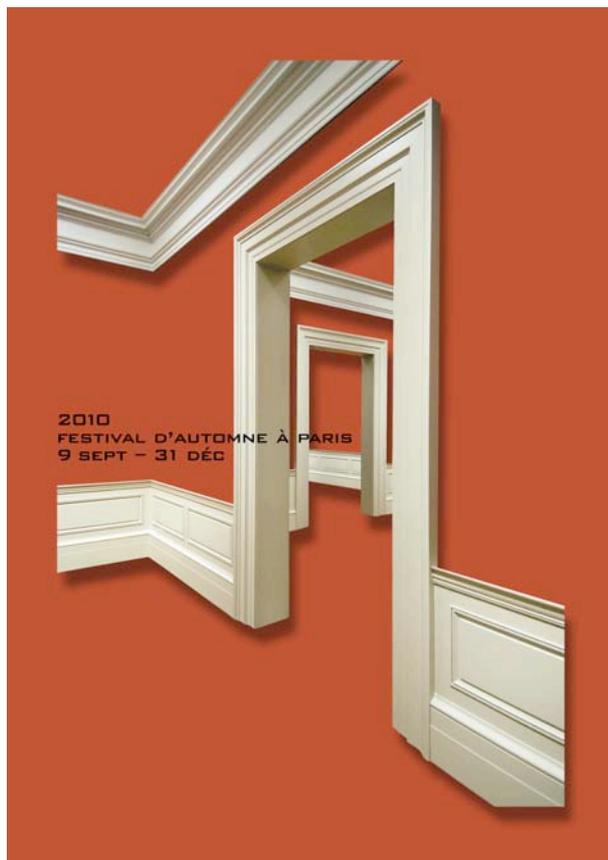


# FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2010

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE 2010

39<sup>e</sup> ÉDITION



## DOSSIER DE PRESSE Heinz Holliger / Misato Mochizuki 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](http://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](mailto:r.fort@festival-automne.com) / [c.delterme@festival-automne.com](mailto: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



# 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

**Festival d'Automne à Paris**

Opéra national de Paris / Amphithéâtre  
Mercredi 17 novembre 20h

10€ et 16€

Abonnement 10€

Durée : 1h15 plus entracte

Introduction au concert à 19h15

Coréalisation Opéra national de Paris ; Festival d'Automne à Paris  
Avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique,  
de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa et de la Fondation  
pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous  
l'égide de la Fondation de France

**France Musique enregistre ce concert**

**Pierluigi Billone**

**au Festival d'Automne à Paris 2010 :**

\*Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre  
22 septembre

\*Frédéric Pattar / Mark Andre / **Pierluigi Billone** /

Helmut Lachenmann

Théâtre des Bouffes du Nord – 29 novembre

**Misato Mochizuki**

**au Festival d'Automne à Paris 2010 :**

Théâtre des Bouffes du Nord – 18 octobre

La respiration et le souffle sont au cœur de ce concert qui réunit œuvres chorales et quatuor à cordes. Heinz Holliger s'est souvent montré attentif aux minorités linguistiques et culturelles de Suisse : *Rosa Loui* s'inspire de quatre lieder du poète et théologien Kurt Marti, en dialecte bernois. Empreinte de nostalgie, la transparence des lignes y atteint l'essence de l'expression, une évidente simplicité. Jusque dans un effectif exclusivement vocal, Misato Mochizuki renoue avec les qualités acoustiques d'instruments japonais, au timbre prégnant, enveloppant l'écoute de leurs résonances spirituelles. Pierluigi Billone, enfin, dans *Muri IIIb*, pour quatuor à cordes, rend hommage à l'artiste Federico De Leonardis qui fréquente en archéologue les lieux abandonnés, leurs matériaux désormais corrodés ou sédimentés, traces, mémoire d'une présence, dont seul demeure sur les murs un fragile esprit de vie.

**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

## Misato Mochizuki — Entretien

**Misato Mochizuki, vous êtes née au Japon et, après une formation à Tokyo, vous êtes venue à 23 ans étudier en France. Pourquoi ?**

**Misato Mochizuki :** Je me sentais enfermée au conservatoire de Tokyo — le Japon est une île, après tout. Mon école était considérée comme la meilleure, et cette hiérarchie me semblait un peu trompeuse. La musique qu'on entendait là-bas, dans les classes de composition, était d'ailleurs très uniforme. D'autre part, tous les compositeurs que j'aimais étaient allemands — Lachenmann en tête, avec lequel je voulais travailler.

C'est à ce moment que j'ai rencontré le compositeur Toshio Hosokawa. À 34 ans, il venait de rentrer d'Allemagne où il avait fait ses études et il organisait des rencontres avec de jeunes compositeurs de différents horizons. Sa musique a été pour moi une surprise. Surprise que ce genre de musique puisse exister, en tant que musique d'aujourd'hui. Il m'a beaucoup aidé. Il a essayé entre autres de me faire entrer dans les classes de Lachenmann, ou de Brian Ferneyhough et Klaus Huber, qu'il connaissait bien — en vain, les effectifs étaient complets. Puis, à l'occasion d'une édition de son festival d'Akiyoshidai (sud du Japon) consacré à la France, j'ai rencontré Paul Méfano, alors professeur au CNSM de Paris. Je ne connaissais ni sa musique, ni le CNSM, mais, ne pouvant aller en Allemagne, je me suis tournée vers la France.

**En quoi cette « triple nationalité musicale » (Japon, France, Allemagne) vous a-t-elle enrichie ?**

**Misato Mochizuki :** Mon arrivée au CNSM a été un gros choc pour moi. Au Japon, la musique et la composition se doivent d'être ou de découler principalement de l'émotion. Lors d'un cours de composition, le présumé est que, s'il est nécessaire de parler, de compléter la musique avec des mots, c'est que la pièce n'est pas bonne, ou ratée.

En France, c'est beaucoup plus cérébral — c'est presque pire en Allemagne —, on demande avant toute autre chose de parler. Dès mon premier cours avec Méfano, j'ai été mise au pied du mur. Lorsque je lui ai montré ma partition, il m'a dit : « Parlez un peu ! » Je suis restée sans voix, je ne comprenais pas ce qu'il attendait de moi. Je me trouvais totalement dépourvue pour parler de mon travail. Mes condisciples, eux, discouaient avec aisance — un discours que je ne comprenais pas forcément d'ailleurs, brillant et convaincant, mais leur musique, qu'on écoutait ensuite, me paraissait parfois bien pâle en comparaison.

Je pense avoir su trouver un bon équilibre entre ces deux extrêmes. Si on ne compose qu'avec l'émotion, ça reste superficiel, et surtout très nombriliste, sans aucune portée universelle. Mais quand on se contente du cérébral, on ne touche pas. Je n'attends pas une grande popularité pour ma musique, mais j'ai la prétention de communiquer, d'élargir le tout

petit public auquel parlent pour l'heure nos musiques.

Aujourd'hui, je sais aussi que le besoin d'explications suscité par une œuvre n'est pas nécessairement un mal. Tout simplement parce que, avant d'envisager de parler aux autres, il faut déjà être très clair avec soi-même. Je m'aperçois rétrospectivement que mes professeurs à Tokyo ne réfléchissaient pas à ce qu'ils faisaient. Réfléchir permet pourtant de faire fermenter et murir les idées. Il faut simplement savoir s'arrêter, trouver un équilibre entre réflexion et instinct. L'enseignement m'a beaucoup enrichie de ce point de vue.

**Vous enseignez à Tokyo, mais vous n'enseignez pas la composition, ni même la musique, mais l'art et l'histoire de l'art. Pourquoi ?**

**Misato Mochizuki :** On a parfois pu considérer qu'être généraliste était mauvais, voire superficiel. Mais être spécialiste sans savoir où se situe la spécialité en question dans la globalité, n'est pas bénéfique non plus. Il faut garder à l'esprit les deux, le global et le local. Si l'on ne sait pas où l'on est, on ne peut savoir où l'on va.

Au conservatoire, au Japon comme en France, je ne rencontrais que des musiciens. Et je me suis rendue compte que les profs et élèves avaient des vues très fermées, ou du moins très ciblées — une concentration nécessaire pour aller au fond d'un sujet, et acquérir des connaissances aussi spécifiques que pointues et approfondies. Les pianistes, par exemple, ne connaissent que leur répertoire.

La posture du compositeur exige une plus grande ouverture. C'est pourquoi j'ai accepté cette proposition de l'université de Tokyo. Je ne voulais pas enseigner — recracher en somme — ce que j'avais appris moi-même en tant qu'étudiante : analyse, harmonie, écriture, etc. Mon enseignement me permet d'avoir une vision beaucoup plus vaste et enrichissante, plus transversale et transdisciplinaire également, sur l'histoire des cultures et des arts.

Parmi mes étudiants, j'ai bien sûr quelques mélomanes, mais plutôt versés dans la musique pop. Et c'est là encore un défi pour moi : pour parler musique à des néophytes, il faut utiliser des mots simples. Et ne surtout pas se limiter à la musique, il faut s'appuyer sur les nombreuses liaisons cachées entre les arts, entre les disciplines.

**C'est aussi ce que vous essayez de faire, au travers de votre musique. Dans une pièce comme *Camera Lucida*, par exemple ?**

**Misato Mochizuki :** J'ai besoin pour me mettre à composer d'un élément déclencheur — une règle personnelle qui régit l'organisation de l'œuvre. Cet élément me vient la plupart du temps d'un concept ou d'une idée extra-musicale que je vais analyser puis traduire musicalement. À l'époque de *Camera Lucida*, j'étais très inspirée par l'univers de la photographie — mais aussi par quelques lectures, comme *La Chambre claire* de Roland Barthes, où il

parle de l'appareil précurseur de la photo, la *camera lucida*. Le photographe dispose de différents réglages, qui correspondent chacun à des concepts physiques ou visuels — cadre, focale, vitesse d'obturation — que j'ai donc travaillés musicalement, en essayant de les exprimer le plus clairement possible dans la partition. La photographie étant aussi un « instantané », la reproduction d'un instant fugitif, j'ai travaillé une très courte séquence qui se répète — en se transformant à chaque répétition, comme si l'on changeait à chaque prise l'un des différents paramètres de l'appareil : cadre, zoom, ouverture, vitesse, focale. Dans *Camera Lucida*, écrite pour orchestre, je « dessinai » l'orchestre sur ma partition, et je cadrais différemment chaque photo, en déplaçant l'attention d'un bout à l'autre de l'orchestre, grâce aux nuances, articulations, timbres, tempo, etc. La pièce avance ainsi, par succession de plans fixes — présentant le même événement pris de manière différente. Dans une autre pièce d'inspiration similaire, pour ensemble de 15 musiciens, tous jouent en trille, et ce tissu trillé est ponctué par des accents qui voyagent au sein de l'ensemble — comme une mise au point sur chaque instrument.

### **Pourquoi avez-vous besoin de ces inspirations extra-musicales ?**

**Misato Mochizuki** : Je considère la composition comme un outil pour voir le monde — voir comme il est fait, comme il marche. Ma musique est donc pour moi un moyen de traduire le réel. Mais cet élément déclencheur n'est nullement réducteur. Dans une œuvre construite autour du « feu », je ne me limiterais jamais à de simples bruits de feu. J'essaierais de créer des sonorités secondaires — par exemple, en frottant les cordes d'un grand piano à queue. Ce qui m'intéresse le plus dans le son, c'est la création du timbre, de la couleur.

### **En l'occurrence, quel fut l'élément déclencheur à la composition de votre *Etheric Blueprint Trilogy* ?**

**Misato Mochizuki** : Précisons, avant d'entrer dans le vif du sujet, que j'ai d'abord écrit *Wise Water* (2002), conçue comme une œuvre autonome. Ce n'est qu'en composant, l'année suivante, *4D* (2003), que je me suis aperçue des affinités entre les deux pièces et de la possibilité de les réunir — en leur ajoutant un troisième volet, *Etheric Blueprint* (2005-2006) qui leur donnerait cohérence comme un tout (*4D* — *Wise Water* — *Etheric Blueprint*). Il y a donc eu trois déclencheurs.

*Blueprint* en anglais signifie le plan — le plan de l'architecte, le plan dessiné, l'ouvrage tel qu'il est conçu. La question de l'organisation du monde — à l'échelle globale, universelle, cosmogonique — me préoccupe énormément, et je ne suis pas la seule. On peut considérer le problème du point de vue religieux, philosophique, artistique ou scientifique — chacun emprunte le chemin qui lui sied pour trouver un début de réponse, pour moi c'est la musique —, à mon sens, les questions restent les mêmes : d'où vient-on, pourquoi sommes-nous ce que nous sommes, et, surtout, comment le monde est-il organisé, dessiné ?

La question posée, j'ai le sentiment que, quelle que soit notre manière de considérer le monde, on perçoit une forme de transcendance. Certains l'appelleront « Dieu », d'autres autrement, mais il n'en demeure pas moins, incontournable, sans qu'on puisse le distinguer complètement. Mais, si un tel « Dieu » existe, comment nous contacte-t-il ? Comment nous donne-t-il des indices de ce qu'il pense ? (On ne peut rien prouver — on réinterprète tant les souvenirs —, et je ne saurais expliquer le phénomène, mais on a parfois des sensations, prémonitoires ou télépathiques : quand on nous annonce la mort d'un être cher, c'est comme si on le savait déjà, on a pu même parfois le sentir au moment même où il ou elle expirait.)

La conception communément admise d'un « Dieu » « au-dessus de nous », « en haut », a laissé penser, en toute logique, que « Dieu » exprimait ses émotions et humeurs au travers de l'air, du temps, de l'atmosphère, des tempêtes et autres phénomènes associés — bref, de la météo. Même si l'on ne sait ce qu'est « Dieu » exactement, on a le sentiment qu'il entre en contact avec nous par les airs — et l'éther serait ce médium flottant autour de nous, qui laisse passer ses messages.

*Blueprint*, c'est le plan, macroscopique, de l'univers — et ma place dans l'univers. *Etheric*, c'est le transcendant et sa manière de communiquer avec nous. *Etheric Blueprint* est donc d'une certaine manière l'évocation de ce plan divin.

Dans le même ordre d'idées, *4D* évoque la notion d'un monde à nous invisible, et de la dimension supplémentaire théorisée par le physicien — et, à certains égards, philosophe et théologien — David Bohm<sup>1</sup>. D'après lui, derrière le monde perceptible serait en effet un monde impalpable qui, de temps en temps, se révèle, fugitivement, donnant comme un indice de son existence, pourtant intangible. Peut-être cet instant fugitif, un peu incroyable, cet indice, contient-il une multitude d'informations sur cet autre monde — « l'univers dans un grain de poussière », dit-on dans le bouddhisme — que nos sens inadéquats ne peuvent appréhender. Et notre raison a vite fait de rejeter le non-perceptible dans le non-être...

Le présent est une tranche temporelle infinitésimale de l'espace qui se projette à chaque instant sur le réel. La réalité dans laquelle nous vivons est la succession rapprochée de différentes phases de l'évolution de l'espace. Selon la thèse de David Bohm, l'espace se re-crée donc à chaque instant.

*Wise Water* m'a été inspirée par la lecture du livre "Water Knows the Answers" du scientifique japonais Masaru Emoto, qui contient pour moitié des textes théoriques, et pour moitié des photos, de lieux, d'eaux et de cristaux de glace. Masaru Emoto développe dans ce livre une théorie assez incroyable, et somme toute très discutée et discutable, d'une « mémoire » de l'eau. L'eau porterait en elle le souvenir des différents lieux où

<sup>1</sup> David Bohm écrit : « Je n'ai jamais été capable de voir une séparation entre la science et la philosophie. D'ailleurs, dans des temps plus reculés, on parlait de philosophie naturelle et cette expression correspond parfaitement à la façon dont je perçois toute cette discipline. »

elle est passée. En tant que pluie, l'eau arrive juvénile sur la terre — elle ne contient aucune information. Mais, en pénétrant dans la terre, en parcourant rivières et mers, elle rencontre des minéraux et absorbe l'histoire des lieux qu'elle traverse. Puis, en circulant, elle engrange et apprend de plus en plus sur la terre et son environnement. Ainsi, si une eau a connu un lieu théâtre de violences (guerres, batailles), alors, prétend Masaru Emoto, elle ne pourra pas cristalliser, ou mal — les cristaux seront laids. L'eau d'un lac paisible, en revanche, donnera des cristaux d'une grande beauté. Il prétend aussi que si l'on parle devant une eau, la teneur de ces propos se retrouvera dans le cristal qu'elle formera si on la gèle. L'eau apprend l'émotion du langage. Pour illustrer cette « mémoire », cette « sagesse » de l'eau, Masaru Emoto gèle des échantillons et les prend en photo.

**C'est donc une trilogie très mystique...**

**Misato Mochizuki** : Tout à fait.

**Comment cela s'exprime-t-il musicalement ?**

**Misato Mochizuki** : *4D* commence par un tissu sonore plus ou moins bruitiste, sur un tintement de verre (de vin) — on ne sait pas que c'est un verre, on ne le voit pas, mais on l'entend assez longuement. Ensuite, le tromboniste et le contrebassiste jouent en soufflant dans une bouteille de vin. Puis ce sont des chocs contre les verres. Ce ne sont pas réellement des instruments, d'où l'ignorance dans laquelle se trouve l'auditeur, et l'émerveillement de la découverte, de l'identification graduelle de ce qu'il entend. L'auditeur s'éveille à d'autres sons, sons du quotidien ou sons inouïs, et reprend instinctivement contact avec l'invisible, l'impalpable qui l'entoure. J'alterne ainsi, à l'instar du perceptible et de l'imperceptible, des sons identifiés et non identifiés, et des sons dont on sait l'origine et d'autres dont la source est masquée, ou cachée. En utilisant, par exemple, des techniques instrumentales « non traditionnelles » — un clarinetiste ne jouant que de son souffle, ou un rythme discret de piano étouffé, qu'on entend à peine —, je dévoile l'envers du réel perceptible.

Dans *Wise Water*, il y a naturellement beaucoup de bruits d'eau. Les musiciens jouent avec de l'eau, sur le plateau. J'ai voulu que l'eau circule, qu'elle change d'état — d'une manière symbolique, j'y exprime musicalement la cristallisation. Dans *Etheric Blueprint*, enfin, je me concentre sur l'élément « air », en essayant de recréer l'impression de l'air par des sonorités secondaires (dans une démarche plus ou moins bruitiste également).

**Le concert au Théâtre des Bouffes du Nord sera accompagné d'une mise en lumière de Jean Kalman. Cette mise en lumière était-elle prévue dès l'origine, à la composition ?**

**Misato Mochizuki** : Depuis le début, j'ai voulu mettre cette trilogie en lumière. Pour des raisons matérielles, nous n'avons pu le mettre en œuvre lors de la création. Je n'ai pu le faire qu'en 2008, lorsque ma trilogie a été présentée à Osaka au Japon — dans le cadre d'une carte blanche qui

m'était donnée. Ce n'était alors pas Jean Kalman, mais cette nouvelle production du Festival d'Automne est une heureuse rencontre, puisque son travail m'a beaucoup inspiré dans la composition de cette trilogie. Il y a quelques années, j'ai vu au Théâtre du Châtelet un de ses projets en collaboration avec le compositeur Franck Krawczyk : c'était une installation sonore et lumineuse qui occupait tout le théâtre — il n'y avait pas vraiment de musique, surtout des sons, des bruits... Mais cela fit sur moi l'impression d'un passage du divin dans le théâtre.

Actuellement, en ce mois d'avril 2010, nous n'avons pas encore commencé à travailler, mais je ne pense pas que nous rechercherons des images précises. Une lumière seule est déjà très évocatrice et peut ainsi suggérer ce personnage transcendant, divin, qui est au cœur de la trilogie. Dans le lieu théâtre, mi-ruine que sont les Bouffes du Nord... ce sera magique.

**Que donne votre méthode de travail — cette « traduction musicale » d'un concept ou d'un phénomène — en termes de structure formelle et d'écriture ? Une chose est de créer des timbres, une autre est de les assembler ? Comment signifiez-vous vos trois grands thèmes formellement ?**

**Misato Mochizuki** : Mes structures sont très libres. Lorsque j'étais étudiante, la plupart de mes professeurs insistaient beaucoup sur la forme. J'ai donc écrit à cette époque de nombreuses pièces très structurées, et surtout structurées « à l'avance ». Depuis, je considère la musique comme un être vivant. Je crée, certes, mais dès que la musique se met en marche, elle a sa vie propre et peut prendre un tour tout à fait différent de celui que j'avais prévu. J'écoute la musique, je me laisse porter par elle. Une forme trop rigide est à mon avis le fruit de l'égo du compositeur, qui prétend imposer sa volonté.

**Et dans la performance ? Laissez-vous autant de liberté à vos interprètes ?**

**Misato Mochizuki** : Non. Tout est écrit avec une grande précision — les interprètes ne comprennent pas toujours ce que je désire. Si l'impression est improvisée, libre, tout est défini, quantifié.

**L'un des avantages « traditionnels », dirions-nous, de la forme est de donner des repères à l'auditeur...**

**Misato Mochizuki** : Je préfère créer la surprise. Et je préfère laisser l'auditeur choisir son propre parcours au sein de l'œuvre. L'écoute est libre — tellement libre qu'on est parfois un peu perdu, et j'espère que les explications que je donne concernant mes pièces peuvent donner un indice, ou une perche à laquelle se raccrocher.

La fin d'*Etheric Blueprint*, par exemple, est si imperceptible, qu'on peut très bien décider de ne pas l'avoir entendue. Je cite ainsi fugitivement Bach, Brahms, Kurt Cobain ou Bob Marley — comme une image subliminale.

Je constate aujourd'hui l'étendue et la variété des choix qui se présentent à nous. Nous sommes très

libres et pouvons vivre notre vie à notre guise, plus ou moins comme on l'entend. Nous sommes beaucoup moins soumis aux prédéterminations sexuelles ou sociales, par exemple, qui pesaient sur nos aînés. Musicalement, l'objet iPod est significatif de ce monde de choix. Auparavant, l'industrie du disque proposait des albums, avec un début, un milieu et une fin. C'était tout un monde sur une galette. L'iPod bouleverse radicalement cette vision des choses. On réorganise un nouvel album personnel appelé iPod... et on peut ainsi composer à partir des archives.

En art également on a longtemps considéré, dans le domaine de la musique contemporaine, que les possibilités expressives étaient illimitées — et on a ainsi créé toute une flopée de nouveaux langages. Mais ce ne sont en réalité jamais des langages tout à fait nouveaux qu'on créé aujourd'hui. Ce sont des « combinaisons » des précédents.

Dans la culture japonaise, le concept de forme est d'ailleurs quasi inexistant. On a bien sûr le *haïka*, qui est une figure très codifiée: il comporte traditionnellement 17 mores (découpage des sons plus fin encore que les syllabes) en trois segments 5-7-5, est calligraphié sur une seule ligne verticale, et doit comprendre l'évocation d'une saison (le *kigo*), entre autres. Mais, à côté ou en sus du *haïka*, on a le *renga*: à partir d'un *haïku* (de son cru, ou écrit par quelqu'un d'autre), on peut en écrire un autre, puis un autre, et ainsi de suite. Sans organisation supplémentaire: on ajoute — on agglutine — les poèmes les uns après les autres. Il en va de même en architecture, ou en urbanisme, pour les bâtiments et les jardins: les formes ne sont pas préétablies comme en Europe. Autour d'un noyau, on étend « l'œuvre » de manière organique, un peu comme on imagine fonctionner un virus.

Un autre aspect de la culture japonaise repose sur le montage. Le *haïku* en est l'exemple (la structure 5-7-5). *Ikebana*, l'art des fleurs japonaises, fonctionne sur ce principe. On recrée un monde miniature par choix puis assemblage ou juxtaposition.

### Comment cela se traduit-il sur la musique japonaise ?

**Misato Mochizuki**: La musique traditionnelle japonaise s'apparente plutôt à l'aspect agrégatif de la culture japonaise (type *renga*). Autour d'un noyau, autour d'un matériau musical assez réduit, répété, on élargit, on développe, on prend son essor.

**En première partie du concert du 18 octobre, la joueuse de sho Mayumi Miyata jouera deux préludes de Gagaku. Est-ce un style de musique ancré dans la culture commune japonaise qui serait susceptible de vous inspirer ou d'inspirer des compositeurs japonais d'aujourd'hui? Qu'en est-il des autres styles musicaux traditionnels ?**

**Misato Mochizuki**: Introduit au Japon vers le V<sup>ème</sup> siècle, le *Gagaku* était destiné aux aristocrates. Ce n'est absolument pas une musique populaire. Aujourd'hui encore, très peu de gens le connaissent au Japon. Dans les classes de musique au primaire, on apprend Mozart, Bach et Beethoven, mais rien sur le *Gagaku*.

Le *Gagaku* ne m'a pas inspiré directement, mais je me suis rendue compte après coup que ses origines chinoises en font une traduction musicale et symbolique d'une direction (point cardinal), d'une saison et d'une matière. Ce qui tombe très bien, puisque c'est aussi, d'une certaine manière, ce que j'essaie de faire: traduire musicalement le réel et la nature.

Si les compositeurs japonais d'aujourd'hui ont retenu une caractéristique distinctive de la musique traditionnelle japonaise, c'est son caractère percussif. Les instruments japonais sont en effet très percussifs: le *biwa*, sorte de luth, est joué en « tapant » violemment avec un plectre sur les cordes. Il y a bien sûr un son de corde vibrée, mais le choc domine — un aspect bruitiste que l'on retrouve chez les compositeurs japonais d'aujourd'hui de manière très significative. De même que l'absence de hauteur de note précise. On travaille davantage sur les intervalles relatifs (donc transposables) et sur les glissandos plus que sur des hauteurs définies. En revanche, si l'atonal ou le quart de ton se retrouve chez les japonais, c'est souvent considéré de la même manière qu'en Europe, et non comme un héritage de la musique traditionnelle.

Ces musiques traditionnelles ont en outre un public très restreint. Même pour nous musiciens, ces styles musicaux gardent un parfum très exotique, voire étranger. On s'en inspire donc non pas comme des familiers, mais plutôt avec un regard extérieur. C'est cet exotisme même qui nous intéresse.

Quant à moi, si j'en subis certainement, inconsciemment, l'influence, je ne saurais dire exactement comment et ne recherche aucunement la référence. Même si j'ai plusieurs fois utilisé des instruments traditionnels.

### Pouvez-vous enfin nous dire quelques mots de votre création pour le Chœur de la SWR ?

**Misato Mochizuki**: Je n'ai pas encore commencé, mais j'ai beaucoup d'idées. Je peux en parler mais ça peut changer complètement.

Ce sera pour chœur d'hommes. J'y évoquerai sans doute une cérémonie rituelle bouddhiste ou shintoïste — le shinto est moins une religion qu'un mode de pensée ancien, à la japonaise — dans la continuité de *Halai*, une courte pièce pour trois voix de femmes que j'ai écrite l'an dernier. *Halai* signifie purification: dans n'importe quel événement rituel shintoïste, on doit, pour préparer l'espace rituel et créer l'ambiance appropriée, procéder au *Halai*. Ce sont en fait quelques paroles de purification prononcées par les officiants (des hommes).

Dans l'alphabet japonais, il y a cinquante lettres (caractères) qui, contrairement à l'alphabet latin, portent chacune un sens propre — et évoquent chacune une divinité différente. En formant un mot, on assemble des lettres (caractères), et on créé dans le même mouvement des liens entre les divinités correspondantes. Dans le rituel de purification, les mots de la « prière » sont donc un moyen d'invoquer et d'unir ces dieux. Un très beau concept, que seule permet une religion animiste, où tous les dieux cohabitent et aucun ne domine le tout.

*Propos recueillis par Jérémie Szpirglas*

## 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'Andrei 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 ?**

**Pierluigi 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 mécano-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 ?**

**Pierluigi 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 ?**

**Pierluigi 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'Andrei 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<sup>e</sup> 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. A 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 recluse 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*

## Biographies

### Heinz Holliger

Né en 1939 à Langenthal, il fait ses études à Berne, Paris et Bâle. Ses professeurs sont Emile Cassagnaud et Pierre Pierlot (hautbois), Sava Savoff et Yvonne Lefébure (piano) ainsi que Sándor Veress et Pierre Boulez (composition).

Après avoir gagné des premiers prix aux concours les plus prestigieux, Heinz Holliger débute une carrière internationale en tant que hautboïste et se fait un nom en tant que compositeur. Partagé également entre l'interprétation et la création il est constamment à la recherche de nouvelles techniques instrumentales et se consacre pleinement à la musique contemporaine. De nombreux prix lui sont décernés, entre autres le Prix Sonning (Copenhague), le Prix Musical de la Ville de Francfort, le Prix Ernst von Siemens, le Prix de Composition de l'Association suisse des musiciens. La Fondation culturelle Pro Europa lui décerne le Prix Européen de la Culture 2009.

Plusieurs compositeurs lui dédient des oeuvres. La création de son opéra *Schneewittchen* d'après des textes de Robert Walser à l'Opéra de Zurich en octobre 1998 à été particulièrement appréciée par le public et la presse internationale. En septembre 2001, Andras Schiff a créé son oeuvre *Partita* dans le cadre des Berliner Festwochen.

Ces dernières années ont vu le développement de ses activités de chef d'orchestre. Il dirige les grands orchestres suisses ainsi que les orchestres internationaux. Il est chef invité permanent de l'Orchestre de Chambre de Lausanne, du Budapest Festival Orchestra et de l'Orchestre Symphonique de la Radio SWR à Stuttgart. Avec le Chamber Orchestra of Europe, l'Ensemble Modern et la Deutsche Kammerphilharmonie, il a effectué des tournées et des enregistrements, publiés avec Teldec, Philips, Harmonia Mundi et ECM. Il est professeur au Conservatoire de Musique de Freiburg-im-Breisgau en Allemagne. Heinz Holliger vit à Bâle. Ses œuvres sont publiées chez Schott.

#### Heinz Holliger au Festival d'Automne à Paris :

1981	<i>Seven Sites</i>
1991	<i>Scardanelli-Zyklus</i> <i>Come and Go</i> <i>What Where</i> <i>Glühende Rätsel</i> <i>Elis</i>
1992	<i>Alb-Chehr / Beiseit</i>
1996	<i>Concerto pour violon et orchestre</i>
2006	<i>Shir Shavur...</i>

### Misato Mochizuki

Née à Tokyo en 1969, Misato Mochizuki étudie l'harmonie, le piano et la composition à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo, où elle obtient en 1992 une maîtrise de composition. Elle vit à Paris depuis 1992. Elle partage son temps entre la France et le Japon où elle enseigne.

En 1995, elle obtient un Premier Prix de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et entre en cycle de perfectionnement dans les classes de Paul Méfano et d'Emmanuel Nunes. Elle participe en 1996-1997 au cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam, où elle travaille notamment avec Tristan Murail.

Parmi les prix qu'elle a reçus : en 1998 la bourse des Cours d'été de Darmstadt pour *Si bleu, si calme* ; en 1999

*La Chambre claire* est sélectionnée à la Tribune Internationale des compositeurs à l'UNESCO ; en 2000 le prix Akutagawa de la meilleure création symphonique japonaise pour *Camera lucida* ; en 2002 le prix du public au festival Ars Musica de Bruxelles pour *Chimera* ; en 2005 le prix Otaka de la meilleure création symphonique Japon pour *Cloud Nine*. Son premier disque-portrait est sorti en septembre 2003 (Kairos).

En 2007, un concert-portrait réunit quatre oeuvres symphoniques au Suntory Hall de Tokyo. En 2008, *L'Heure bleue* reçoit le Prix de la Tribune internationale des compositeurs.

### Pierluigi Billone

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). 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.

## Quatuor Arditti

Le Quatuor Arditti est fondé en 1974 par Irvine Arditti. Depuis, plusieurs centaines de quatuors à cordes lui sont dédiés. L'ensemble joue un rôle capital dans l'histoire de la musique des dernières décennies. Aussi nombreux que différents sont les compositeurs qui ont confié au Quatuor Arditti la création de leurs oeuvres, dont certaines sont aujourd'hui reconnues comme des pièces majeures du répertoire. On trouve parmi eux Ades, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen et Xenakis.

Convaincu de la nécessité de travailler étroitement avec les compositeurs afin d'obtenir une interprétation au plus haut niveau, le Quatuor Arditti les implique dans son travail. Cet engagement hors-pair au service de la musique se manifeste également sur un plan pédagogique. Les membres du Quatuor ont été tuteurs résidents aux Cours d'été de Darmstadt, et ils proposent, dans le monde entier, des masterclasses et des ateliers pour jeunes interprètes et compositeurs.

La discographie du Quatuor Arditti compte plus de cent-soixante disques. On y trouve entre autres l'intégrale des quatuors à cordes de Luciano Berio et l'enregistrement du *Helicopter Quartet* de Karlheinz Stockhausen. En Allemagne, le Grand Prix du Disque lui a été attribué à plusieurs reprises; en 1999, le Quatuor reçoit le Prix Ernst von Siemens pour l'ensemble de ses interprétations. L'Académie Charles Cros l'a récompensé en 2004 pour sa contribution exceptionnelle à la diffusion de la musique de notre temps.

[www.ardittiquartet.co.uk](http://www.ardittiquartet.co.uk)

## SWR Vokalensemble

Créé en 1946, l'Ensemble vocal de la SWR soutient le développement du chant choral contemporain par des commandes passées notamment à Hanspeter Kyburz, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm et Karlheinz Stockhausen, mais également Toshio Hosokawa, Hanspeter Kyburz et Hidalgo Manuel. Sous la direction de Pierre Boulez, Peter Eötvös, Michael Gielen, Ingo Metzmacher et Georg Solti, John Eliot Gardiner, Sylvain Cambreling, l'ensemble se concentre sur le répertoire *a cappella*, mais collabore aussi avec les meilleurs ensembles de musique contemporaine, dont l'Orchestre symphonique de la SWR. Marcus Creed le dirige depuis 2003.

Dans leur discographie, nous pouvons citer : *The Musical Advent Calendar, Der Musikalische Adventskalender* (2009), Rihm : *Symphonies, Nachtwach, Et Al* (2008), Stravinsky: *Canticum Sacrum, Agon, Requiem Canticles* (2008), Lachenmann: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (2007), Strauss Nono Wagner (2006), Kagel: *By Mauricio Kagel* (2004)

[www.swr.de/vokalensemble](http://www.swr.de/vokalensemble)



## FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2010

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

39<sup>e</sup> EDITION

### 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 Keersmaeker / 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<sup>er</sup> 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>