



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

33^e édition



MUSÉE D'ORSAY - AUDITORIUM

MORTON FELDMAN

MINGUET QUARTET

17 OCTOBRE 2004

MARKUS HINTERHÄUSER

17 ET 21 NOVEMBRE 2004

MORTON FELDMAN

Minguet Quartet

17 octobre 15h
String Quartet II (1983)

Création en France
Ulrich Isfort, premier violon
Annette Reisinger, deuxième violon
Irene Schwalb, alto
Matthias Diener, violoncelle

Durée : 5h30 (sans entracte)

Markus Hinterhäuser, piano

17 novembre 20h

Intermission 1 et 2 (1950)
Intermission 5 (1952)
Three Pieces for Piano (1954)
Nature Pieces (1951)
Variations (1951)
Piano Piece (1952)
Extensions 3 (1952)
Intermission 6 (1953)
Palais de Mari (1986),
For Bunita Marcus (1985)

Durée : 2h30 (plus entracte)

21 novembre 15h

Three Dances (1950)
Intermission 3 et 4 (1952)
Piano Piece (1955)
Piano Piece A / Piano Piece B (1956)
Last Pieces (1959)
Vertical Thoughts 4 (1963)
Piano Piece (to Philip Guston) (1963)
Piano Piece (1964)
Piano (1977)
Triadic Memories (1981)

Durée : 2h45 (plus entracte)

Coréalisation Musée d'Orsay,
Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de la Sacem

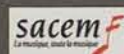


photo de couverture, Manfred Melzer,
courtesy Internationales Musik Institut Darmstadt

Morton Feldman (né le 12 janvier à New York 1926-mort à Buffalo le 3 septembre 1987) occupe une situation tout à fait singulière dans le domaine de la création musicale contemporaine américaine. Délibérément à l'écart des modes et systèmes d'écriture développés à partir des années cinquante, il se fraye un chemin très personnel qui le conduit à sonder toujours plus en profondeur la dimension contemplative de l'écoute et la concentration sur le moment présent.

Chaque partition propose une manière à chaque fois légèrement différente de poser des questions sur ce qui constitue le fondement de toute pensée musicale, à savoir le temps. À l'instar des tapis turcs anciens qu'il se plaisait à collectionner, son œuvre devient ainsi une impressionnante variation sur des principes d'organisation des sons en motifs (*patterns*), qu'il déploie dans une rigoureuse économie de moyens, jusqu'à la quasi nudité.

Les œuvres de Morton Feldman ont été éditées par Peters Edition New York jusqu'en 1969, puis par Universal Edition à Vienne. www.universaledition.com

Les textes de ce programme sont de Jean-Yves Bosseur, compositeur, traducteur et auteur, notamment de la monographie *Morton Feldman, Écrits et paroles*, Éditions de l'Harmattan, Collection Musique et Musicologie, *Les Dialogues*, 1998.

Le 17 novembre à 18h30

Rencontre et présentation. Markus Hinterhäuser, Musée d'Orsay



photo : courtesy Internationales Musik Institut Darmstadt

MORTON FELDMAN LE SECOND QUATUOR

Le 17 octobre

String Quartet II

En 1983, Morton Feldman compose son *Second Quatuor* à cordes, qui représente tout à la fois le quatuor le plus long de toute l'histoire de la musique et son œuvre la plus conséquente, du moins en ce qui concerne l'exploration de la dimension temporelle (la pièce peut durer jusqu'à six heures). Par rapport au *Premier Quatuor*, de 1979, on constate indéniablement le désir d'explorer un territoire temporel beaucoup plus vaste et d'affronter ce genre privilégié dans la musique de chambre qu'est le quatuor à cordes, de façon inédite.

«Un des paradoxes de la musique de Feldman, déclare Christian Wolff dans une introduction à ce quatuor pour la version discographique du Flux Quartet (Mode Records), c'est d'avoir pris cette concentration sur un court espace caractéristique de ses débuts et de l'avoir transposée sur de très longues durées sans perdre sa particularité». À partir de la fin des années soixante-dix, la durée des œuvres de

Feldman connaît une extension parfois considérable. « La raison pour laquelle les pièces sont si longues », déclare-t-il, « vient de ce que la forme, telle que je la comprends, n'existe plus ». Feldman se dégage plus radicalement que jamais de la notion de développement et du découpage de la forme en une succession de parties, comme s'il cherchait à changer d'échelle, une préoccupation qui le rapproche de ses amis peintres, tels Barnett Newman et surtout Mark Rothko. Une des raisons qui le conduit à déployer ses œuvres à l'intérieur de plages de temps exceptionnellement étirées est que « jusqu'à une heure, on pense forme, mais après une heure et demi, cela devient échelle. Une échelle, c'est quelque chose d'autre : on laisse tout simplement courir, et puis on voit ce qui se passe. » Au cours des années quatre-vingt, il s'échappe donc des limites que se donnaient les compositeurs (y compris lui-même) quant à la durée d'une pièce (très souvent entre 15 et 25 minutes), souhaitant que ses œuvres ne soient plus perçues comme des objets, mais comme des phénomènes en évolution. À partir de là, il s'est demandé quel type de musique il pourrait bien écrire s'il ne pensait pas à la longueur de l'œuvre, préoccupé non pas par la question de la forme ou d'une division en mouvements, mais par son ordre de grandeur, ce qu'il appelait aussi les proportions naturelles et ce, de manière toute intuitive, indépendamment d'une quelconque systématisation. L'infiniment grand et l'infiniment petit se conjuguent

ainsi, mais sans le recours à une grande forme chargée d'unifier, d'introduire l'illusion d'une cohérence.

De fait, les rapports propres à l'échelle, vécue comme un phénomène en soi, « m'ont fait comprendre », écrit-il encore, « que les formes musicales et les processus qui leur sont liés sont seulement des méthodes essentiellement conçues pour disposer le matériau et n'ont pas d'autre fonction que de rendre plus facile le travail de la mémoire ». L'auditeur perd ainsi le sentiment d'un temps mesuré, maîtrisable, ce qui l'invite à vivre une expérience musicale unique, centrée à la fois sur l'intensité du moment présent et l'imprégnation de la mémoire. Pour Feldman, dans des pièces d'une telle envergure, qu'il compare volontiers à des romans, celle-ci fonctionne différemment et, selon lui, mieux, car on a le temps de réfléchir, de se souvenir de ce que l'on a entendu.

Basée sur un ensemble de «*patterns*» (schémas) qui, selon lui, sont « complets en eux-mêmes et n'ont pas besoin de développement, seulement d'extension », la structure de ce *Quatuor* s'apparente à une construction modulaire, dont le déroulement prend un caractère organique. On pourra une fois encore y observer une parenté avec la composition structurelle des tapis turcs anciens, dont Feldman était devenu un éminent collectionneur et spécialiste. Celui-ci affirmait alors que, plus une pièce est longue, moins vous devez avoir de matériau au départ. En effet, une des conséquences de cette économie des moyens est de favoriser la concentration sur les différentes manières de le traiter. Le *Second Quatuor* est, certes, basé sur un tel principe. Pourtant, les caractères assemblés paraissent plus diversifiés que dans les autres œuvres de la même période, à la fois en ce qui concerne le registre dynamique (avec six niveaux d'intensité, *fff*, *f*, *mf*, *mp*, *ppp*, *ppppp*, cette dernière restant inchangée pendant plus du dernier tiers de l'ouvrage), les couleurs harmoniques (avec parfois des tendances au diatonisme et des allusions modales à peine voilées), les modes d'attaque (par exemple, des entrecroisements de glissandos ou pizzicatos glissés).

La partition se présente sous la forme d'un recueil de 124 pages qui prend l'aspect d'une sorte de grille, « aussi fixe que la structure d'un métier à tisser », pour reprendre l'image de Christian Wolff. Chaque page contient trois fois neuf mesures. Le tempo est donné une fois pour toutes (pulsation entre 63 et 66, c'est-à-dire un peu plus rapide que la seconde). Toutefois, le nombre de temps des mesures, qui occupent un même espace d'une page à une autre, varient fortement, depuis des 1/8 (équivalant à une croche) jusqu'à des 11/4 (11 noires). Certaines pages dureront ainsi 30 secondes, d'autres près de sept minutes chacune. Les différentes catégories de matériau, qui peuvent être exposées sur une ou plusieurs pages, se manifestent tantôt une seule fois, tantôt donnent lieu à des reprises soumises à des variantes, souvent très écartées dans le temps, le matériau musical tout entier apparaissant quasiment au cours de la première heure.

L'écriture de Feldman exige des instrumentistes une concentration de tous les instants et suppose un état d'esprit très différent de celui qui prédomine dans le jeu instrumental traditionnel. Nulle virtuosité technique apparente n'est requise ici, mais ce qui est demandé constitue un tour de force tout aussi périlleux : produire des sons la plupart du temps aussi purs que possible, sans vibrato, ne jamais relâcher l'attention pendant les silences individuels, viser la justesse la plus rigoureuse, la partition présentant à plusieurs reprises des effets d'enharmoine qui rejoignent certains principes de micro tonalité, mettre en relief les plus infimes différences rythmiques auxquels sont soumis les motifs.

Aussi bien pour les instrumentistes que pour les auditeurs, cette œuvre est incontestablement une forme de défi ; en le relevant, nous devenons à même de découvrir des états de conscience musicale susceptibles d'élargir notre capacité d'écoute et de nous faire pénétrer dans une modalité temporelle qui ne s'est jamais vraiment offerte physiquement à nos sens avec une singularité aussi affirmée.

MORTON FELDMAN LES ŒUVRES POUR PIANO

Le 17 novembre

**Intermission 1 et 2 (1950),
Intermission 5 (1952),
Three Pieces for Piano (1954),
Nature Pieces (1951),
Variations (1951),
Piano Piece (1952),
Extensions 3 (1952),
Intermission 6 (1953),
Palais de Mari (1986),
For Bunita Marcus (1985)**

Le piano est l'instrument qui reflète le plus intimement les préoccupations créatrices de Morton Feldman. Il en jouait lui-même avec un toucher très particulier, infiniment délicat, le considérant comme l'« instrument contemporain par excellence », à cause de « la manière riche dont ses sonorités résonnent et s'éteignent progressivement, métaphore de l'extinction des valeurs de ce monde ». Pour l'exécution de ses propres pièces, il appuyait silencieusement sur les touches jusqu'à rencontrer un point de résistance, l'attaque proprement dite n'intervenant qu'à ce moment précis. Cela lui permettait d'obtenir des sons très doux, mais de longue résonance. Plus globalement, Feldman aimait composer au piano parce que, disait-il, cela l'obligeait à ralentir et lui permettait de baigner dans la réalité acoustique, par delà l'abstraction

de l'écriture. Son œuvre pianistique témoigne donc du mûrissement très graduel de sa démarche, depuis ses premières partitions indéterminées du début des années cinquante, jusqu'à *Palais de Mari* (1986), où chaque détail de la métrique est noté avec une précision optimale, en passant par des œuvres où la temporalité apparaît plus flexible (comme *Vertical Thoughts*). Ce qui est très surprenant dans son cas est que, dès ses toutes premières œuvres s'imposent des constantes (économie radicale des moyens, dynamique générale très faible, statisme relatif de la forme) qu'il ne cessera d'explorer tout au long de sa vie. Feldman entreprend la série des *Intermissions* en 1950 ; dans la première, on trouve une seule indication dynamique, *very soft* (très doux). Elle est constituée de 32 mesures, nombre qui permet de multiples subdivisions ; une fragmentation en quatre sections égales est notamment rendue perceptible par des mesures de silence, la segmentation temporelle se faisant de plus en plus fine à mesure que l'on s'achemine vers la fin. Une méthode assez voisine est commune aux *Extensions* 1 à 3. Toutes ces

œuvres, écrites en notation traditionnelle, reposent sur un même type de mesure s'apparentant à un 3/8.

Dans un même souci d'épuration, les *Three Pieces for piano* (1954) exposent des notes brèves isolées, des accords aux registres très écartés, entrecoupés de fréquents silences (environ le tiers des 48 mesures de la deuxième pièce est occupé par le silence).

Nature Pieces et *Variations*, composées toutes deux en 1951 pour des chorégraphes (respectivement de Jean Erdman et de Merce Cunningham) n'ont été redécouvertes que récemment.

Nature Pieces est très à part dans sa production, avec l'articulation rythmique relativement fluide et régulière de la première section, l'insistance sur une couleur harmonique diatonique dans la quatrième. Si l'empreinte de l'écriture wébernienne est manifeste, on peut observer des caractères stylistiques singuliers, qui reviendront de manière quasi obsessionnelle chez lui, notamment une tendance à geler toute impression de progression par le recours au silence, à de fréquents suspens, ou d'immobiliser un mo-

ment le cours des événements par la répétition de brefs motifs. Dans *Variations* notamment, les éléments sonores, souvent très courts, exceptionnellement soumis à des effets de reprise, émergent du silence, comme à peine esquissés.

Notée sans barres de mesure, *Piano Piece* (1952) apparaît d'une simplicité et d'un dépouillement extrêmes, avec une alternance de notes uniques d'une valeur de durée invariable (la noire pointée), jouées à la main droite et à la main gauche ; en exergue de la partition, le compositeur indique : « lentement et tranquillement, avec toutes les battues égales ».

Il serait faux de prétendre que Feldman demeure confiné dans les mêmes gestes compositionnels. En fait, même si le champ d'expression se veut délibérément limité, chacune de ses pièces est dotée d'une physionomie qui lui est propre, comme *Extensions 3* (1952) où se perçoivent une polarisation sur le registre aigu et une tendance à une temporalité plus fluide que dans les autres pièces de la même période. De même, l'éclatement dynamique de la fin de l'œuvre prend soudain un relief tout particulier par rapport à ce qui précède.

Composée plus de trente ans après cette première phase créatrice, *For Bunita Marcus* (1985) témoigne de son intérêt croissant pour la métrique. Les mesures longues sont des mesures de silence, tandis que les mesures

courtes contiennent le matériau musical. Toutefois, vers le milieu de la partition, la situation s'inverse. Pour Feldman, il s'agit là d'une manière de métaphore de la forme AB, ou encore une image de miroir plus ou moins tronquée qu'il explore volontiers à cette époque.

En 1986, Feldman compose *Palais de Mari*, œuvre dont la durée n'est que d'une vingtaine de minutes, alors que les pièces de cette dernière période sont généralement beaucoup plus longues (on ne compte pas moins de neuf œuvres d'une durée de plus d'une heure trente) ; le compositeur répondit en fait à la proposition de Bunita Marcus, qui souhaitait une pièce d'une dizaine de minutes, tout en sachant qu'elle durerait plus vraisemblablement le double. Feldman choisit dans ce cas de résumer les procédés déployés dans les compositions longues et de les condenser à l'intérieur d'une partition de dimension plus restreinte. L'intérêt pour la dimension métrique est une fois encore manifeste : « J'ai utilisé le monde métrique comme un aspect de la forme ». Au début de la partition, les silences s'inscrivent dans des mesures en 2/2, 3/4, alors que le matériau sonore s'inscrit dans des mesures plus courtes (par exemple, 5/16). Les mesures longues interviennent donc fréquemment comme des cadres par rapport aux autres types de mesure. « Je me souviens d'une observation de Feldman quelques mois avant la composition de *Palais de Mari*, tandis que nous visitons le Metropolitan Museum de New York et que nous nous étions arrêtés devant une œuvre tardive de Degas » déclare Barbara Monk-Feldman. « Il admirait l'œuvre en particulier pour la finesse de l'application de la peinture sur la toile, et confia qu'il souhaitait travailler d'une manière similaire dans sa musique. On remarque une affinité avec cet aspect de la peinture dans *Palais de Mari* et dans d'autres œuvres de cette période où l'on perçoit une fascination croissante pour la notation comme application d'un unique plan de pensée compositionnelle qui, de lui-même, infléchit la surface de l'image musicale. »

Le 21 novembre

Three Dances (1950)
Intermission 3 et 4 (1952)
Piano Piece (1955)
Piano Piece A / Piano Piece B (1956)
Last Pieces (1959)
Vertical Thoughts 4 (1963)
Piano Piece (to Philip Guston) (1963)
Piano Piece (1964)
Piano (1977)
Triadic Memories (1981)

Ce deuxième concert consacré à l'œuvre pianistique de Morton Feldman s'ouvre avec trois œuvres qui ne nous ont été révélées que depuis peu, *Three Dances* (1950) et les *Intermission 3 et 4* (1952) où l'on pressent les préoccupations du compositeur, notamment en ce qui concerne les rapports entre son et silence et un type d'écriture qui ne doit rien aux complexes recherches formelles en vigueur dans la musique européenne de l'époque. Entre 1954 et 1957, des dix œuvres qu'il réalise, Feldman n'en compose pas moins de huit pour un ou deux pianos; il s'agit pourtant d'une période de transition où il compose peu (deux partitions en 1954, une en 1955), la raréfaction touchant aussi bien son écriture que sa production proprement dite. Dans les *Piano Pieces A et B* (1956), les événements sonores sont environnés par des actions muettes du pianiste, qui consistent à enfoncer des touches qui, par sympathie, insinuent de très discrètes résonances, à la manière d'un halo. Dans *Last Pieces # 3* (1959), des accords de 2 à 6 sons sont régulièrement disposés dans l'espace de chaque page, certains étant dotés de points d'orgue. Pour chaque pièce, des indications très générales d'écoulement de la durée et de dynamique sont données: «lent, doux, les durées sont libres» pour la première; «rapide, doux, les durées sont libres» pour la seconde; «très lent, doux, les durées sont libres» pour la troisième; «très rapide, aussi doux que possible, les durées sont libres pour chaque main» pour la quatrième. Les deux pièces associées à un débit rapide constituent une des rares incursions de la musique de Feldman hors du caractère de lenteur dont elle est le plus souvent imprégnée. Au cours de la dernière apparaissent quelques accords ar-

pégés et des notes répétées, ainsi qu'un nombre plus important de notes ornementales. La dimension verticale est pourtant ce qui domine le plus largement dans l'œuvre.

Vertical Thoughts 4 (1963) est notée sans mesure déterminée; pourtant chaque élément, son isolé ou accord, est situé par rapport à une valeur métronomique comprise entre 66 et 88, avec des suspens signalés par des points d'orgue sur des sons isolés ou des moments de silence. Une fois encore, celui-ci n'est pas vécu comme une interruption par rapport au son, mais comme son prolongement naturel, existant à part entière dans le corps même de la partition. Ce rôle, actif, du silence se manifeste tout particulièrement dans *Piano Piece (To Philip Guston)*, de 1963, premier hommage à un des peintres dont il se sentait alors le plus proche. Tout se passe comme si, en jouant sur des jeux raffinés d'interpénétration entre silence et son, Feldman, qui déclara un jour qu'on devrait approcher sa musique comme si l'on n'écoutait pas, mais que l'on regardait quelque chose dans la nature, créait des effets de réflexion entre ombre et lumière, obscurité et clarté.

Piano (1977) présente la particularité d'être notée, très précisément, sur trois systèmes de deux portées, comme si plusieurs strates en venaient à s'imbriquer.

Triadic Memories (1981), la partition la plus longue qu'il ait composée pour le piano, est écrite *ppp*, parfois même *ppppp*, en deçà des limites non seulement de la notation conventionnelle, mais de la plupart de ses propres partitions. Basée sur une grande économie des matériaux, l'œuvre tout entière semble tirer sa substance d'un module de deux mesures, harmoniquement polarisée sur des intervalles comme la seconde mineure, les septièmes et la quarte augmentée, qui paraissent transgresser toute éventualité d'attraction tonale. L'utilisation d'un ambitus d'emblée très large, de l'extrême aigu à l'extrême grave délimite l'espace à l'intérieur duquel se déroulera l'œuvre.

Les peintres Jackson Pollock (1912-1956), Philip Guston (1913-1980), Mark Rothko (1903-1970) faisaient partie, avec les compositeurs John Cage (1912-1992) et Christian Wolff (né en 1934), du cercle d'amis proches de Morton Feldman. Le compositeur leur a dédié certaines de ses œuvres.

BIOGRAPHIES

Minguet Quartet

Fondé en 1988, le Minguet Quartet est constitué, depuis 1997, de Ulrich Isfort (1^{er} violon), Annette Reisinger (2^e violon), Irene Schwalb (alto), Matthias Diener (violoncelle). Après des études de musique de chambre au conservatoire Folkwang d'Essen, ces jeunes musiciens ont été influencés par Walter Levin et le LaSalle Quartet, les quatuors Amadeus, Melos et Alban Berg.

Aujourd'hui installé à Cologne, le quatuor Minguet est invité par de nombreux festivals et institutions en Europe. Il collabore avec les clarinettes Paul Meyer, Eduard Brunner et Jörg Widmann ainsi qu'avec les pianistes Leon Fleisher et Lars Vogt. Le répertoire du Quatuor Minguet inclut la musique d'aujourd'hui et les créations d'œuvres du XXI^e siècle. Le Minguet Quartet s'est donné pour mission de mettre en valeur le champ de tension entre la musique de chambre classique ou romantique et la musique d'aujourd'hui.

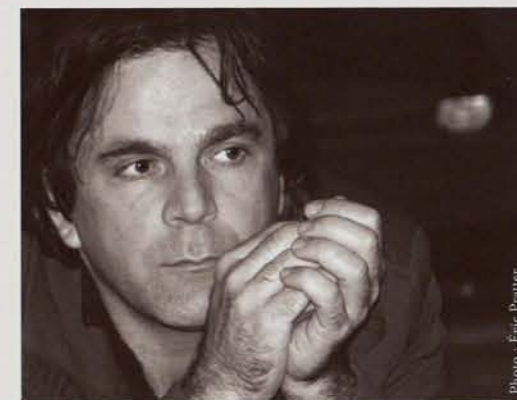


Le Minguet Quartet a commencé le premier enregistrement intégral des douze quatuors à cordes de Wolfgang Rihm, à l'occasion du cinquantième anniversaire du compositeur, en 2002. La fondation *Kunst und Kultur* de Rhénanie-du-Nord/Westphalie a acquis un ensemble d'instruments précieux qu'elle a mis à la disposition du Quatuor.

Markus Hinterhäuser

Markus Hinterhäuser est né à La Spezia, en Italie. Il fait ses études à Vienne puis au Mozarteum de Salzbourg et suit les cours magistraux d'Elisabeth Leonskaja et Oleg Maisenberg. C'est avec l'Orchestre Symphonique de Vienne qu'il fait ses débuts de soliste. Pour le répertoire de la musique de chambre, il rejoint le Chamber Orchestra of Europe, et joue aussi avec le violoncelliste Thomas Demanga, le violoniste Thomas Zehetmaier, et avec le Quatuor Arditti. Pendant plusieurs années il accompagne les récitals de Brigitte Fassbaender et de Jochen Kowalski. Il joue les œuvres de Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, John Cage. Il enregistre pour les radios ou les éditeurs de disques (Collegno) la totalité des œuvres pour piano de Schoenberg, de Berg et de Webern, comme celles de Galina Ustvolskaya, Scelsi, Feldman, Nono et Cage. Il est régulièrement invité par les festivals internationaux et se produit en concert de Vienne jusqu'à New York.

Markus Hinterhäuser est cofondateur et codirecteur artistique du Festival *Zeitfluss* (de 1991 à 2001) qui s'est développé au sein du festival de Salzbourg, travail poursuivi, sous le titre *Zeit-Zone*, au festival de Vienne de 2002 à 2004. En tant que pianiste et acteur il a collaboré avec Christoph Marthaler pour la réalisation de *Die Schöne Müllerin*. De même pour la production de *Elementarteilchen* d'après *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, spectacle mis en scène par Johan Simons.



Musée d'Orsay
Président : Serge Lemoine
62, rue de Lille - 75343 Paris cedex 17
Téléphone : 01 45 49 11 11
www.musee-orsay.fr



Président : André Bénard
Direction générale : Alain Crombecque
Direction artistique :
Musique : Joséphine Markovits
Théâtre et danse : Marie Collin
156, rue de Rivoli, 75001 Paris
01 53 45 17 17
www.festival-automne.com



13 SEPTEMBRE – 19 DÉCEMBRE 2004

ARTS PLASTIQUES

Nan Goldin *Sœurs, Saintes et Sibylles* / Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière
Thomas Hirschhorn *24 heures Foucault* / Palais de Tokyo
Des Œuvres dans la ville II / Christian Marclay / Anthony McCall / Douglas Gordon /
Darren Almond / Richard Kongrosian, David Vincent, Harald Humbrol

DANSE

Anna Halprin *Parades and Changes / Intensive Care* / Centre Pompidou
Mathilde Monnier *Publique* / Théâtre de la Ville
La Ribot *40 Espontâneos* / Centre Pompidou
Alain Buffard *Mauvais Genre* / Centre Pompidou
Pierre Droulers *Inouï* / Théâtre de la Cité Internationale
Marco Berrettini *No Paraderan* / Théâtre de la Ville

Location pour tous les lieux,
toutes les dates, tous les spectacles :
www.festival-automne.com
ou 01 53 45 17 17

THÉÂTRE

Jean Jourdheuil *Michel Foucault, choses dites, choses vues* / Théâtre de la Bastille
Jacques Bonnaffé *Banquet du Faisan* / Théâtre National de la Colline
Luc Bondy / Martin Crimp *Cruel and Tender* / Théâtre des Bouffes du Nord
Complicite / Simon McBurney / Haruki Murakami *The Elephant Vanishes* / MC 93 Bobigny
Compagnie Scimone Sframeli *Il Cortile* / Théâtre de la Cité Internationale
Kabuki / Théâtre National de Chaillot
Dominique Pasqualini *No Commedia* / Théâtre Nanterre-Amandiers
Bruno Geslin / Pierre Molinier *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...* / Théâtre de la Bastille
Jérôme Bel *The Show must go on 2* / Centre Pompidou
Georges Lavaudant / Carmelo Bene *La Rose et la hache* / Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier
Romeo Castellucci *Amleto* / Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier
Dood Paard *medEia* / Théâtre de la Bastille
Caden Manson / Jemma Nelson / Big Art Group *House of no more* / Maison des Arts Créteil

OPÉRAS, SPECTACLES MUSICAUX, CONCERTS

Mark André / Georges Delnon *...22, 13...* / Opéra National de Paris-Bastille
Heiner Goebbels *Paysage avec parents éloignés* / Théâtre Nanterre-Amandiers
Morton Feldman *String Quartet II / Œuvres pour piano* / Musée d'Orsay
Wolfgang Rihm / Gérard Pesson / Jörg Widmann / Opéra National de Paris-Bastille
Brian Ferneyhough / Frédéric Fisbach *Shadowtime* / Théâtre Nanterre-Amandiers
Xavier Dayer / Opéra National de Paris-Bastille
Cameron Jamie and The Melvins / Centre Pompidou
DJ Spooky *Rebirth of a Nation* / Théâtre du Châtelet
Jean Barraqué / Théâtre du Châtelet
Heiner Goebbels *Eraritjaritjaka* / Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier
Olga Neuwirth / Dominique Gonzalez-Foerster *...Ce qui arrive...* / Cité de la musique

CINÉMA, PHOTOS, DÉBATS, LECTURES

Anna Halprin *Films* / Cinémathèque de la Danse / Débat / Centre Pompidou
Carmelo Bene *Cinéma et rencontre* / Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier
L'Atelier Michel Foucault
Foucault, 17 janvier 1972 / BDIC-Université de Nanterre
L'Enchantement de l'écriture / Maison de Radio-France
La Prose du monde / France Culture
Foucault si proche / Espace des Blancs Manteaux
Foucault-Cinéma / Cinémathèque Française-Salle des Grands Boulevards
Portrait de Foucault en philosophe / BPI-Centre Pompidou

FRFAP - 2004 - M - 05 - PRGS