la participation du Centre National de la Cinématographie et du Fonds d'Action Sacem

La création de *Pelléas et Mélisande* en Russie est un projet réalisé à l'initiative de Culturesfrance

Avec les commandes aux compositeurs, le jazz, la musique de film, l'accès des enfants à la musique classique, le Fonds d'Action SACEM est le mécène de toutes les musiques. Le Fonds d'Action SACEM a toujours eu une politique de patrimoine par l'édition d'ouvrages sur la musique. Aussi quand des projets de film rares et exceptionnels se présentent, il n'hésite pas à les accompagner. Après « *Boris Godounov* » de Zulawski, « *Le Violon de Rothschild* » de Edgardo Cozarinsky, le Fonds d'Action SACEM a tenu à soutenir le film « *Pelléas et Mélisande, le chant des aveugles* ». Le texte ci-après du musicologue Jean-Michel Nectoux exprime de façon unanime l'opinion du conseil d'administration du Fonds d'Action SACEM qui a décidé de s'engager dans cette production.

« *Le film de Philippe Béziat garde mémoire d'un évènement musical attachant : la première production scénique en Russie du Pelléas et Mélisande de Debussy ; la distribution franco-russe, la direction inspirée de Marc Minkowski, la mise en scène passionnée d'Olivier Py, respectueuse, dans sa modernité de l'esprit de Maeterlinck et Debussy, les scènes chantées, comme les images tournées lors des répétitions, les entretiens avec interprètes et musiciens d'orchestre partagent avec l'œuvre incandescente de Debussy une qualité sensible d'une bouleversante humanité.* »



Président : Jean-Loup Tournier
Bureau : Gérard Davoust, François Essig, Janine Langlois-Glandier, Jean Maheu
Administrateurs : Laurent Bayle, Gérard Calvi, Hugues R.Gall, Costa Gavras, Jean-Nöel Jeanneney, Bernard Miyet, Bruno Monsaingeon, Jean-Michel Nectoux, Jacques Rigaud, Louis Schweitzer.
fonds.action@sacem.fr
www.sacem.fr Actualités/Partenaires culturels/Fonds d'Action

