

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2010

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE 2010

39^e ÉDITION



DOSSIER DE PRESSE Pierluigi Billone

Festival d'Automne à Paris
156 rue de Rivoli – 75001 Paris

Renseignements et réservations :

01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

Service de presse : Rémi Fort et Christine Delterme
Assistante : Valentine Arnaud

Tél. : 01 53 45 17 13 – Fax 01 53 45 17 01

e-mail : r.fort@festival-automne.com / c.delterme@festival-automne.com



Musique

L'édition 2010 du Festival d'Automne s'ouvre sur un concert monographique réunissant deux oeuvres de Pierluigi Billone. Sa pièce pour percussion figure au programme du dernier. Au total, il y aura cette année quatre oeuvres de ce compositeur au langage original et puissant, à découvrir dans des formes allant du grand ensemble au quatuor à cordes. Sa présence tout au long de cette édition marque notre attachement à la singularité des parcours musicaux et notre désir de les voir se confronter au public.

La présence (en deux événements) de Misato Mochizuki, qui a étudié au CNSM et partage sa vie entre la France et le Japon où elle enseigne, relève de la même volonté.

Cette édition propose neuf oeuvres en création et treize en première audition en France, en des programmes que viennent compléter les oeuvres rares de Nikolaï Obouhov et Galina Ustvol'skaya qui encadrent les créations de compositeurs russes de la génération d'aujourd'hui.

Le programme consacré à la musique classique indienne, selon la tradition du *Baithak*, le salon de musique, affiche douze concerts dans des conditions d'écoute de proximité et sans amplification.

Musique classique de l'Inde

Dans le cadre de la saison indienne "Namaste France"

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

Les compositeurs d'aujourd'hui (par ordre alphabétique) :

Mark Andre : une œuvre pour piano, [première audition en France](#)

Pierluigi Billone : Quatre œuvres :

- Un concert monographique avec une [création](#) (*Kosmoi. Fragmente*) et une œuvre en [première audition en France](#), (*Mani. Long*)
- Quatuor à cordes, première audition en France
- Œuvre pour percussion solo, en [première audition en France](#) (*Mani.Matta*)

Boris Filanovsky : Une œuvre en [première audition en France](#).
Le compositeur en récitant

Heinz Holliger : une œuvre pour chœur, [première audition en France](#)

Jens Joneleit : une œuvre pour orchestre, commande de l'Ensemble Modern. [Création](#)

György Kurtág : un concert monographique au Palais Garnier.
Piano à quatre mains (György Kurtag et Marta Kurtag), et deux œuvres en [première audition en France](#) (*Colinda-Balada* et *Quatre Poèmes d'Akhmatova*)

Helmut Lachenmann : *Nun*, [première audition à Paris](#) et *Got Lost*, pour voix et piano, [première audition en France](#)

Bruno Mantovani : une œuvre pour orchestre, commande de l'Ensemble Modern. [Création](#)

Misato Mochizuki :

- Concert monographique, [première audition en France](#) du triptyque *Etheric Blueprint* pour ensemble, avec prologue de Gagaku
- Œuvre pour ensemble vocal SWR, commande du Festival d'Automne et du Chœur de Stuttgart. [Création](#)

Brice Pauset : une œuvre, commande de Radio France. [Création](#)

Frédéric Pattar : une œuvre pour violon seul, commande du Festival d'Automne. [Création](#)

Johannes-Maria Staud : une œuvre pour orchestre, commande de l'Ensemble Modern. [Création](#)

Frederic Rzewski : un concert monographique, le compositeur au piano. Une œuvre pour piano solo, *Nanosonata Livre VIII*, commande du Festival d'Automne. [Création](#)

Valery Voronov : Une œuvre pour ensemble, co-commandée par l'Ensemble Asko/Schoenberg, le Concertgebouw Amsterdam et le Festival d'Automne. [Création](#)

Compositeurs du XXème siècle :

Nikolaï Obouhov, Galina Ustvol'skaya, Alban Berg Arnold Schoenberg

Les œuvres du passé :

Ludwig van Beethoven, *Concerto* pour violon et orchestre
Anton Bruckner, *Symphonie* n°3

Sommaire

(ordre chronologique des manifestations)

Pierluigi Billone

Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre
22 septembre
Pages 4 à 9

Baithak, un salon pour la musique classique de l'Inde

Maison de l'architecture – 24 septembre au 5 octobre
Pages 10 à 13

Frederic Rzewski

Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre
1er octobre
Pages 14 à 16

Brice Pauset / Ludwig van Beethoven / Alban Berg

Salle Pleyel – 8 octobre
Pages 17 à 23

Misato Mochizuki

Théâtre des Bouffes du Nord – 18 octobre
Pages 24 à 30

Nikolaï Obouhov / Boris Filanovsky / Valery Voronov / Galina Ustvol'skaya

Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre - 22 octobre
Pages 31 à 38

György Kurtág

Opéra national de Paris/Palais Garnier – 2 novembre
Pages 39 à 43

Johannes-Maria Staud / Jens Joneleit / Bruno Mantovani / Arnold Schoenberg

Salle Pleyel – 6 novembre
Pages 44 à 47

Helmut Lachenmann / Anton Bruckner

Salle Pleyel – 12 novembre
Pages 48 à 50

Heinz Holliger / Misato Mochizuki / Pierluigi Billone

Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre
17 novembre
Pages 51 à 53

Frédéric Pattar / Mark Andre / Pierluigi Billone / Helmut Lachenmann

Théâtre des Bouffes du Nord – 29 novembre
Pages 54 à 58



Pierluigi Billone

Pierluigi Billone

Mani. Long pour ensemble

Kosmoi. Fragmente pour voix et ensemble (création)

Alda Caiello, soprano

Ensemble L'Instant Donné

James Weeks, direction

Festival d'Automne à Paris
Opéra national de Paris/Bastille Amphithéâtre
Mercredi 22 septembre 20 h

Durée : 1h15 plus entracte
introduction au concert à 19h15

10€ et 16€
Abonnement 10€

Coréalisation Opéra national de Paris ;
Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de la Fondation
Ernst von Siemens pour la musique
Avec le concours de la Sacem
Avec le soutien de l'Adami

France Musique enregistre ce concert

Le Festival d'Automne à Paris invite pour la première fois Pierluigi Billone, et lui consacre un cycle en 3 concerts présentant 4 de ses œuvres.

Heinz Holliger / Misato Mochizuki /
Pierluigi Billone
Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre
17 novembre

Frédéric Pattar / Mark Andre / **Pierluigi Billone** /
Helmut Lachenmann
Théâtre des Bouffes du Nord – 29 novembre

Compositeur italien né en 1960, Pierluigi Billone a été l'élève de Helmut Lachenmann à Stuttgart et vit actuellement à Vienne.

Loin des figures obligées de la modernité, presque marginale, sa musique traverse de singuliers paysages, riches d'énergies suspendues ou libérées. Le corps de l'interprète, ses mains, sa peau ou sa bouche y participent. Le maître-mot serait néanmoins celui d'ouverture : ouvrir, donc, les registres, les timbres et les modes de jeu inouïs, l'ambitus des ensembles où dominent les percussions, mais aussi quelques instruments graves privilégiés – la clarinette basse, le basson ou le trombone. Les uns et les autres dilatent l'espace, au même titre que *Mani. Long* requiert une durée, un déploiement, un lent cheminement propre à nous immerger dans son univers, à l'instar d'un film d'Andreï Tarkovski – un mouvement d'évasement, en somme. L'écoute s'en trouve modifiée et nous incite à une autre et ample respiration. Comme le souligne Helmut Lachenmann, la beauté qui en émane est de la sorte rendue disponible « au risque, au sacrifice et à un certain bonheur ».

Pour Billone, dans les œuvres avec voix, les mots sont seulement ce qui affleure à la surface, sur les ruines d'une origine déjà oubliée mais encore latente. Une archéologie du son, oscillant entre le caché et le manifeste, la présence et la trace atténuée, où chacune des vibrations traduit cette expérience et nous rapproche de l'émotion.

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris
Rémi Fort, Christine Delterme
01 53 45 17 13

Opéra national de Paris / Bastille-
Amphithéâtre
Pierrette Chastel
01 40 01 19 95

Pierluigi Billone Par Helmut Lachenmann

Le chemin qui libère l'écoute, actuellement si organisée, si figée et standardisée, conduit le compositeur qui s'oppose à cette torpeur à se tourner dans d'autres directions que je définirais de manière emphatique comme « non musicales », car c'est là que les écoutes les plus courantes semblent inexistantes. Ce n'est que de cette façon que nous pouvons redéfinir le concept de musique. Ce n'est que de cette façon que nous, spectateurs, pouvons respirer de nouveau librement. Ce parcours vers l'absolu exige un grand courage existentiel, une absence totale de compromis et enfin une obsession visionnaire ; et cet absolu ne peut être atteint qu'à travers cette solitude que notre société soumise ne comprend pas et ne respecte pas. Pierluigi Billone est l'un de ceux qui se sont lancés dans cette aventure. Les beautés qui se manifestent dans sa musique modifient notre pratique de l'écoute, et de cette façon, nous transforment nous-mêmes. Une disponibilité au risque, au sacrifice et à un certain bonheur à composer se retrouve dans sa création. Cette démarche esthétique est aussi faite pour rappeler aux hommes et en particulier aux musiciens que leur pratique doit aussi s'ouvrir de façon radicale et s'accompagner d'émotions.

Texte extrait du livret du cd de Pierluigi Billone Me a an (1994) et Iti ke mi (1995), CD publié en 2005 par Stradivarius (STR 33716). Traduction d'Emmanuelle Bousquet.

Pierluigi Billone — Entretien

Le son est ma matière

Vous avez étudié avec deux maîtres du son, Salvatore Sciarrino et Helmut Lachenmann. Qu'avez-vous recherché auprès d'eux et que vous ont-ils enseigné ?

Pierluigi Billone : J'ai rencontré Sciarrino au début des années 1980. À cette époque, à Milan, son travail était pour de nombreux étudiants un exemple de liberté créative. Sciarrino gardait un « secret » : une sensibilité et une attention qui créent librement leurs propres projets, ainsi qu'un formalisme très rigide et abstrait (son intérêt pour Mozart, l'influence de Ravel). Mais une fois que l'on avait compris cela, il était opportun et nécessaire de s'éloigner.

Au début des années 1990, j'ai suivi les cours de Lachenmann, à Stuttgart. Je savais que je devais laisser se développer en moi un côté plus réflexif. Un « pathos » de la réflexion, que je retrouvais justement sous diverses formes chez Lachenmann, Stockhausen, Xenakis et Nono. Une rencontre et un rapport importants et décisifs pour moi. Lachenmann est un authentique érudit et une personne à l'horizon intellectuel très vaste et ouvert. Lachenmann aussi gardait un secret (différent de celui de Sciarrino), qu'il fallait percer : toute vibration peut être un centre de relations, mais vous devez vous ouvrir pour l'écouter (et écouter votre écoute...).

Sciarrino et Lachenmann sont deux relations personnelles et professionnelles directes. Mais l'influence la plus profonde et décisive à tous les niveaux me vient des années au cours desquelles j'ai étudié seul les musiques extra-européennes (surtout les musiques solistes et rituelles), le *free jazz* des années 1960 et ses développements ultérieurs, les rock des années 1970 (que j'ai joué), l'expérimentation soliste, les sommets de la chanson d'auteur de tous horizons, et – même si cela peut sembler surprenant – les œuvres d'Andreï Tarkovski.

Vous vivez actuellement à Vienne. Quelles raisons vous y ont conduit ?

Pierluigi Billone : De 1991 à 2000, j'ai vécu et travaillé en Allemagne. En 2000, je suis rentré en Italie et j'ai constaté que je n'avais aucune possibilité d'y travailler comme compositeur. En 2004, j'ai quitté mon pays pour la seconde fois. J'ai choisi Vienne où j'avais des attaches personnelles et professionnelles très fortes avec les musiciens de l'ensemble Klangforum Wien, et où la vie musicale est intense et intéressante. Quand je vois la situation culturelle et politique italienne, oppressante et écœurante, je me dis que j'ai fait le bon choix.

La main tient chez vous un rôle essentiel, dans vos titres et dans l'écriture des percussions, frappées avec les doigts, la paume, les articulations, tout autant qu'avec les baguettes. Mais vous évoquez aussi une « intelligence de la main ». Qu'entendez-vous par cette expression ?

Pierluigi Billone : La main est un lieu privilégié de contact avec le monde. Tous les êtres humains sont et connaissent cette expérience. L'activité de la main est un exercice muet (Merleau-Ponty) et se produit à un niveau préconscient et à une profondeur que l'exercice d'un contrôle conscient pourrait seulement déranger, dévier ou redéfinir (mais à un niveau moins profond). Il s'agit donc d'un mode particulier de contact avec le monde (sauf à vouloir considérer la main comme un simple outil dont dispose le cerveau : perspective stérile). La main (comme pôle du corps entier), par exemple, ouvre et entre en contact avec des états du

son qu'aucune théorie ne pourrait jamais imaginer. Il en va de même pour les liens et les relations possibles. Étant donné que, pour un compositeur, la main qui écrit (pense) et celle qui joue sont la même, la question se pose d'un équilibre et d'une unification : celle-ci se produit quand tombe la dichotomie pensée / pratique. À ce stade, la « pensée » se confond avec le contact avec les choses et perd ses propres limites (capacité de contrôle et définition) et la « main » rencontre et crée des liens, mais la culture occidentale refuse généralement cette perspective. « Intelligence de la main » indique alors cette unification (comme question ouverte).

Quel est, dans ce contexte, le statut du geste dans votre écriture ?

Pierlugi Billone : Le « geste » est aujourd'hui (selon moi) une notion ambiguë (Stravinsky ou Webern ne l'auraient pas comprise), qui n'est entrée que récemment dans le vocabulaire musical, en provenance de celui des arts visuels et plastiques. Dans un contexte mécanico-acoustique (transformation), je pense qu'elle perd son sens. C'est la raison pour laquelle je préfère ne pas utiliser ce terme, et je ne répondrai donc pas directement à votre question.

J'apporte seulement ces précisions générales et indirectes.

1. Dans mon travail, le corps est la matrice dynamique de tout mouvement possible (et il refuse donc ceux qu'il ressent comme étrangers), mais ses actions ou ses rythmes élémentaires ne deviennent pas nécessairement un modèle pour des signes stylisés (la respiration, l'impulsion, le contact...). Ce qui m'intéresse, c'est d'élargir le plus possible les limites rythmiques et motrices du corps, de les confondre presque. Cette appartenance à la vie rythmique du corps (même si, dans certains cas, elle n'est pas immédiatement reconnaissable) fonde la possibilité d'une compréhension immédiate au même niveau : le corps correspond / rencontre quelque chose qu'il pourrait faire. Ce premier niveau de contact est essentiel.

2. De nombreuses actions instrumentales peuvent être transposées et s'échanger entre elles avec des résultats surprenants (qui créent des liens et des relations).

3. En effet, nombre d'actions du corps produisant des sons appartiennent simultanément à des contextes aux réalités différentes, de même que le son n'est pas la propriété exclusive de la musique. En travaillant sur la flexibilité, le double et l'ambiguïté de ces actions, il est possible de créer de précieux points de contact entre ces réalités : dans ce cas, ce sont les actions proches de celles de la ritualité religieuse ou des pratiques de métiers artisanaux qui m'intéressent. Ces actions ne sont jamais isolées et affichées, mais au contraire intégrées avec la plus grande organicité. C'est aussi une manière de forcer les limites du corps (et du contexte).

4. De manière complémentaire, m'intéressent aussi les sons et les états du son qui adviennent dans une apparente absence de mouvement (*Mani.Long*, à la mesure 588, l'onde de voix en l'absence de toute action visible), ou le transfert d'actions instrumentales dans le corps (*Mani.Long*, à la mesure 636, le « chœur » instrumental).

L'une des caractéristiques, à l'écoute, de votre œuvre, c'est le temps de son déploiement. Je pense surtout à *Mani.Long*. Qu'attendez-vous que la durée révèle du son et de la forme ?

Pierlugi Billone : Je ne pense pas que le son se scinde en paramètres, et ne distingue donc pas la

durée comme une composante autonome. Un son dure le temps nécessaire à son existence (quelle qu'elle soit) et au jeu de ses relations. Qui en décide ? Selon quel principe ? Trente années d'étude, de pratique, de discipline et de travail. L'existence d'un son et sa possibilité de relation sont expérimentées à chaque fois. Le son est ma matière. Je suis en rapport avec le son, qui est la dimension privilégiée selon laquelle je rencontre les choses et le monde. Chaque fois, je mets donc en jeu toute ma confiance dans cette dimension. Si je me trompe, il s'agit d'une erreur globale qui, dans ce cas aussi, indique mon rapport fondamental avec le son. Par cette expérience, je deviens conscient de mon appartenance à la réalité rythmique dans laquelle j'existe. La mesure (la qualité et le sens) de cette expérience du son est complètement liée à la réalité (musicale au sens strict et sonore en général) dont je fais partie, et devient donc une trace pour la comprendre. Pour cela :

1. Je ne pose pas de limites préalables à ce que ma sensibilité peut me faire rencontrer.

2. Je connais et limite l'influence rythmique momentanée du milieu sur moi (et je sais donc quelle limite « normale » et commune je dépasse quand quelque chose semble « trop long »).

L'écoute de vos œuvres n'implique pas seulement l'oreille, mais l'ensemble du corps, dont la respiration. Recherchez-vous effectivement une telle intensité physique de l'expérience ?

Pierlugi Billone : Certainement. Une intensité physique, mais aussi une réelle profondeur de contact. En présence du son, le corps (avec son jeu de rythmes internes) s'harmonise (ou réagit) complètement avec ce qui advient. Il s'agit d'un contact global et indivisible, mais qui, dans l'écoute habituelle de la *musique classique* occidentale, se fait désormais dans une condition particulière : toute la correspondance motrice du corps avec le son est atténuée ou inhibée. Au Moyen Âge, en Occident, l'écoute était uniquement « écoute de la musique sacrée » et ne se distinguait pas de l'écoute de la parole liturgique. Maintenant, elle est très proche de la contemplation visuelle (complètement passive) exercée à partir d'un point fixe. La reproduction mécanique du son a complété le processus d'évidement de l'expérience.

Dans ces conditions, il semblerait évident que l'écoute consiste seulement à laisser fonctionner les oreilles pour permettre au cerveau d'entrer en contact avec le son. Cette perspective est complètement erronée et témoigne d'une grave perte de sensibilité et de profondeur dans le rapport avec les choses. C'est comme si on réduisait le fait de manger (le rapport conscient et actif avec la nourriture) au seul fait d'ouvrir la bouche, de rester immobile et d'avaler. Il est évident que le son, dans notre culture classique occidentale, est désormais pensé « sans lien avec les exigences de survie ». Il se rencontre donc avec des facultés corporelles secondes (et court le risque de rester une expérience de second ordre), c'est ce qui provoque une indifférence diffuse. La définition de l'écoute comme « faculté mentale d'entendre des sons organisés par l'homme », dont parlait Stockhausen au début des années 1950 et en 1972 encore, est ridicule, et les choses ne semblent d'ailleurs pas s'être améliorées. Les cultures traditionnelles sont beaucoup plus profondes.

Vous avez souvent recours à des instruments graves – notamment la clarinette basse, le basson ou le trombone. Que dénote cet usage de timbres si profonds ?

Pierlugi Billone : Je n'ai pas d'intérêt en soi pour les instruments extrêmement graves (clarinette contrebasse, tuba...) ou aigus (piccolo...). Le trombone,

la clarinette basse... ne sont considérés comme graves que dans l'orchestration classique d'école. Dans la pratique, c'est autre chose.

Ma référence générale est souvent le chant : une voix d'homme au registre très large, donc un registre grave étendu et un registre aigu sans limites préétablies (je pense à Spiros Sakkas, interprète de Xenakis, aux chanteurs nomades de Mongolie, à Bobby McFerrin...). De cette manière, l'instrument se libère du registre-rôle assigné par la tradition et devient un espace extrêmement articulé qui contient au moins les deux polarités fondamentales minimales (le grave « masculin », l'aigu « féminin », et beaucoup d'autres). Un violoncelle peut donc être aussi un violon, une clarinette basse une clarinette piccolo, mais pas le contraire. Ensuite, il y a des raisons strictement techniques et acoustiques, par exemple : un instrument grave est évidemment plus riche en harmoniques et en vibrations non homogènes qui peuvent être manipulées, son registre aigu est toujours particulier et instable, il a des zones « sourdes » très précieuses... Dans le même sens, j'utilise deux instruments différents pour en former un troisième, nouveau (trombone + hautbois = « tromphautbois »), ou encore deux instruments identiques pour libérer le son du conditionnement mécanique d'une seule source.

Diriez-vous que votre musique se fonde sur des énergies, desquelles naîtraient la forme ?

Pierlugi Billone : Je concentre des énergies, littéralement : je crée des centres d'attraction par des énergies sonores et par la vie des relations qu'elles peuvent créer et entretenir.

Dans la vie initiale du son, je rencontre et reconnais des lignes de force, des tendances reconnaissables, des liens possibles qui deviennent les premiers points de force d'une construction : c'est comme une loi qu'il faut connaître et respecter. Dès que je la connais, je peux l'utiliser à des fins différentes : le principe constant de transformation relie chaque état à un autre, mais grâce à des chaînes de transformations ou à des mouvements instantanés de transformation, ce qui est lié peut être tout autre et très éloigné. Les états et les situations qui se produisent restent identifiables comme appartenant à la nature initiale du son, mais il s'agit parfois d'apparitions complètement artificielles, abstraites et visionnaires.

Ainsi se crée un paradoxe apparent : tout procède par transformation évidente vers un autre degré, mais ce qui apparaît – à une première écoute – peut sembler étranger. Comme si un homme marchait sans s'arrêter, mais dans un espace qui changerait : au terme d'un pas, distance minimale reconnaissable et référentielle, son pied prend appui sur un espace inconnu.

Nous avons donc un « devenir » mettant en contact des « moments », qui sont des « stations », font apparaître des hiérarchies et des relations, montrent un ordre et une hiérarchie spatiale. C'est réel et cela repose sur l'expérience du pas et de la marche que nous connaissons tous et que nous pouvons donc comprendre sans aucune difficulté à l'écoute. Mais le langage descriptif a du mal à le cerner et croit donc que ce n'est qu'une métaphore parmi d'autres... C'est un problème du langage : il doit se modifier jusqu'à pouvoir le dire (Merleau-Ponty en était capable). Cette sensibilité me vient directement de l'étude de la technique d'Andreï Tarkovski (dans *Stalker*, par exemple).

Le silence y tient-il un rôle, comme ouverture ?

Pierlugi Billone : Il y a trop de rhétorique autour du silence et beaucoup de choses ont déjà été dites et faites.

Je n'ai probablement rien de particulier ou d'original à ajouter en ce moment.

Dans votre écriture instrumentale, les modes de jeu traditionnels forment sinon des exceptions, du moins des possibles, parmi bien d'autres.

Comment recherchez-vous de nouvelles techniques instrumentales et comment les inscrivez-vous dans un langage musical ?

Pierlugi Billone : Je travaille sans cesse en contact direct avec l'instrument. Donc : je joue et je chante. Si ce n'est pas possible, je travaille avec un instrumentiste. Au début, mon travail consiste à entrer en contact avec les modes d'existence du son (états, mouvements, transformations...) comme si j'ignorais complètement leur nature, leurs limites, leurs caractéristiques. Si ce contact est conduit avec rigueur, discipline et créativité, tout (y compris le son le plus traditionnel) est aussi une découverte, et les limites du travail ne sont pas préétablies : c'est le point essentiel. Fondamentalement, étant donné que je ne reconnais pas à la technique traditionnelle le « monopole » du rapport avec le son, il n'existe pour moi que des techniques nouvelles, parmi lesquelles la technique traditionnelle, qui n'est pas la plus importante. Et, en effet, il m'arrive souvent de ne pas employer d'instruments traditionnels.

Avec le temps, j'ai développé une méthode de travail où la connaissance du répertoire, la pratique de l'instrument (étude et improvisation), l'exploration instrumentale systématique, la formalisation des résultats, l'étude et le développement de la notation, la conception et le projet compositionnel sont immédiatement intégrés et inséparables.

Dans *Kosmoi.Fragmente*, la voix est essentiellement sans texte. Pourquoi ? Vous méfiez-vous d'un sens trop immédiat, qui déterminerait a priori l'écoute ? Que lui confiez-vous ?

Pierlugi Billone : Chant et parole sont deux dimensions différentes et entretiennent un rapport délicat : il s'agit toujours et seulement d'une rencontre possible et selon des manières très différentes. La culture et la pratique traditionnelles le montrent et l'enseignent. Il y a ensuite toute l'inquiétude expérimentale et la désorientation (européenne) du XX^e siècle.

Quand la parole apparaît et impose son rythme et la respiration de son existence (articulation-compréhension), ou se fait objet étranger « marqueur », le chant devient inévitablement « voix » et tout le reste revient à un fond secondaire (un rapport qui ne nous intéresse pas ici).

Dans *Kosmoi.Fragmente*, il n'y a pas de texte préexistant au chant. Cette séparation initiale et la rencontre ultérieure ne se produisent donc pas. Ce qui doit se produire est plus important : l'être humain qui chante et agit est une partie (non privilégiée) de l'horizon de sources sonores, qui est un espace « rituel » (où ce qui apparaît et se montre a un sens exemplaire). Dans de nombreuses parties, le chant n'a pas besoin d'un texte : son existence est accomplie et autonome, comme n'importe quelle autre partie instrumentale. La parole comme référence littéraire (cadre de référence) ne m'intéresse pas. La parole, quand elle apparaît dans la litanie centrale, est une qualité particulière de l'articulation du chant. À certains moments, elle semble appartenir à une langue connue (indéchiffrable, donc immédiatement perçue comme « cachée » et rituelle), mais reste inactive, n'est pas le centre de gravité, n'impose pas son rythme, est prise dans le rythme. Une litanie est en effet un (lieu du) chant où la parole est accueillie, et dont l'existence se montre : 1. comme restant reclus dans le corps inaudible à d'autres ou partie incluse dans l'horizon ; 2. dans son absence momentanée ; 3. dans l'isolement d'un seul geste de chant – qui consiste en une

impulsion du diaphragme, en soi déjà plein de toute la signification de la vie et qui peut faire affleurer un nom (ou pas); 4. dans la répétition obsessionnelle et monotone, une chaîne souple d'impulsions élémentaires, où la parole est uniquement affleurement et « profil » momentané du chant.

Serait-il exact de percevoir dans votre attention à l'infime, à l'effacement, à l'absence, à l'«atténuation des traces», comme vous l'écrivez, sinon au vide, une dimension spirituelle ?

Pierlugi Billone : En ce qui me concerne, je crois qu'il vaut mieux ne pas répondre. Pour ceux qui rencontrent mon travail, cela arrive ou pas, mais de quelle façon et avec quelles conséquences, je n'ai pas la possibilité de le savoir ni de l'influencer. Je peux seulement travailler pour créer un espace où cela *pourrait* se produire...

Vos titres, souvent constitués de deux mots séparés par un point, témoignent volontiers de votre intérêt pour les arts plastiques : Matta, Long, et dans Muri III b, De Leonardis. Qu'en est-il dans chacune de ces œuvres et plus particulièrement dans Muri III b ? Et quels sont les traits saillants de ce quatuor à cordes, dont vous venez d'achever la composition ?

Pierlugi Billone : Richard Long marchait ou déplaçait des pierres (aujourd'hui seulement, il fait des œuvres fixes dans des galeries ou en plein air), la trace laissée par ses pieds était l'œuvre (*A Line in Bolivia, A Circle in Scotland*). Gordon Matta-Clark faisait des trous et des coupes (*splitting*) gigantesques dans des maisons en démolition. Federico De Leonardis crée des relations révélatrices avec des objets préexistants, généralement trouvés dans des zones industrielles (*Muri III, Muri IV*). Nous ne sommes donc pas dans le domaine des arts « plastiques », et surtout, nous ne sommes pas dans la production d'objets.

Le premier motif d'intérêt est une proximité et une reconnaissance de ces formes non orthodoxes et autres de spiritualité. Les titres sont donc un hommage explicite. Le second est la tentative d'une correspondance poétique et visionnaire. Simplifions : cela se produit par le biais d'une question-guide (formulée comme une énigme) qui sert d'ouverture et d'orientation à tout le travail et est donc plus décisive que n'importe quelle structure, mais reste ouverte, comme toute véritable question. Cette question a le devoir de guider l'attention créative et de l'inciter à tout percevoir comme une trace possible de la dimension à ouvrir (que j'ignore).

« Marche dans le son, où arrives-tu quand tu es au-delà le silence ? » – Dans le rite (*Mani.Long*).

« Comment le vide opère-t-il dans le mouvement ? » – Il le dévie (*Mani.Matta*).

« Comment l'énergie d'un mouvement se conserve-t-elle dans une corde ? » – Elle vibre (*Muri III b*).

Votre musique tiendrait-elle d'une évocation visuelle, que dénotent sa transparence et son opacité, le caché et le manifeste, les pleins et les vides qui s'y déploient ?

Pierlugi Billone : Je ne dirais pas cela. Dans mes intentions, il n'y a aucune évocation visuelle voulue, et c'est une perspective qui ne m'intéresse pas. Transparence, opacité... sont des états originaux et achevés *du son*. C'est la vie même *du son*.

Un dernier mot, qui se rencontre d'ailleurs souvent dans vos écrits : celui d'émotion – l'affect, voire le pathos. Pourriez-vous nous expliquer le sens que vous donnez à ce mot ? Helmut Lachenmann, dans un texte écrit en

hommage, évoque la beauté de votre art, disponible « au risque, au sacrifice et un certain bonheur ». Est-ce cela aussi votre musique ?

Pierlugi Billone : Les êtres humains, les choses, les sons, les pensées, tous sont vivants et nous attirent avec leur « force de gravité » et nous mettent en mouvement, et nous, nous entrons dans le monde rythmique de leur dimension. C'est cela pour moi l'émotion : un appel très fort qui génère un mouvement de transformation. Dans ce cas, l'homme se laisse traverser par l'énergie vitale qui jaillit de la source (un être humain, une conception, un projet, une chose, une montagne, un voyage...), ou bien il laisse la source attirer ses énergies. L'émotion reconnaît l'appel, mais ne connaît pas son propre but, comme le savaient très bien les anciens... Mais la transformation qui se produit annule les limites et implique le renoncement initial aux défenses. L'émotion est donc une nourriture indispensable, mais aussi une incertitude pour la survie. (Il m'est arrivé de consacrer trois ans de travail pour suivre aussi loin que possible l'appel d'un son. Ce n'est pas une expérience qu'on peut renouveler souvent).

Propos recueillis par Laurent Feneyrou

Traduit de l'italien par Chantal Moiroud et Laurent Feneyrou

Pierluigi Billone

Biographie

Né en 1960 à Milan, Pierluigi Billone étudie la guitare classique, la musique de chambre et la composition, avant de devenir l'élève de Salvatore Sciarrino et de Helmut Lachenmann. Lauréat de nombreuses bourses (Akademie Schloss Solitude, Fondation Heinrich Strobel, Hamburgische Staatsoper, Kunststiftung Baden/Wurttemberg, Akademie der Künste de Berlin), il remporte aussi plusieurs prix de composition (Prix Busoni, Prix Abbado, Prix Ernest Krenek, prix des villes de Stuttgart et de Vienne).

En 2010, il reçoit le Förderpreis de la Fondation Siemens pour la musique.

Ses œuvres, régulièrement diffusées, notamment par les radios allemandes, sont interprétées par des solistes, des chefs, des ensembles et des orchestres réputés, parmi lesquels l'Ensemble Contrechamps, Klangforum Wien, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern, l'Ensemble Recherche, la WDR de Cologne, le RSO-Wien.

Pierluigi Billone est l'invité des Donaueschinger Musiktage, des Tage für Neue Musik de Stuttgart, du Witten-Kammermusikfestival, des Darmstädter Ferienkurse, de Wien-Modern... Professeur invité à l'Université de Graz (2006-2008) et à la Musikhochschule de Francfort (depuis 2009), Pierluigi Billone développe une démarche radicale, qui l'a conduit à explorer des mondes sonores singuliers, nécessitant des techniques instrumentales ou vocales inédites. Ses sources d'inspiration se situent volontiers dans un monde archaïque, comme si la pointe la plus avancée de l'esprit moderne rejoignait, chez lui, l'essence même du phénomène musical.

www.pierluigibillone.eu

Ensemble L'Instant Donné

L'Instant Donné est un ensemble instrumental qui se consacre à l'interprétation de la musique de chambre contemporaine. Dès ses débuts en 2002, il choisit un fonctionnement collégial et table sur un travail d'équipe. Les projets de musique de chambre non dirigés sont privilégiés. Chaque membre – neuf musiciens et un coordinateur – participe aux décisions artistiques. Le répertoire s'étend de la fin du XIX^e siècle à nos jours, avec des incursions vers les époques antérieures (baroque, classique, romantique...) Toutefois, la programmation est principalement consacrée aux compositeurs avec lesquels l'ensemble collabore étroitement.

Depuis 2005, en partenariat avec le théâtre L'Échangeur (Bagnole), l'ensemble propose un cycle de concerts monographiques (Gérard Pesson, Frédéric Pattar, Stefano Gervasoni, Johannes Schöllhorn, Mark Andre, Helmut Lachenmann, Heinz Holliger...). Chaque année, un concert est intégralement consacré aux œuvres de deux jeunes compositeurs (Noriko Baba, Stéphane Borrel...) L'Instant Donné s'investit dans de nombreuses interventions pédagogiques et participe à des ateliers et séminaires, aussi bien au Conservatoire de Reims qu'à l'École de Musique de Bondy, à l'Université de La Plata en Argentine où à la Musikhochschule de Hanovre.

En juin 2010, à Paris, l'ensemble crée, avec les six chanteurs de l'Ensemble Exaudi, *Cantates égale pays* de Gérard Pesson (Festival Agora).

Depuis deux ans, l'ensemble est en résidence estivale au Domaine de Kerguéhennec (Centre d'Art Contemporain – Morbihan). L'Instant Donné se produit en France dans des festivals ou des salles tels que : Festival d'Automne à Paris, Auditorium du Musée du Louvre, Cité de la musique, IRCAM – Festival Agora, MUSICA (Strasbourg), GRAME – Musiques en scène (Lyon), Opéra de Lille, etc. Ainsi qu'à l'étranger : Espagne, Suisse, Allemagne, Mexique, Argentine, Pérou... L'ensemble reçoit le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile de France – Ministère de la Culture au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, de la SACEM, et de la SPEDIDAM.

www.instantdonne.net



FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2010

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

39^e ÉDITION

Programme

ARTS PLASTIQUES

Walid Raad

Scratching on things I could disavow : A History of art in the Arab world

Le CENTQUATRE – Atelier 4

6 novembre au 5 décembre 2010

DANSE

After P.A.R.T.S.

Théâtre de la Cité internationale
2 et 3 octobre 2010

Robyn Orlin / *Walking Next to Our Shoes...
Intoxicated by Strawberries and Cream, We Enter
Continents Without Knocking...*

Théâtre de la Ville
5 au 9 octobre 2010

Jefta van Dinther / Mette Ingvarsten

It's in the Air
Théâtre de la Cité internationale
7 au 11 octobre 2010

Anne Teresa De Keersmaecker / Jérôme Bel / Ictus

3Abschied
Théâtre de la Ville
12 au 16 octobre 2010

Alain Buffard / Tout va bien

Centre Pompidou
13 au 17 octobre 2010

Julie Nioche / Nos Solitudes

Centre Pompidou
27 au 29 octobre 2010

Merce Cunningham Dance Company

Pond Way / Second Hand / Antic Meet / Roaratorio
Théâtre de la Ville
3 au 6 novembre 2010 / 9 au 13 novembre 2010

Mathilde Monnier / Dominique Figarella

Soapéra
Centre Pompidou
17 au 21 novembre 2010

Caterina et Carlotta Sagna / Nuda Vita

Théâtre de la Bastille
17 au 25 novembre 2010

Mette Ingvarsten / Giant City

Théâtre de la Cité internationale
18 au 20 novembre 2010

Miguel Gutierrez and The Powerful People

Last Meadow
Centre Pompidou
25 au 28 novembre 2010

Boris Charmatz / Levée des conflits

Théâtre de la Ville
26 au 28 novembre 2010

Raimund Hoghe

Si je meurs laissez le balcon ouvert
Centre Pompidou
8 au 11 décembre 2010

THÉÂTRE

Krystian Lupa / *Factory 2*

La Colline – théâtre national
11 au 15 septembre 2010

Compagnie d'ores et déjà /

Sylvain Creuzevault / *Notre terreur*
La Colline – théâtre national - 9 au 30 septembre 2010
La Scène Watteau - 25 et 26 novembre 2010

Nicolas Bouchaud / Éric Didry

La Loi du marcheur (entretien avec Serge Daney)
Théâtre du Rond-Point
16 septembre au 16 octobre 2010

Peter Stein / *I Demoni (Les Démons)*

De Fedor Dostoïevski
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier
18 au 26 septembre 2010

Julie Brochen / *La Cerisaie*

D'Anton Tchekhov
Odéon-Théâtre de l'Europe
22 septembre au 24 octobre 2010

Luc Bondy / *Les Chaises*

D'Eugène Ionesco
Théâtre Nanterre-Amandiers
29 septembre au 23 octobre 2010

Toshiki Okada

Hot Pepper, Air Conditioner, and the Farwell Speech
Théâtre de Gennevilliers
2 au 5 octobre 2010

Amir Reza Koohestani

Where were you on January 8th?
La Colline – théâtre national
5 au 17 octobre 2010

Forced Entertainment / *The Thrill of It All*

Centre Pompidou
6 au 9 octobre 2010

Toshiki Okada / *We Are the Undamaged Others*

Théâtre de Gennevilliers
7 au 10 octobre 2010

Nicolaï Kolyada / *Hamlet*

De William Shakespeare
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier
7 au 16 octobre 2010

Berlin / *Tagfish*

La Ferme du Buisson / festival TEMPS D'IMAGES
8 au 11 octobre 2010

**Enrique Diaz / Cristina Moura /
Coletivo Improviso**

OTRO (or) weknowitsallornothing
La Ferme du Buisson / festival TEMPS D'IMAGES
14 au 17 octobre 2010
Théâtre 71 Malakoff - 20 et 21 octobre 2010

Claudio Tolcachir / Timbre 4

La Omisión de la familia Coleman
Théâtre du Rond-Point -
16 octobre au 13 novembre 2010
La Scène Watteau - 10 et 11 décembre 2010

Paroles d'Acteurs / Marcial Di Fonzo Bo

Push Up
De Roland Schimmelpfennig
ADAMI / Le CENTQUATRE
21 au 24 octobre 2010

tg STAN / Franck Verduyssen / *le tangible*

Théâtre de la Bastille
2 au 13 novembre 2010

Rodrigo García

C'est comme ça et me faites pas chier
Théâtre de Gennevilliers
5 au 14 novembre 2010

Peter Brook / *La Flûte enchantée (titre provisoire)*

D'après Wolfgang Amadeus Mozart
Théâtre des Bouffes du Nord
9 novembre au 31 décembre 2010

Claudio Tolcachir / Timbre 4

El Viento en un violín
Maison des Arts Créteil
16 au 20 novembre 2010

Simon McBurney / Complicite / *Shun-kin*

D'après Jun'ichirô Tanizaki
Théâtre de la Ville
18 au 23 novembre 2010

Patrice Chéreau / *Rêve d'automne*

De Jon Fosse
Théâtre de la Ville
4 décembre 2010 au 25 janvier 2011

Claude Régy / *Brume de Dieu*

De Tarjei Vesaas
La Ménagerie de Verre
13 décembre 2010 au 29 janvier 2011

MUSIQUE

Pierluigi Billone

Mani. Long pour ensemble
Kosmoi. Fragmente pour voix et ensemble
Alda Caiello, soprano
Ensemble L'instant Donné
James Weeks, direction
Opéra National de Paris / Amphithéâtre
22 septembre 2010

Baithak

Un salon pour la musique classique de l'Inde

Meeta Pandit, chant hindustani
Kamal Sabri, sarangi solo
Vijay Venkat, flûte et vichitra-veena
O.S.Arun, chant carnatique
Maison de l'architecture
24 septembre au 5 octobre 2010

Frederic Rzewski

Nanosonatas, Livres V, VII, VIII pour piano
Création du Livre VIII, commande du Festival d'Automne à Paris
The People United Will Never Be Defeated
Trente-six variations sur un thème de Sergio Ortega
El pueblo unido jamás será vencido
Opéra national de Paris / Amphithéâtre
1^{er} octobre 2010

Brice Pauset / Ludwig van Beethoven

Alban Berg
Brice Pauset, *Schlag-Kantilene* - Prélude au Concerto de violon de Beethoven (création, commande Radio France)
Ludwig van Beethoven, *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur, opus 61* (cadences de Brice Pauset)
Alban Berg, *Lulu Suite*
David Grimal, violon
Agneta Eichenholz, soprano
Orchestre Philharmonique de Radio France
Peter Eötvös, direction
Salle Pleyel
8 octobre 2010

Misato Mochizuki

Gagaku - musique de cour du Japon
Deux préludes
Banshikicho no Choshi
Sojo no Choshi
Misato Mochizuki, *Etheric Blueprint Trilogy*
(*4 D, Wise Water, Etheric Blueprint*)
Mayumi Miyata, sho (orgue à bouche)
Nieuw Ensemble
Jürjen Hempel, direction
Jean Kalman, lumière
Théâtre des Bouffes du Nord
18 octobre 2010

Nikolaï Obouhov / Boris Filanovsky

Valery Voronov / Galina Ustvol'skaya
Nikolaï Obouhov, *Istztuplenie* (Extase), d'après *Le Livre de vie*,
Quatre chansons sur des poèmes de Constantin Balmont pour
soprano et ensemble
Elmer Schoenberg, orchestration
Boris Filanovsky, *Words and Spaces*
pour récitant et ensemble
Valery Voronov, *Aus dem stillen Raume*
(commande de AskolSchoenberg Ensemble, Concertgebouw
d'Amsterdam, Festival d'Automne à Paris)
Galina Ustvol'skaya,
Composition n°1, Dona nobis pacem, pour piccolo, tuba et
piano
Composition n°2, Dies Irae pour huit contrebasses,
percussions et piano
Composition n°3, Benedictus, qui venit, pour quatre flûtes,
quatre bassons et piano
Keren Motseri, soprano
Boris Filanovsky, voix
AskolSchoenberg Ensemble
Reinbert de Leeuw, direction
Opéra national de Paris-Bastille/Amphithéâtre
22 octobre 2010

György Kurtág

Transcriptions et sélection de *Játékok*
Colinda-Balada pour chœur et neuf instruments, opus 46*
Quatre Poèmes d'Anna Akhmatova
pour soprano et ensemble, opus 41**
(créations en France)
Marta Kurtág et György Kurtág, piano
Natalia Zagorinskaia, soprano
Chœur de la Philharmonie de Cluj
Ensemble Musikfabrik
Cornel Groza*, direction
Olivier Cuendet**, direction
Opéra national de Paris / Palais Garnier
2 novembre 2010

Johannes-Maria Staud / Jens Joneleit

Bruno Mantovani / Arnold Schoenberg
Johannes-Maria Staud, Nouvelle œuvre (création)
Jens Joneleit, *Dithyrambes* pour grand orchestre en
mouvement (création)
Bruno Mantovani, *Postludium* (création)
Arnold Schoenberg, *Cinq pièces opus 16, Variation pour*
orchestre opus 31
Ensemble Modern Orchestra
Pierre Boulez, direction
Salle Pleyel
6 novembre 2010

Helmut Lachenmann / Anton Bruckner

Helmut Lachenmann, *Nun* pour flûte, trombone, orchestre et
voix d'hommes
Anton Bruckner, *Symphonie n°3 en ré mineur « Wagner*
Symphonie » Version de Nowak 1889
Schola Heidelberg, ensemble vocal,
Walter Nussbaum, direction
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden & Freiburg
Sylvain Cambreling, direction
Salle Pleyel
12 novembre 2010

**Heinz Holliger / Misato Mochizuki /
Pierluigi Billone**

Heinz Holliger, *Rosa Loui*, quatre chants pour chœur a cappella sur des poèmes en dialecte bernois de Kurt Marti
Misato Mochizuki, *Nouvelle œuvre*. Création, commande du SWR Chor et du Festival d'Automne à Paris
Pierluigi Billone, *Muri IIIb* pour Federico De Leonardis, pour quatuor à cordes
SWR Vokalensemble Stuttgart
Marcus Creed, direction
Quatuor Arditti
Opéra national de Paris / Amphithéâtre
17 novembre 2010

**Frédéric Pattar / Mark Andre /
Pierluigi Billone / Helmut Lachenmann**

Frédéric Pattar, *Délie !*, pour violon
Mark Andre, *iv1* pour piano
Pierluigi Billone, *Mani. Matta* pour percussion
Helmut Lachenmann, *Got Lost* pour voix et piano
Saori Furukawa, violon
Yukiko Sugawara, piano
Elisabeth Keusch, soprano
Christian Dierstein, percussion
Théâtre des Bouffes du Nord
29 novembre 2010

CINEMA

Alexandre Sokourov

Des pages cachées
Jeu de Paume
Du 19 octobre 2010 au 6 février 2011

Werner Schroeter

La Beauté incandescente
Centre Pompidou
2 décembre 2010 au 22 janvier 2011
Soirée exceptionnelle avec Isabelle Huppert le 13 décembre à 20h

CINÉMATHEQUE DE LA DANSE

Tacita Dean / Craneway Event

La Cinémathèque française
8 novembre 2010

Barbro Schultz Lundestam

Nine Evenings: Theatre and Engineering
La Cinémathèque française
20 et 21 novembre 2010



Le Festival d'Automne à Paris est subventionné par :

Le ministère de la Culture et de la Communication

Direction générale de la création artistique
Sous-direction des affaires européennes et internationales
Le Centre national des arts plastiques

La Ville de Paris

Direction des affaires culturelles

Le Conseil Régional d'Île-de-France

Les Amis du Festival d'Automne à Paris

Fondée en 1992, l'association accompagne la politique de création et d'ouverture internationale du Festival.

Grand mécène

Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

Les mécènes

Arte
Baron Philippe de Rothschild S.A.
Caisse des Dépôts
Fondation Clarence Westbury
Fondation d'entreprise Hermès
Fondation Ernst von Siemens pour la musique
Fondation Franco-Japonaise Sasakawa
Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous égide de la Fondation de France
Fonds de Dotation agnès b.
HenPhil Pillsbury Fund The Minneapolis

Foundation & King's Fountain
Zaza et Philippe Jabre
Japan Foundation (Performing Arts Japan Program for Europe)
Koryo
Mécénat Musical Société Générale
Pâris Mouratoglou
Nahed Ojeh
Publicis Royalties
Béatrice et Christian Schlumberger
Sylvie Winckler
Guy de Wouters

Les donateurs

Jacqueline et André Bénard, Anne-France et Alain Demarolle, Aimée et Jean-François Dubos, Jean-Louis Dumas, Sylvie Gautrelet, Ishtar et Jean-François Méjanes, Anne-Claire et Jean-Claude Meyer, Ariane et Denis Reyre, Aleth et Pierre Richard, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Muriel et Bernard Steyaert, Airel, Alfina, Compagnie de Saint-Gobain, Crédit Coopératif, Reitzel France, Safran, Société du Cherche Midi, Top Cable

Les donateurs de soutien

Jean-Pierre Barbou, Annick et Juan de Beistegui, Béatrice Bodin, Christine et Mickey Boël, Irène et Bertrand Chardon, Michelle et Jean-François Charrey, Catherine et Robert Chatin, Hervé Digne, The Emory & Ilona E. Ladany Foundation, Susana et Guillaume Franck, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Florence et Daniel Guerlain, Ursula et Peter Kostka, Jean-Pierre Marcie-Rivière, Micheline Maus, Brigitte Métra, Annie et Pierre Moussa, Sydney Picasso, Nathalie et Patrick Ponsolle, Pierluigi Rotili, Didier Saco, Catherine et François Trèves, Reoven Vardi

Partenaires 2010

La Sacem est partenaire du programme musique du Festival d'Automne à Paris

L'Adami s'engage pour la diversité du spectacle vivant

L'ONDA soutient les voyages des artistes et le surtitrage des œuvres

La SACD France et Belgique soutiennent le programme After P.A.R.T.S.

Comme pour le dixième anniversaire de P.A.R.T.S., la SACD s'engage aux côtés du Festival d'Automne pour découvrir de jeunes auteurs chorégraphes et accompagne le formidable travail de pédagogie et de transmission d'Anne Teresa De Keersmaecker et de son équipe.

L'Ina contribue à l'enrichissement des archives audiovisuelles du Festival d'Automne à Paris

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du soutien d'Air France, de la RATP, du Comité Régional du Tourisme Paris Île-de-France



9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE 2010

Retrouvez les archives des 39 éditions du Festival d'Automne
(programmes de saison, programmes de spectacles, photographies, vidéos)

<http://www.festival-automne.com/fr/archives.php>