



JEFTA VAN DINTHER
METTE INGVARSTEN

It's in the Air 7 - 11 OCTOBRE 2010

METTE INGVARSTEN

Giant City 18 - 20 NOVEMBRE 2010

THÉÂTRE
DE LA CITÉ
INTERNATIONALE

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

39^e édition

JEFTA VAN DINTHER METTE INGVARSTEN It's in the Air



METTE INGVARSTEN Giant City



Théâtre de la Cité internationale
7 au 11 octobre 20h30, relâche dimanche
Durée : 55 minutes

Chorégraphie et interprétation,
Jefta van Dinther et **Mette Ingvarsten**
Lumière et décors, Minna Tiikkainen
Son, Peter Lenaerts
Dramaturgie, Bojana Cvejic
Technique, Oded Huberman
Chargée de production, Kerstin Schroth

Production Mette Ingvarsten/Great Investment
et Jefta van Dinther/Sure Basic

Coproduction PACT Zollverein (Essen) ;
Hebbel am Ufer (Berlin) ; Kaaithheater (Bruxelles)

Coréalisation Théâtre de la Cité internationale ;
Festival d'Automne à Paris

Financé par Hauptstadtkulturfonds (Berlin)
et Kunstradet, Danish Arts Council (Danemark)

Avec le soutien de Eurotramp (Allemagne),
Les Brigittines (Bruxelles), Charleroi/Danses,
Centre Chorégraphique de la Communauté Française
de Belgique (Bruxelles), Ballhaus Naunynstraße (Berlin)
et sommer.bar 2007 a project of Tanz im August (Berlin)

Photo couverture : *Giant City* © Tania Kelley

Théâtre de la Cité internationale
17, boulevard Jourdan - 75014 Paris
Réservation : 01 43 13 50 50 / www.theatredelacite.com

Théâtre de la Cité internationale
18 au 20 novembre 20h30
Durée : 1h

Concept et chorégraphie, **Mette Ingvarsten**
Lumière, Minna Tiikkainen
Son et dramaturgie, Gerald Kurdian
Technique, Joachim Hupfer

Avec Sirah Foighel Brutmann, Dolores Hulan, Sidney Leoni,
Guillem Mont De Palol, Chrysa Parkinson, Manon Santkin,
Andros Zins-Browne

Chargée de production, Kerstin Schroth

Production Mette Ingvarsten/Great Investment

Coproduction steirischer herbst festival (Graz) ;
Festival Baltoscandal (Rakvere) ; PACT Zollverein (Essen) ;
Hebbel am Ufer (Berlin) ; Kaaithheater (Bruxelles)

Coréalisation Théâtre de la Cité internationale ;
Festival d'Automne à Paris

Financé par Hauptstadtkulturfonds (Berlin) et Kunstrådet,
Danish Arts Council (Danemark)

Recherches soutenues par Le CENTQUATRE (Paris) et le Musée
de la Danse (Rennes)

Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli - 75001 Paris
Réservation : 01 53 45 17 17 / www.festival-automne.com

Partenaires média du Festival d'Automne à Paris



« Jusqu'où nos corps sont-ils capables de contrôler »

Entretien avec Mette Ingvarsten à propos de *It's in the Air*

Le trampoline crée un rapport photographique à l'image. Le battement introduit une coupure, qui transforme les corps en photogrammes. Est-ce que cette métaphore cinématographique a été une piste de travail pour vous ? Oui, par exemple, *Muybridge* a été une référence importante pour nous. Dès le début, nous avons réalisé l'effet d'imagerie frappant de nos principes de mouvements sur un trampoline. En modulant progressivement chaque saut, nous produisons une sorte de séquence d'images, qui devient visible parce que chaque saut est quasiment le même. Les légères transformations, d'un saut sur l'autre, produisent le film ; sur la durée, on peut suivre l'évolution du mouvement. Et le fait de sauter accentue cet effet : chaque saut a une position haute et une position basse – un point où le mouvement se renverse, du haut vers le bas, ou l'inverse. À ce moment précis de bascule, il y a une position où le corps semble bloqué à mi-hauteur, ou au contraire, stable à la surface du trampoline – comme un moment de suspension. On peut considérer ces moments à mi-hauteur comme un film, et les moments à la surface comme un autre : cela crée deux films parallèles. Ce procédé très cinématique n'a pas été pour nous un point de départ, mais plutôt le résultat de notre travail sur le trampoline. En rapport avec ce procédé « image par image », nous avons également travaillé sur des « jump-cuts ». Au cinéma, un jump-cut est un montage dans un même cadre, dans lequel un objet ou une personne change de place. Quelque chose ou quelqu'un se relocalise en une fraction de seconde, sans que le cadrage change. Dans *It's in the Air*, nous obtenons ce résultat en coupant soudainement une séquence, comme si nous enlevions une partie de l'évolution.

Parfois, on a l'impression que c'est vous qui produisez la poussée, et à d'autres moments au contraire, que c'est la surface du trampoline qui vous fait bouger. Est-ce que vous avez essayé de jouer sur cette confusion entre activité et passivité ?

Oui, nous avons essayé de travailler sur toutes les nuances : être déplacé par le trampoline, essayer d'être immobile, bouger pour que le trampoline nous fasse bouger... Et puis il y a également tous les mouvements résiduels et inter-rationnels – les mouvements qui sont entre les deux, ou qui ne sont pas « contrôlés ».

Avant tout, nous voulions rendre visible ce dont les corps sont capables ; la manière dont ils peuvent agir : agir sur quelque chose, et être agis par quelque chose. La performance oscille entre ces deux relations, et parfois, les glissements de l'une à l'autre sont à peine visibles. Le plus souvent, nous montrons la force avec laquelle nous nous propulsons – notre désir de continuer à sauter – et parfois, nous cherchons une force qui est déjà là. Mais de nombreuses sections représentent la passivité du corps – sections pendant lesquelles on ne peut percevoir que la manière dont nous sommes agis ; dans ce cas-là, les forces à l'œuvre ne sont pas visibles. À travers cette diversité, notre relation au trampoline en tant qu'outil mécanique devient visible. Nous ne la considérons pas comme une relation stable à un objet, mais plutôt comme un jeu réciproque entre un corps et son extension : un agrégat, à l'intérieur duquel des forces agissent les unes sur les autres, à partir de sources et de directions différentes. C'est à ce niveau que nous espérons que *It's in the Air* peut réfléchir une image plus large : dans sa manière d'exposer, de montrer les conditions de possibilité du mouvement.

Cette pièce produit beaucoup d'images. Est-ce que vous avez essayé de choisir ces images, ou plutôt des principes permettant d'en générer ? Nous avons essayé de produire des principes générant du mouvement – une logique de continuité, un sens de la kinesthésie. Bien sûr, nous nous sommes très vite aperçus de la présence d'images, mais nous avons choisi de ne pas particulièrement les mettre en valeur. C'est plutôt sur les mouvements et leur transformation que nous avons choisi de mettre l'accent. Nous ne voulions pas faire une pièce sur les images, mais faire en sorte que ces images soient ressenties comme des apparences fugitives, plutôt que des représentations. Pendant la performance, nous essayons d'être connectés à la fabrique du mouvement plutôt qu'à la fabrique d'images. Nous n'avons pas choisi d'images en tant que telles – ni censuré aucune d'ailleurs. Si elles faisaient partie du mouvement, elles pouvaient rester. C'est la raison pour laquelle, au final, on peut voir l'athlétisme, la mort, la joie, l'enfance, la réification, le sacré, l'animalité, etc. Toutes ces images sortent d'un contenant abstrait – ce qui veut dire que ce qu'elles représentent est moins important que le fait qu'elles représentent. Et puis nous sommes deux, et parfois en décalage. L'œil doit réussir à suivre deux mouvements désynchronisés en même temps.

On peut également voir cette pièce comme quelque chose de très rythmique – comme une batterie...

Oui, la question rythmique est très importante – et inclut la question du rapport entre organique et mécanique. Le trampoline fonctionne comme une sorte d'énorme batterie, sur laquelle nous jouons avec nos corps. Nous partageons tous les deux un sens du rythme très fort. Dans *It's in the Air*, nous essayons d'écrire une chorégra-

phie très musicale, très rythmique, sans qu'elle soit aussi régulière qu'un métronome. Les variations de rythme d'un corps ne sont pas énormes sur un trampoline : on peut jouer avec les vitesses mais c'est à peu près tout, le mouvement reste binaire. Mais la pièce n'est pas seulement musicale au niveau auditif. La composition intervient également à un niveau kinesthésique, par une forme d'empathie physique, jouant de la convergence et de la divergence de nos corps. Par conséquent, la pièce est composée entre les rythmes sonores et visuels des deux corps – dans leur interaction. Nous jouons avec des vagues individuelles, des vagues de tailles, de vitesse, d'intensité.

Et puis, il y a dix kilos de différence entre nos deux corps. Cela veut dire que pour être synchronisés, il nous faut faire beaucoup d'efforts. Une partie de l'organisation de la pièce vient directement de nos caractéristiques physiologiques. Nous avons essayé de transformer ces contraintes en éléments de composition. Par exemple, nous nous sommes rendus compte que pour certaines figures, l'un de nous allait plus vite, alors même qu'il la faisait de la même manière. Il était plus intéressant de faire de cette différence de vitesse le principe de composition de la figure, plutôt que de lutter contre. Nous utilisons nos différences pour introduire des variations, ce qui amène ce caractère rythmique, musical.

Le trampoline est une activité assez virtuose. Dans *It's in the Air*, on a l'impression que vous jouez sur une frontière entre contrôle et perte de contrôle, virtuosité et simplicité.

Nous avons beaucoup discuté de la question de la virtuosité. Nous ne sommes pas des professionnels du trampoline – nous avons pris des cours, parce qu'il faut savoir ce qu'on fait. Cela peut être très dangereux... Les sauteurs professionnels ont toujours un corps parfaitement droit, un contrôle parfait – sinon, ils ne pourraient pas atterrir parfaitement au centre. Mais d'une part, nous ne sommes pas assez bons pour sauter à cinq mètres tout en restant bien droits. Et puis nous voulions également jouer sur cette limite : jusqu'où nos corps sont-ils capables de contrôler, et où apparaît la perte de contrôle ?

Nous ne voulions pas non plus qu'un type de corps ou d'activité soit principal. Nous voulions pouvoir sauter très haut, de manière folle, mais aussi rapidement, très bas, ou de manière étrange et molle. Pour nous, la virtuosité ne correspond pas à l'exécution parfaite d'un modèle pré-déterminé – comme dans la gymnastique – mais plutôt au fait d'être précis dans l'accomplissement d'une activité spécifique, quelle qu'elle soit. Ce qui veut dire que n'importe quel saut peut devenir spécifique, s'il est exécuté rigoureusement. Nous voulions également créer une forme de virtuosité dans la durée : une activité est prise dans un devenir parce qu'elle dure – c'est là que la simplicité intervient. Plutôt que de jouer sur l'excitation momentanée du flip, nous voulions créer le sentiment de quelque chose d'incroyable, au niveau de la manière dont le corps se déplie. Pour cela, la durée, les variations et l'étendue étaient nécessaires. Les spectateurs peuvent voir un corps qui se dénoue progressivement, un corps jamais stable, mais constamment productif.

Propos recueillis par Gilles Amalvi



« Une pulsation qui vient de la vie de la ville »

Entretien avec Mette Ingvarsten à propos de *Giant City*

Les villes géantes sont des sortes de « chorégraphies vivantes ». Avec cette pièce, *Giant City*, est-ce que vous avez voulu extraire les corps de leur « scène naturelle », la ville, pour les représenter sur scène, déplier les connections qui pouvaient apparaître ?

Le point de départ est une réflexion sur la notion d'architecture immatérielle – le fait que la ville soit façonnée par les flux de l'air, de l'information, des corps. Comment comprendre le mouvement en tant que connecté aux flux, à l'immatériel ? Et comment comprendre l'espace comme une conséquence de cette relation ? Au lieu de penser l'espace urbain comme ce qui est contenu entre les murs, j'ai essayé de le penser comme un tissu flexible, changeant, défini par la manière dont les corps interagissent...

Ensuite, je me suis intéressée au « double sens » de cette relation : dans les villes, certains espaces déterminent la façon dont les corps se déplacent. En rentrant dans un centre commercial, on se rend compte que les corps se rapprochent, marchent en suivant les mêmes trajectoires... Dans une rue commerciale, les gens essaient d'éviter de se rentrer dedans, et si quelqu'un ralentit, cela modifie le déplacement général... On pourrait faire un catalogue de tous ces déplacements prédéterminés – qui paraissent naturels, mais sont en fait le résultat de mécanismes intégrés, de gestes répétés. D'un autre côté, il est intéressant de se demander comment les corps fabriquent eux-mêmes de l'espace. C'est une manière un peu plus complexe de voir les choses. La géographe Doreen Massey, par exemple, a écrit sur la manière dont l'espace était construit par des relations transversales entre les corps. À partir de là, j'ai essayé de poser des questions comme : qu'est-ce qui est possible dans un espace donné ? Qu'est-ce qui s'échange entre des gens en fonction de leur position, de la manière dont

ils se déplacent ? Le résultat, c'est une production de sensations, de qualités dans l'espace, déterminant ce qui peut être fait, ce qui peut être dit, ce qui peut être exprimé. Mais ces caractéristiques sont immatérielles, difficiles à définir...

Vous avez essayé d'envisager ensemble les mouvements déterminés par l'espace urbain et ce qui concerne le versant subjectif – la manière dont chacun s'approprie un espace, le détourne ?

Oui. Il y a d'une part une pulsation qui vient de la vie de la ville, et d'autre part les sujets à l'intérieur de cette pulsation – des corps organiques qui doivent s'adapter, se reconfigurer. Pour approcher cela au sein du groupe, nous avons échangé beaucoup d'idées, de lectures. Et nous avons mis en place des exercices : essayer de prêter attention aux trajectoires entre chez soi et le studio de répétition, pour voir quels types de sensations naissent pendant le trajet. Ou encore : essayer d'être attentif à son état dans le métro, prêter attention à la façon dont le corps est secoué par ses mouvements, ses saccades. Chacun a essayé d'enregistrer les multiples manières d'être dans la ville, de bouger dans la ville. [...]

Dans le film *Playtime* de Jacques Tati, la représentation de la ville moderne oscille entre description des transformations réelles et projections imaginaires de ce qu'elle pourrait devenir. Est-ce que *Giant City* essaie de se placer à cette frontière ?

Nous avons essayé de nous placer dans une sorte de « futur imaginaire ». Nous nous sommes posés la question de savoir s'il fallait représenter les choses telles que nous les connaissons maintenant, ou les analyser comme un processus en cours, dont on pourrait déduire certains schémas. Par exemple, nous avons beaucoup travaillé sur l'idée d'un corps hyper-sensitif, réac-

tif à l'information. Et nous avons essayé de fictionnaliser l'état du corps contemporain : aujourd'hui, nous recevons tant d'informations que les corps deviennent des filtres, qui trient et compulsent ces informations. Dans *Giant City*, le fait que nous soyons des sortes de « corps futurs » – doués de certaines capacités vis à vis du triage de l'information – n'a rien d'étrange ou de fantastique. En fait, nous avons simplement accentué les effets d'empathie kinesthésique qui existent dans la réalité : lorsque quelqu'un s'approche avec une attitude agressive, on a tendance à reculer... À partir de ce phénomène très simple, nous avons essayé de donner consistance à l'espace qui existe entre nous. Lorsque quelqu'un bouge dans l'espace, cela a une conséquence directe sur un autre corps. C'est une histoire de cause et conséquence. Pour moi, le mouvement a à voir avec ce type de mécanismes : un mouvement en produit d'autres, comme une sorte d'effet domino...

Quel type de regard cherchez-vous à mobiliser chez le spectateur ?

Nous avons beaucoup travaillé sur les réactions que nous pouvions provoquer sur l'attitude du public. L'idée du virtuel a été très importante de ce point de vue. En fait, il y a un décalage entre la dimension imaginaire, pour nous, en tant que *performers*, et la dimension imaginaire que projette celui qui regarde. L'idée du virtuel, c'est que nous produisons plus d'imaginaire pour les spectateurs que ce que nous faisons réellement. Il y a une sorte de « plus-value » imaginaire. Si nous essayions de montrer ce que les spectateurs devraient percevoir, rien ne se passerait. Du coup, au lieu de donner à voir des images claires du corps dans la ville, nous travaillons sur des indications, des suggestions, des mécanismes. Nous essayons de penser l'expression du corps à un niveau qui se rapprocherait de la fic-



Mette Ingvartsen

Née en 1980 à Copenhague, Mette Ingvartsen étudie à Amsterdam, puis à Bruxelles. Diplômée de P.A.R.T.S. en 2004, elle monte depuis 2002 ses propres projets ou s'engage dans différentes collaborations : *Solo Negatives*, *Manual Focus*, *Out of Order*, *50/50*, *To Come*, *The Making of the Making of*, *Why We Love Action* et dernièrement le projet *You tube Where is my privacy* et *Giant City* créé à Graz en octobre 2009. Depuis 2005, elle œuvre à « Everybody's », stratégies d'« open source » dont l'objet est de produire des jeux et des outils de développement utilisables par tous. Elle fait partie du collectif Coco qui a présenté en 2008 *Breeding*, *Brains and Beauty*, performances théâtrales de Jan Ritsema et Bojana Cvejic.

La documentation, l'écriture et la performance constituent ses champs d'intervention. Parallèlement à cette démarche, elle s'implique dans des recherches sur l'éducation, les modes et les structures de production des arts du spectacle, notamment par le biais du projet *6M1L*, mené en 2008.

Jefta van Dinther

Chorégraphe et danseur, Jefta van Dinther vit et travaille à Amsterdam et Berlin. Diplômé de l'Amsterdam School of the Arts en 2003, il a été engagé comme interprète par différents chorégraphes, dont Keren Levi, Leine & Roebana, Carolien Hermans, Inari Salmivaara, Mette Ingvartsen.

Il crée en 2009 *The Way Things Go*. En collaboration avec Bojana Cvejic, Mette Ingvartsen, Sandra Iche et Jan Ritsema Iche, il réalise la performance *Breeding*, *Brains and Beauty*.

En 2008/2009, il participe au projet *6M1L*, une expérience autour de l'enseignement, de la production et de l'apprentissage. Avec les autres participants, il co-organise *In-Presentable Festival* à Madrid en juin 2009. En mars 2010, il interprète un nouveau spectacle intitulé *Kneeding*. Actuellement, il travaille sur le projet *TRIO*, avec Gies Fredric et DD Dorvillier.

tion – d'installer une sorte de distance entre le corps des *performers* et le corps des spectateurs. Mais nous restons des corps, il y a donc forcément un transfert, quelque chose qui circule. [...]

Les idées développées dans *Giant City* sont assez proches de la perception que l'on peut avoir de *It's in the Air*. On retrouve le contraste entre un principe pré-déterminé et une impulsion subjective, le passif et l'actif...

Oui, les deux pièces sont connectées, tout en étant très différentes en termes de physicalité et d'expérience de regard. Mais dans les deux, on retrouve ce rapport entre un principe pré-établi et toutes les nuances qui se glissent à l'intérieur. Lorsqu'on saute en l'air à l'aide d'un trampoline, on sait que l'on va retomber. C'est une loi physique. Mais au delà de la loi de la gravité, il y a un espace de jeu, permettant d'explorer les micro-perceptions du mouvement. Pour *It's in the Air*, Jefta van Dinther et moi avons travaillé

sur le trampoline en tant que machine – extension du corps permettant d'expérimenter des mouvements que l'on ne pourrait pas faire sans. Nous sommes partis de principes abstraits : sauter, voir ce qui se passe dans le saut, les sensations qui circulent... Et en même temps, nous nous sommes demandé ce que cela signifiait : de quoi le corps est-il capable ; qu'est-ce que nous essayons de montrer, à travers ce ralenti en transformation ? Ce sont de grands mouvements – nous sautons à 3 mètres en l'air – mais les changements, eux, sont minuscules ; cela crée un décalage dans la perception. Comme dans *Giant City*, nous nous montrons en transformation, dans un état flexible, mobile. Mais là, nous sommes partis de la matière physique ; les idées développées sont des conséquences de la physicalité. Pour *Giant City*, cela marche dans l'autre sens : c'est plutôt un intérêt théorique qui a amené un travail physique.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

39^e édition

9 septembre
31 décembre
2010



ARTS PLASTIQUES

Walid Raad
Scratching on things
I could disavow
Le CENTQUATRE

THÉÂTRE

Krystian Lupa
Factory 2
La Colline – théâtre national

Compagnie d'ores et déjà
Sylvain Creuzevault
Notre terreur
La Colline – théâtre national
La Scène Watteau,
Nogent-sur-Marne

Nicolas Bouchaud / Éric Didry
La Loi du marcheur
(entretien avec Serge Daney)
Théâtre du Rond-Point

Peter Stein / Fedor Dostoïevski
I Demoni (Les Démons)
Odéon-Théâtre de l'Europe /
Ateliers Berthier

Julie Brochen / Anton Tchekhov
La Cerisaie
Odéon-Théâtre de l'Europe

Luc Bondy / Eugène Ionesco
Les Chaises
Théâtre Nanterre-Amandiers

Toshiki Okada
*Hot Pepper, Air Conditioner,
and the Farewell Speech*
Théâtre de Gennevilliers

Amir Reza Koohestani
Where Were You on January 8th?
La Colline – théâtre national

Forced Entertainment
The Thrill of It All
Centre Pompidou

Toshiki Okada
We Are the Undamaged Others
Théâtre de Gennevilliers

Nikolaï Kolyada
William Shakespeare
Hamlet
Odéon-Théâtre de l'Europe /
Ateliers Berthier

Berlin
Tagfish
La Ferme du Buisson

Enrique Diaz / Cristina Moura
Coletivo Improviso
OTRO (or) weknowitsallornothing
La Ferme du Buisson
Théâtre 71 Malakoff

Claudio Tolcachir / Timbre 4
La Omisión de la familia Coleman
Théâtre du Rond-Point
La Scène Watteau,
Nogent-sur-Marne

Marcial Di Fonzo Bo
Paroles d'acteurs
Roland Schimmelpfennig
Push Up
Le CENTQUATRE

tg STAN / Frank Verduyssen
le tangible
Théâtre de la Bastille

Rodrigo García
*C'est comme ça et me faites
pas chier*
Théâtre de Gennevilliers

Peter Brook
Wolfgang Amadeus Mozart
Une flûte enchantée
Théâtre des Bouffes du Nord

Claudio Tolcachir / Timbre 4
El Viento en un violín
Maison des Arts Créteil

Simon McBurney / Complicite
Jun'ichirō Tanizaki
Shun-kin
Théâtre de la Ville

Patrice Chéreau / Jon Fosse
Rêve d'automne
Théâtre de la Ville

Claude Régy / Tarjei Vesaas
Brume de Dieu
La Ménagerie de Verre

DANSE

After P.A.R.T.S.
Théâtre de la Cité internationale *

Robyn Orlin
Walking Next to Our Shoes...
Théâtre de la Ville

Jefta van Dinther
Mette Ingvartsen
It's in the Air
Théâtre de la Cité internationale *

Anne Teresa De Keersmaecker
Jérôme Bel / Ictus
3Abschied
Théâtre de la Ville

Alain Buffard
Tout va bien
Centre Pompidou

Julie Nioche
Nos solitudes
Centre Pompidou

Merce Cunningham Dance Company
*Pond Way / Second Hand /
Antic Meet / Roaratorio*
Théâtre de la Ville

Mathilde Monnier
Dominique Figarella
Soapéra
Centre Pompidou

Caterina et Carlotta Sagna
Nuda Vita
Théâtre de la Bastille

Mette Ingvartsen
Giant City
Théâtre de la Cité internationale *

Miguel Gutierrez
and The Powerful People
Last Meadow
Centre Pompidou

Boris Charmatz
Levée des conflits
Théâtre de la Ville

Raimund Hoghe
*Si je meurs laissez le balcon
ouvert*
Centre Pompidou

MUSIQUE

Pierluigi Billone
Opéra national de Paris /
Bastille – Amphithéâtre

**Baithak, un salon pour la
musique classique de l'Inde,
douze concerts**
Maison de l'architecture

Frederic Rzewski
Opéra national de Paris /
Bastille – Amphithéâtre

Brice Pauset
Ludwig van Beethoven
Alban Berg
Salle Pleyel

Misato Mochizuki
Théâtre des Bouffes du Nord

Nikolaï Obouhov
Boris Filanovsky
Valery Voronov
Galina Ustvolskaya
Opéra national de Paris /
Bastille – Amphithéâtre

György Kurtág
Opéra national de Paris / Garnier

Johannes Maria Staud
Jens Joneleit / Bruno Mantovani
Arnold Schoenberg
Salle Pleyel

Helmut Lachenmann
Anton Bruckner
Salle Pleyel

Heinz Holliger
Misato Mochizuki
Pierluigi Billone
Luigi Dallapiccola
Opéra national de Paris /
Bastille – Amphithéâtre

Frédéric Pattar
Pierluigi Billone
Helmut Lachenmann
Théâtre des Bouffes du Nord

CINÉMA

Alexandre Sokourov
Des pages cachées
Jeu de Paume

Tacita Dean
Craneway Event
Cinémathèque française

Barbro Schultz Lundestam
*Nine Evenings : Theatre and
Engineering*
Cinémathèque française

Werner Schroeter
La beauté incandescente
Centre Pompidou

* Spectacles présentés par le
Théâtre de la Cité internationale
et le Festival d'Automne à Paris

Abonnement et réservation
www.festival-automne.com
01 53 45 17 17



Fondation
DU PRINCE DE
SAINTE-CHAPPE
SAINT-LAURENT

MAIRIE DE PARIS

îledeFrance

Partenaires média de l'édition 2010