

GÉNÉRIQUE

Réalisation : Philippe Béziat Avec Klaus Mäkelä
Scénario : Philippe Béziat
Image : Raphaël O'Byrne, Thomas Rabillon
Son : Arnaud Marten, Nicolas Joly
Montage : Henry-Pierre Rosamond
Production : Natacha Legrand

FILMOGRAPHIE

Philippe Béziat

2021 : Indes galantes
2012 : Traviata et nous
2012 : Noces,
Stravinsky-Ramuz
2009 : Pelléas et
Mélisande, le chant des
aveugles

SEMAINE DU 27 MAI AU 02 JUIN

La Vénus électrique

Pierre Salvadori

Paris, 1928. Antoine Balestro, jeune peintre en vogue, n'arrive plus à travailler depuis la mort de son épouse et désespère Armand, son galeriste. Un soir d'ivresse, Antoine tente d'entrer en contact avec sa femme par l'intermédiaire d'une voyante. Sans le savoir, il parle en réalité avec Suzanne, une modeste foraine qui s'est glissée dans la roulotte pour y voler de la nourriture.

Hayat

Zeki Demirkubuz

Contrainte à un mariage arrangé, Hicran s'enfuit de chez elle. Inquiété par sa disparition, son supposé fiancé Riza quitte son village pour Istanbul, à la recherche de celle qu'il n'a pas eu le temps de connaître. Face à la réalité d'un monde masculin qui veut la soumettre, Hicran s'abandonne à son destin qui ne cessera de la surprendre.

TANDEM cinéma



Nous l'orchestre

Philippe Béziat

2025, France, 1h30



Un coup de cœur ?
Partagez votre expérience



billetterie@tandem.email
09 71 00 56 78
www.tandem-arrasdouai.eu



09 71 00 56 78 | tandem-arrasdouai.eu



2025

2026

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

Quelle place occupe ce film dans votre filmographie ?

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

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

Il fallait continuer de faire du documentaire, partir comme d'habitude du réel, du quotidien de l'Orchestre de Paris, de la réalité du travail des artistes, qui n'en finissent pas de me fasciner, avec leur façon de se transformer à l'instant où ils entrent dans leur art, ce petit miracle que j'aime filmer par-dessus tout, par lequel quelqu'un d'humain devient soudain comme surhumain, devant nous, au son et à l'image. Mais cette fois il n'y avait plus de récit extérieur auquel m'adosser pour porter le film.

La vie d'un orchestre, c'est de travailler pendant une semaine une œuvre, et puis la semaine suivante une autre. Il a fallu resserrer sur la dramaturgie de la musique elle-même. C'était un défi, mais c'était aussi une libération. Pour la première fois j'avais l'impression de n'avoir plus besoin d'alibi, je pouvais simplement articuler musique et cinéma.

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

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

Au fond vous devenez vous-même presque compositeur.

Faire des films musicaux, c'est ma façon à moi de composer. C'est ma façon d'articuler dans le temps des éléments sonores, musicaux, visuels. Regarder une timeline de montage, c'est exactement comme regarder une partition. Un film c'est une polyphonie, des contrepoints, des éléments qui s'assemblent, se répondent, s'articulent.

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

On a eu une chance extraordinaire que personne n'avait jamais eue auparavant. Pour entendre ce qu'on entend dans le film, il a fallu des moyens qui n'avaient jamais été mis à disposition, et qui l'ont été ici parce que la Philharmonie de Paris est en coproduction. À chaque prise du tournage, il y avait 90 micros ouverts. C'est-à-dire qu'à chaque prise, on prenait le son comme pour l'enregistrement d'un disque. Ensuite au montage et au mixage, j'ai récupéré tous ces sons, et j'ai refabriqué un mixage en fonction de l'image, en fonction de l'endroit où on se trouvait dans l'orchestre, en fonction des plans. J'ai « réorchestré » Ravel ou Bartók en fonction des voix que je voulais faire entendre, non seulement par rapport à l'endroit où se trouvait la caméra, mais par rapport à l'émotion que je voulais souligner. Par ailleurs, j'ai eu la chance de travailler avec une équipe formidable, aussi bien à la prise de son qu'au montage et au mixage, et de tout assembler dans un espace extraordinaire. Au final, le film offre une expérience sonore rarissime, en Atmos comme en Dolby 5.1. Souvent, ces technologies sont employées pour des effets de bombes qui explosent ou de balles qui sifflent dans l'air. Presque personne n'utilise les effets sonores de latéralité et de profondeur qu'elles permettent.