



L'OPÉRA

UN FILM DE JEAN-STÉPHANE BRON

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION **JEAN-STÉPHANE BRON**

PRODUCTION **PHILIPPE MARTIN, DAVID THION**

COPRODUCTION **LIONEL BAIER, URSULA MEIER, FRÉDÉRIC MERMOUD**

IMAGE **BLAISE HARRISON**

MONTAGE **JULIE LENA**

ASSISTANTE MISE EN SCÈNE **JOANNA CARLINI**

MONTAGE SON **ÉTIENNE CURCHOD, JÉRÔME CUENDET**

MIXAGE **STÉPHANE THIÉBAUT**

DIRECTION DE PRODUCTION **JULIETTE MALLON**

PRODUCTION EXÉCUTIVE (SUISSE) **ADRIAN BLASER**

UNE COPRODUCTION **LES FILMS PELLÉAS, BANDE À PART FILMS, FRANCE 2 CINÉMA, ORANGE STUDIO, L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS, RTS RADIO TÉLÉVISION SUISSE, SRG SSR**

AVEC LA PARTICIPATION DE **FRANCE TÉLÉVISIONS**

EN ASSOCIATION AVEC **CINÉMAGE 10, PALATINE ÉTOILE 13**

AVEC LE SOUTIEN DE **LA RÉGION ILE-DE-FRANCE, L'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE (DFI SUISSE)**

AVEC LA PARTICIPATION DE **CINÉFOROM**

ET LE SOUTIEN DE LA **LOTÉRIE ROMANDE**

DISTRIBUTION FRANCE ET VENTES INTERNATIONALES **LES FILMS DU LOSANGE**

LES FILMS PELLÉAS et BANDE À PART FILMS
présentent

L'OPÉRA

UN FILM DE JEAN-STÉPHANE BRON

FRANCE / SUISSE • 1H50 • SON 5.1 • DCP 2K / 1.85 COULEUR • VISA N°137661

*Photos et Dossier de presse téléchargeables sur
www.filmsdulosange.fr*

AU CINÉMA LE 5 AVRIL 2017

PRESSE

ANDRÉ-PAUL RICCI / TONY ARNOUX

6, place de la Madeleine - 75008 Paris

Tél. : 01 49 53 04 20

apricci@wanadoo.fr / tonyarnoux@orange.fr

DISTRIBUTION

LES FILMS DU LOSANGE

22 Av. Pierre 1^{er} de Serbie - 75116 Paris

Tél.: 01 44 43 87 15 / 17 / 25 / 26

www.filmsdulosange.fr



Une saison dans les coulisses de L'Opéra de Paris. Passant de la danse à la musique, tour à tour ironique, léger et cruel, *l'Opéra* met en scène des passions humaines, et raconte des tranches de vie, au cœur d'une des plus prestigieuses institutions lyriques du monde.





ENTRETIEN JEAN-STÉPHANE BRON REGARD SUR LA SOCIÉTÉ-OPÉRA

Racontez-nous la genèse du film.

Après *L'Expérience Blocher*, portrait du leader de l'extrême-droite en Suisse, j'avais envie de tourner un documentaire sur une institution, avec un foisonnement de personnages, de filmer du collectif. Philippe Martin, mon producteur, m'a parlé des bouleversements qui intervenaient à l'Opéra de Paris : un nouveau directeur venait d'y être nommé, une nouvelle équipe allait y être mise en place. Cela m'a paru une situation intéressante. D'autant que je ne connaissais rien à l'opéra. Ni au fonctionnement d'une telle institution, ni au ballet, ni à l'art lyrique en général... Tout était à découvrir et c'est toujours un bon point de départ : l'envie d'en savoir plus. Nous avons demandé à rencontrer Stéphane Lissner, le futur directeur.

Est-ce cette rencontre qui vous a décidé à tenter l'aventure ?

Oui, parce qu'au départ, le directeur lui-même ne souhaitait pas faire ce film. Il trouvait que ce n'était pas le bon moment, il n'avait pas envie de se sentir observé durant cette première année d'exercice qu'il savait pleine d'enjeux et de risques. Le simple fait qu'il résiste, que ce ne soit pas une évidence pour lui, m'a plu.

Il vous adressait pourtant une fin de non-recevoir.

C'est mieux de sentir une forme de résistance chez les gens qu'on va filmer. En documentaire, le corps qui s'offre, la parole qui se donne facilement, ce n'est jamais très bon signe. Le cinéma a besoin que quelque chose résiste.

Vous avez néanmoins réussi à le convaincre...

Cela nous a demandé un peu de persévérance. Et, même une fois le principe acquis de pouvoir filmer à l'Opéra, j'ai toujours pensé qu'arriverait peut-être le moment où on allait me dire en plein tournage : « *On arrête, ça suffit comme ça !* » Jusqu'au bout, j'ai eu le sentiment d'une matière qui résistait à notre présence.

C'est-à-dire ?

L'Opéra de Paris est un lieu d'excellence où seul le résultat final compte, c'est-à-dire la représentation, ce qui va être vu et entendu par le public. Bien sûr ce n'est pas ce qui m'intéressait. Moi, je voulais montrer le travail, ce moment où s'expriment la difficulté et parfois les conflits. Au fond, ma quête s'arrêtait là où le spectacle commençait.





Comment avez-vous abordé cette maison ?

Comme c'est un univers qui m'était inconnu, il fallait bien dans un premier temps essayer d'en saisir l'esprit, comprendre ses grandes lignes de force. Mais je tenais surtout à garder une sorte de fraîcheur du regard pour me laisser sans cesse surprendre. Le cadre formel du film s'est assez vite imposé : ne pas filmer les spectacles, m'attacher au travail qui les précède, choisir un certain nombre de personnages, les suivre. Et, à travers eux, essayer de sonder l'institution un peu comme on sonderait une société, en étudiant sa hiérarchie et ses composantes...

Aviez-vous vu *La Danse*, le film que Frederick Wiseman a réalisé en 2009 ?

Bien sûr, ne serait-ce que pour cette phrase d'Alain Tanner qui

dit : « *Un film dévore toujours un territoire* ». Wiseman avait dévoré le territoire de la danse, à Garnier, et brillamment ; je savais que je me dirigerai moins sur ce terrain déjà si souvent représenté, que j'irai plutôt vers l'opéra et la musique, du côté de Bastille.

Du *Génie Helvétique* à *L'Expérience Blocher*, vous avez l'habitude de déterminer un dispositif de tournage précis...

J'essaie de m'inspirer du monde que j'investis pour trouver la forme. Si je fais un film sur l'Opéra, alors j'essaie de tendre à ce que le film devienne lui-même « opéra ». Avec l'idée que le film soit porté par la musique, par son énergie, tout en suivant le cheminement de personnages, comme différents tableaux d'un récit plus large. Sans suivre la chronologie de la saison, mais selon une temporalité propre à l'opéra, avec ses ellipses, ses contractions, ses « effets de montage » nets, par tableaux successifs.

A quel moment avez-vous commencé à tourner ?

Dès janvier 2015. Mais jusqu'en août de la même année, j'ai peu filmé, c'était surtout une manière de rencontrer les gens ; de faire le « casting » pendant quelques mois, avant le démarrage de la saison. Et surtout de chercher, parmi les personnages que j'allais retenir, une figure qui me ressemble un peu, qui débarque, elle aussi, dans l'institution. Sans venir d'un petit village russe comme Micha Timoshenko, le jeune baryton-basse sélectionné pour entrer à l'Académie, il m'était facile de m'identifier à lui et de découvrir l'institution à travers ses yeux.



Vous le filmez alors qu'il passe une audition : comment pouviez-vous savoir qu'il serait retenu parmi tous les candidats ?

Je n'avais pas la moindre garantie qu'il soit pris mais je pensais qu'il avait de bonnes chances de l'être. Et c'est ce qui s'est produit, il faut aussi un peu de chance... Il était jeune, j'imaginai qu'il allait évoluer durant l'année ; qu'il allait grandir, qu'il se passerait des choses.

Dès la première séquence, on entre directement dans les coulisses du pouvoir avec cette réunion préparatoire à la conférence de presse qui marque l'ouverture de la saison.

C'était une manière de faire connaissance avec un certain nombre de personnages, dont Stéphane Lissner, le directeur, et son équipe administrative. Pour le non-initié, comme moi, l'Opéra peut avoir quelque chose d'impressionnant. Il y a comme une barrière de corail à franchir. Montrer l'équipe dirigeante en train de discuter de ces préparatifs permettait d'ouvrir le récit en marquant un peu de distance et de légèreté.

C'est presque une scène de comédie dans laquelle les intervenants passent en revue les choses à mettre en avant ou à taire : il faut glisser un mot sur les mécènes, ne plus parler de tel ou tel point...

C'est surtout une façon de donner des clés de lecture au spectateur en lui suggérant qu'il n'aura pas accès à tout - que certaines choses ne seront pas dites - mais surtout que c'est du point de vue des coulisses que les choses seront vues, que l'histoire sera racontée. C'est ce rapport qui m'intéressait avant tout. Qui est sur scène ? Qui est dans



les coulisses et qu'est-ce qui s'y trame. Le *comment* l'a toujours emporté sur le résultat.

Revenons à Micha et à ces différents personnages que vous avez choisis de suivre.

On a tenté de garder en permanence le contact avec eux. Je ne les filmais pas systématiquement, bien entendu, mais je savais toujours plus ou moins ce qu'ils faisaient. Cela permettait de déterminer des jours de présence. Sans faire l'impasse sur les conflits ou les tensions sociales, j'ai voulu montrer l'élan qui pousse les membres de cette Société-Opéra à œuvrer pour un projet commun : faire en sorte que le rideau se lève malgré tout, que le spectacle ait lieu. Derrière les individualités que je filme, un collectif se dessine, c'est ce qui m'intéressait.



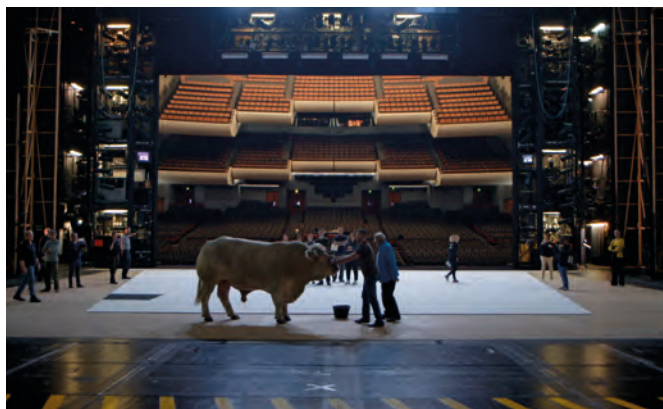


Du couturier, qui prend les mesures de Micha, à la régisseuse en coulisses, on sent vibrer une passion pour la perfection.

Le spectacle doit être parfait, la saison doit être réussie ; tous ces objectifs s'incarnent dans la douleur et la difficulté mais ils sont portés par un profond désir. Or, le désir qui anime cette tour d'ivoire me semble être précisément ce qui fait cruellement défaut à « l'extérieur », dans nos sociétés qui n'arrivent plus, ou très difficilement, à s'inventer un avenir commun.

Il y a, comme toujours dans vos films, des moments très drôles - le casting du taureau pour *Moïse et Aaron*, les craintes de la troupe de le voir s'échapper sur scène à la suite du rêve peut-être prémonitoire d'un directeur technique, les discussions autour du chœur pour savoir s'il doit chanter en diagonale ou en carré...

J'ai essayé d'observer tout cela avec d'autant moins de sérieux que « l'esprit de sérieux » qui colle à l'Opéra est un préjugé qui n'est pas complètement faux. Sans jamais tomber dans la moquerie, j'avais envie de prendre un peu de distance et considérer tout cela avec un peu d'ironie, sans rien cacher de la passion extrême qui anime les acteurs de ce monde. Et puis ces scènes me permettaient de créer des ponts entre les différents protagonistes. Micha rencontre Philippe Jordan, qui parle avec Lissner, qui s'entretient avec Ursula Naccache, la mécène des Petits Violons etc. Le film opère sur ce principe de croisements et de ruptures. Tout seul, ensemble, ce qui nous lie, ce qui nous sépare.





La scène de la danseuse qui sort de scène et s'écroule est, à l'inverse, particulièrement éprouvante.

C'était une des scènes vraiment compliquées à tourner – cela a pris plusieurs jours – dans la mesure où je voulais filmer le moment où elle danse sur scène et celui où elle retrouve les coulisses en un seul mouvement, en un seul plan séquence. Tout le film est construit sur ces passerelles entre scène et coulisses. Parfois, il y a rupture. Parfois le lien s'effectue par le son, ou par des rencontres. Chaque tableau est construit comme une variation sur le thème de la coulisse, ceux qui sont dans l'ombre, ceux qui sont dans la lumière, ce qui lie, ce qui sépare les acteurs de cette société.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, Benjamin Millepied est assez peu présent...

C'est une star et je ne voulais pas introduire de hiérarchie entre les personnages. Je souhaitais avoir la même attention pour chacun, reprenant en cela une des caractéristiques des Opéras véristes italiens du 19^{ème}, où tous les protagonistes, grands et petits, sont traités avec la même attention.

Pressentiez-vous son départ ?

Je sentais une source de tension possible. Mais je voulais surtout éviter d'être dans l'actualité, qui est toujours périssable. On présente son passage comme une péripétie parmi d'autres.

Le film donne le sentiment de mettre un pied au cœur de ce lieu

de pouvoir.

Un pied seulement. Le pouvoir n'est plus le pouvoir s'il devient complètement transparent. Il y a forcément une zone dans laquelle on ne peut pas rentrer. Je suis volontairement resté au bord de ce pouvoir. L'Opéra de Paris, c'est presque l'image de la France, une émanation de l'Etat. S'il y a une grève, ça se sait dans le monde entier. C'est en cela que c'est un lieu délicat à filmer.

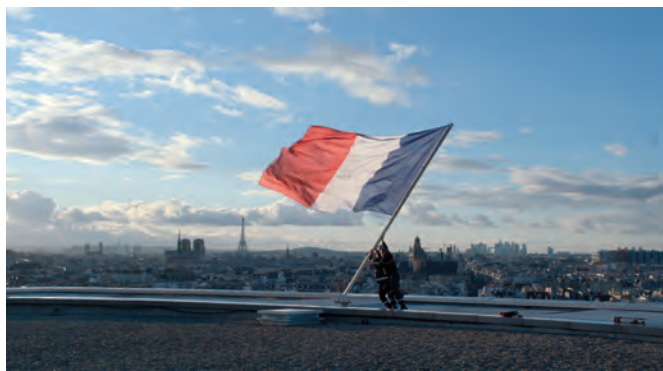
Vous évoquiez les réticences de Stéphane Lissner à être filmé lors de vos premières rencontres. Comment se comportent les gens face à votre caméra ?

Il y a un principe de base dans le documentaire : on capte quelque chose qui se produit et il se produit quelque chose parce qu'on le capte. C'est un échange. Ce n'est pas neutre. À partir du moment où une personne a conscience de se sentir regardée et que, malgré (ou à cause de) ce regard porté sur elle, elle va réussir à « performer vrai » et « authentique », elle va s'engager encore davantage dans ce qu'elle fait, s'y donner corps et âme. Et c'est à nous, les réalisateurs, de les pousser dans cette direction.

De janvier 2015 à juillet 2016, date à laquelle le tournage s'arrête, les événements marquants n'ont pas manqué : d'abord les attentats du 13 novembre puis les manifestations contre la loi El Khomri...

Les attentats, surtout, ont constitué un tournant dans le film. Ils n'ont pas changé ma manière de voir mais ont donné, il me semble, plus





de sens à ce que je montrais. Dans ce moment à la fois terrible et solennel traversé par la société française : l'institution, à travers la voix de son directeur, mais aussi par la présence des artistes sur scène ont dit : il faut jouer, et jouer encore. Comme l'affirmation d'un « vouloir vivre », d'une nécessité.

Vous rendez compte de certaines réunions concernant des préavis de grève, vous suivez une discussion autour du prix des billets... Comment a-t-on accès à ces échanges qu'on imagine confidentiels ?

Il s'établit progressivement une base de confiance avec les protagonistes. Donc j'essaie toujours d'expliquer, sans trop en dire, ce qui m'intéresse. La question du prix du billet notamment m'intéressait : il y a une dimension métaphorique dans ce débat qui pose la question de la place de l'Art dans la Cité. À qui il s'adresse et à quel prix ?

À ce propos, parlez-nous des « Petits Violons », cette classe de CM2 accueillie par l'Opéra pour suivre des cours de violon depuis déjà deux ans et que l'on suit durant la dernière année de ce programme.

Ce sont des mécènes et non l'État qui permettent à cette classe située en ZEP de rejoindre la République-Opéra. Sans jugement sur les personnes, je voulais évoquer cette situation où une initiative privée pallie ce qui devrait être une priorité de l'État. Cela me paraissait d'autant plus intéressant que je cherchais à filmer ce monde comme un corps organique, qui est aussi un corps social. Les enfants de cette classe, je les ai abordés comme tous les autres personnages. Eux aussi travaillent dur, ils se font reprendre, et ça m'intéressait de montrer leur famille assister au concert. L'espace d'un instant, d'un instant seulement, elles aussi font à leur tour partie de l'Opéra.

Le tournage s'est déroulé sur un temps relativement long, quelle méthode de travail cela induit ?

J'essaie toujours de monter au fur et à mesure du tournage. Comme un travail d'écriture qui s'effectue dans un constant aller-retour entre le plateau et la salle de montage. Du coup, c'est un processus très vivant qui s'est fait avec Julie Léna, une jeune monteuse vraiment très douée. Avec *L'Expérience Blocher*, je sortais d'un documentaire sombre, pessimiste, j'avais envie d'aller contre cette noirceur. Il y avait vraiment l'idée d'une réparation, d'une célébration. D'aller vers des forces dionysiaques, vitales. ■





ENTRETIEN AVEC PHILIPPE MARTIN, PRODUCTEUR DU FILM

Pourquoi avoir souhaité produire un film sur l'Opéra de Paris ?

J'aime l'Opéra et le documentaire m'a toujours semblé la forme la mieux adaptée pour en parler au cinéma. J'en ai produit plusieurs - dont *Pelléas et Mélisande*, *le chant des aveugles*, en 2008, réalisé à l'occasion d'une mise en scène d'Olivier Py à Moscou, et *Traviata et nous*, en 2012, dans lequel Natalie Dessay interprétait un de ses derniers rôles lyriques pendant le festival d'Aix-en-Provence. Lorsque j'ai appris que Stéphane Lissner prenait la direction de l'Opéra de Paris, avec Philippe Jordan à la direction musicale et Benjamin Millepied à la direction de la danse, j'ai pensé qu'il y avait là une situation propice à un film.

Avez-vous aussitôt pensé en confier la réalisation à Jean-Stéphane Bron ?

Jean-Stéphane et moi sommes complices depuis de longues années.



Je lui ai parlé de ce projet de façon tout à fait informelle puisqu'il n'avait jamais mis les pieds à l'Opéra de sa vie. Contre toute attente, il s'est montré captivé par le sujet. Il était très désireux de filmer une institution. Nos attentes se rejoignaient et c'était une formidable nouvelle. Je savais qu'il saurait rendre le film nécessaire.

Sans rien connaître de l'Opéra ?

La chance du film était justement qu'il n'y connaissait rien ! Un spécialiste aurait sans doute été tenté de faire un film pour les connaisseurs.

Connaissez-vous personnellement Stéphane Lissner ?

Non, mais je connaissais très bien son travail. J'ai commencé à aller à l'Opéra à la fin des années 80 quand il a pris la direction du théâtre du Châtelet, et j'ai vu les trois quarts des spectacles qu'il y a présentés pendant 10 ans. J'ai vu ensuite l'intégralité de sa





programmation au Festival d'Aix-en-Provence et plusieurs productions de la Scala de Milan qu'il a dirigée de 2005 à 2014. Avec lui à la tête de l'Opéra de Paris, je me doutais qu'il se passerait des choses.

Jean-Stéphane Bron raconte que Lissner s'est d'abord montré très réticent à l'égard du projet...

Stéphane Lissner et moi nous nous sommes rencontrés une première fois alors qu'il était encore en poste à la Scala : il n'était effectivement pas très partant. « *On m'a souvent proposé de me filmer, m'a-t-il dit, j'ai toujours refusé. Je n'ai aucune envie d'avoir une caméra près de moi, aucune envie de me voir à l'image* ». Peu de temps auparavant, il venait d'éconduire une équipe de la Rai.

A-t-il posé des conditions avant le début du film ? Posé certains interdits ?

Non. Je lui avais dit très tôt : « *C'est parce que Jean-Stéphane est un metteur en scène que le film sera réussi, mais il faut accepter que ce soit lui le chef et il n'y en aura qu'un.* » Lissner, dont la réussite est étroitement liée aux artistes dont il a su s'entourer, a très bien compris. Cela dit, il n'a pas toujours été facile de le filmer, et il est parfois arrivé à Jean-Stéphane de devoir forcer sa porte.

Millepied apparaît délibérément peu dans le film...

Nous n'avions pas la volonté de limiter sa présence mais il avait souvent beaucoup de caméras autour de lui, ce n'était pas un territoire vierge. Jean-Stéphane a néanmoins réussi à le filmer dans des endroits où on l'a peu vu.

Vous qui connaissez l'Opéra, l'avez-vous parfois conseillé sur des spectacles qui vous paraissaient intéressants ?

J'ai parfois attiré son attention sur tel ou tel opéra ou tel ou tel chef d'orchestre. Mais Jean-Stéphane a toujours suivi sa direction. Je l'avais prévenu que Jonas Kaufmann, qui est vraiment LA star mondiale de l'Opéra, venait chanter dans *La Damnation de Faust*. Mais dans cette production c'est Bryn Terfel qui a intéressé Jean-Stéphane, à travers le lien qui se créait avec Micha.

Avez-vous joué un rôle dans le choix des opéras qui sont dans le film ?

J'ai alerté Jean-Stéphane sur *Les Maîtres chanteurs*, qui est une

œuvre incroyable, mais il y est venu de lui-même assez naturellement. Je lui ai également parlé de *Capriccio*, mis en scène par Robert Carsen : il ne s'est jamais rendu aux répétitions. Il a un peu filmé celles du *Château de Barbe-Bleu* mis en scène par Krzysztof Warlikowski, et de *Iolanta/Casse-Noisette*, mis en scène par Dimitri Tcherniakov, parce que j'ai insisté, mais ces images ne trouvaient pas leur place dans son film et j'en convenais. Il a vraiment fait ses propres choix.

Sur ce type de film, le travail de producteur est totalement différent de celui d'un long métrage de fiction...

Totalement. Alors qu'on passe son temps à tout préparer dans les moindres détails dans une fiction, l'intérêt d'un documentaire réside au contraire dans le fait de ne pas savoir ce qui va arriver. L'essentiel est de travailler avec un bon metteur en scène et de lui donner du temps.

Jean-Stéphane Bron accumule-t-il beaucoup de matériel ?

Il filme longtemps – le tournage de *L'Opéra* s'est étalé sur presque un an et demi avec au moins cent trente journées de tournage. Et, en même temps, il filme peu. Il n'est pas noyé sous les rushes. Il peut par exemple rester dix heures à l'Opéra et ne filmer que quelques minutes.

Le montage du film vous a-t-il surpris ?

Jean-Stéphane monte ses films à mesure qu'il tourne. Il a monté durant des mois avant de montrer un premier montage du film en avril 2016. Le montage est une étape qui me passionne et que



j'aime suivre. Je laisse toujours beaucoup de temps au réalisateur pour le montage parce que je suis convaincu que c'est en voyant et en revoyant les images qu'on trouve la vérité d'un film, surtout dans le cas d'un film tourné sans scénario. ■



MUSIQUES

LES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG

Richard Wagner
Orchestre de l'Opéra national de Paris, Philippe Jordan
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris
avec le concours de Radio France

DON GIOVANNI

Wolfgang Amadeus Mozart
Mikhail Timoshenko, Thibaud Epp
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

MOÏSE ET AARON

Arnold Schönberg
© Schott Music Mainz
Avec l'autorisation d'Alphonse Leduc Éditions Musicales
Orchestre de l'Opéra national de Paris, Philippe Jordan
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris
avec le concours de Radio France

QUATUOR À CORDES EN MI MIN. - ANDANTINO

Giuseppe Verdi / Delmé Quartet
(p) Hyperion Records représenté par Kapagama Classique

QUATUOR À CORDES N° 3 SZ 85 (1927)

Ricapitulazione della prima parte. Moderato
Béla Bartók / Párkányi Quartet
Extrait de l'album Praga Digitals/AMC, PRD/DSD 250'228
Avec l'aimable autorisation de Universal Edition AG, Vienna
www.universaledition.com

LES NOCES DE FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart
Mikhail Timoshenko, Thibaud Epp
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

LA NUIT TRANSFIGURÉE, OP. 4 (Sehr langsam)

Arnold Schönberg / Le Quatuor Rosamonde
Extrait de l'album Schönberg / Ligeti / Dutilleux - Nuits – PV706021
(P) Arion 2006

Avec l'aimable autorisation de Universal Edition AG, Vienna,
www.universaledition.com et de Arion Music, Paris - www.arion-music.com

MAZURKA OP. 24 N° 2 IN C MAJOR

Frédéric Chopin
Piano : Evgeni Koroliov
Avec la permission de TACET, www.tacet.de

DAYS TO COME

(Simon Green, Bajka Pluwatsch, Bruce Baker, Benedict Cooke)
Interprété par Bonobo feat. Bajka
Ninja Tune 2006
(c) Just Isn't Music Ltd et Full Thought Publishing
Avec l'autorisation de French Fried Music et Wagram Music

BOURLÉE

Johann-Sebastian Bach
Les Petits Violons, Vincent Catulescu, Anouk Ross
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

LE CHÂTEAU DE BARBE-BLEUE (Ouverture)

Béla Bartók
Interprété par Eva Marton, Samuel Ramey / Hungarian State Orchestra
Dirigé par Adam Fischer
(P) 1988 Sony BMG Music Entertainment
Avec l'aimable autorisation de Universal Edition AG, Vienna,
www.universaledition.com et de Sony Music Entertainment France

SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO EN FA MAJEUR OP.6 ANDANTE MA NON TROPPO

Richard Strauss
Violoncelle : Michal Ka ka, Piano : Miguel Borges Coelho
Extrait de l'album PRD/DSD 250'275
Praga Digitals/AMC, 2011

TANNHÄUSER

Richard Wagner
Orchestre de l'Opéra national de Paris, Philippe Jordan
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

QUATUOR N°3, PASTORALE FANTASIE ET FUGUE, OP 26 - FUGUE. VIVO E GIOCO

Leó Weiner / Párkányi Quartet
Extrait de l'album Praga Digitals/AMC, PRD/DSD 250'228
© Universal Music Publishing EMBZ KFT / Durand
Avec l'autorisation d'Universal Music Publishing Film & TV

QUATUOR À CORDES N° 4 SZ 91 (1928) -

Allegretto pizzicato
Béla Bartók / Párkányi Quartet
Extrait de l'album Praga Digitals/AMC, PRD/DSD 250'228
Avec l'aimable autorisation de Universal Edition AG, Vienna,
www.universaledition.com

QUATUOR À CORDES N° 1, MÉTAMORPHOSES NOCTURNES

György Ligeti / Le Quatuor Rosamonde
Extrait de l'album «Schönberg / Ligeti / Dutilleux - Nuits» – PV706021
(P) Arion 2006
© Schott Music Mainz
Avec l'aimable autorisation d'Alphonse Leduc Éditions Musicales et de
Arion Music, Paris - www.arion-music.com

QUATUOR À CORDES N° 1 «KREUTZER SONATA»

Adagio con moto
Leoš Janáček / Vlach Quartet Prague
(p) Naxos Rights US, Inc représenté par Kapagama Classique

QUATRE CHANSONS DE DON QUICHOTTE

Alexandre Arnoux / Jacques Ibert
© Alphonse Leduc Éditions Musicales
Avec l'aimable autorisation d'Alphonse Leduc Éditions Musicales
Mikhail Timoshenko, Thibaud Epp
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

LA BAYADÈRE

Léon Minkus
Orchestration John Lanchbery
Éditions Mario Bois
Orchestre Colonne, Fayçal Karoui
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

LA DAMNATION DE FAUST

Hector Berlioz
Orchestre de l'Opéra national de Paris, Philippe Jordan
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris
avec le concours de Radio France

RIGOLETTO

Giuseppe Verdi
Orchestre de l'Opéra national de Paris, Nicolas Luisetti
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris
avec le concours de Radio France

L'APPASSIONATA

Beethoven
Elena Bonnay, Alain Planes
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

LA 7^{ème} SYMPHONIE

Ludwig van Beethoven
Les Petits Violons, Vincent Catulescu, Anouk Ross
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

LE PÊCHEUR

Hector Berlioz
Yu Shao, Benjamin Laurent
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris

L'ELISIR D'AMORE

Gaetano Donizetti
Orchestre de l'Opéra national de Paris, Donato Renzetti
(p) LFP - Les Films Pelléas, Opéra national de Paris
avec le concours de Radio France



JEAN-STÉPHANE BRON

2016 – **L'OPÉRA** [Documentaire]

2013 – **L'EXPÉRIENCE BLOCHER** [Documentaire] Festival international du Film de Locarno 2014 - Piazza Grande • Festival One World – République tchèque 2014 • CPH : DOX, Festival International du Film Documentaire, Copenhague - Compétition • Festival Européen des Arcs - Compétition

2010 – **CLEVELAND CONTRE WALL STREET** [Documentaire] Festival de Cannes 2010 – Quinzaine des Réalisateurs • César 2011 – Nomination pour le Meilleur Film Documentaire • Quartz 2011, Meilleur Documentaire • Prix du Public, Paris Cinéma • Prix du Public, Indie Lisboa • Prix Amnesty International, Indie Lisboa • Mention Spéciale, Munich • Grand prix du Festival du Film de Soleure • Festivals (sélection) São Polo, Rio, Göteborg, RIDM Montréal, Doc Buenosaires...

2009 – **TRADERS** [Documentaire TV]
Visions du Réel, Nyon, 2009

2006 – **MON FRÈRE SE MARIE** [Fiction] Festival International du Film de Locarno - Piazza Grande • Prix du Cinéma suisse 2007, Nomination Meilleur Film • Prix du Cinéma Suisse 2007, Meilleur Rôle Principal • Bayard d'Or, Meilleur Comédien, Namur, Meilleur Scénario, Namur • Prix du public, TV5 Monde, Vienne • Best European Film, NEFF, Vitoria-Gasteiz, Espagne • Festivals (sélection) Festival des films du monde, Montréal, Festival International du Film de

Shangai... (Remake US **THE BIG WEDDING** avec Robert de Niro, Diane Keaton, Susan Sarandon)

2003 – **LE GÉNIE HELVÉTIQUE** [Documentaire] Festival International du Film de Locarno, Piazza Grande • Prix du Cinéma Suisse 2004, Meilleur Documentaire • Prix du Jury International de la SCAM, Cinéma du Réel, Paris Festivals (sélection) Doc Buenos Aires, Lussas, Sheffield, RIDM Montréal, Paris, Encounters South African International Documentary film Festival, Festival dei Popoli, Italie, DocLisboa...

2000 – **EN CAVALE** [Documentaire TV]

1999 – **LA BONNE CONDUITE** [Documentaire] Festival International du Film de Locarno • Prix du Jury Double Take Documentary Film Festival, Durham, USA Prix du Jury «Original vision» décerné par le New York Times, Newport Nomination Prix Europa, Meilleur Documentaire, Berlin • Mention Prix CIRCUM, Meilleur Film et Prix France 3 pour l'originalité • Festivals (sélection) Festival de Cannes, Forum des Actualités Documentaires, Festival du Film Francophone, Namur, Dok Leipzig, Festival du Réel, Paris, Festival de Philadelphie...

1997 – **CONNU DE NOS SERVICES** [Documentaire] Festival International du Film de Locarno - Piazza Grande • Grand Prix de la Société Suisse des Auteurs Festivals (sélection) Festival du Film francophone, Namur, Festival du Réel, Paris, Festival de Kiev, Résistances, Brest...



