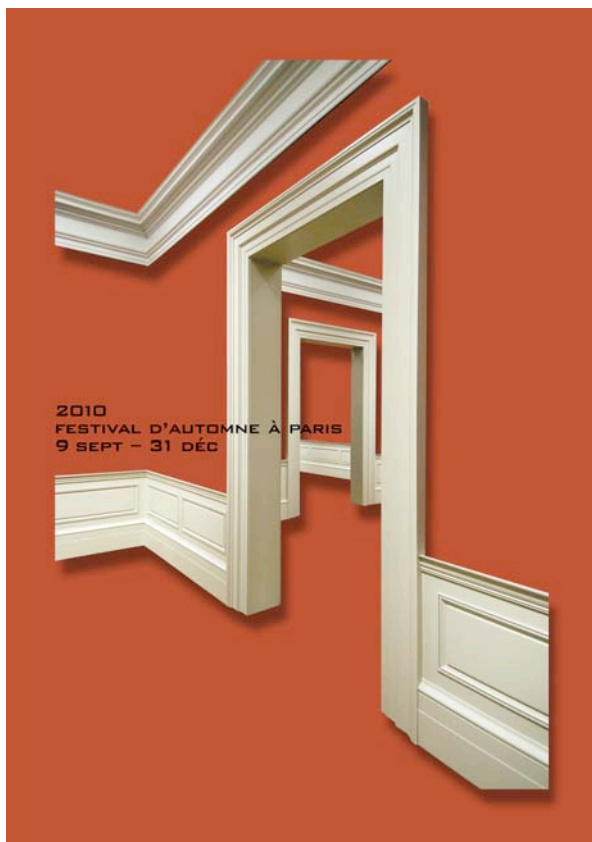


FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2010

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE 2010

39^e ÉDITION



DOSSIER DE PRESSE

Brice Pauset

Ludwig Beethoven

Alban Berg

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



Brice Pauset Ludwig van Beethoven Alban Berg

Brice Pauset

Schlag-Kantilene

Prélude au *Concerto pour violon de Beethoven*
(création, commande de 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

Festival d'Automne à Paris
Salle Pleyel

Vendredi 8 octobre

20h

Durée : 1h30 plus entracte

17€ à 45€

Abonnement 13,60€ à 36€

Coproduction Radio France ;

Festival d'Automne à Paris

Avec la participation de l'Académie Philharmonique

en partenariat avec le Conservatoire de Paris

Avec le concours de la Sacem

Concert diffusé en direct sur France Musique

« Du passé faisons table rase ! » Voilà un slogan qui a fait long feu, en musique autant qu'ailleurs, celle-ci étant le lieu d'incontournables et complexes jeux de mémoire. C'est cette mémoire secrète, faite de réminiscences et de survivance des fantômes du passé, qu'interroge Brice Pauset. Après sa *Kontra-Sonate* (2001), dont il a serti pour Andreas Staier la *Sonate en la mineur* de Schubert, après *Purcell-Verschiebungen* (2006-2007) ou *Vier Variationen* (2007), sur les *Variations Goldberg*, il s'attaque à présent, avec *Schlag-Kantilene*, à un monument concertant, le solaire *Concerto pour violon* de Beethoven. Ici, nul commentaire ou variation, nul « à la manière de » ou réappropriation du matériau, nul miroir. Brice Pauset se plonge dans les mécanismes aveugles qui travaillent à l'arrière-plan de la création autant qu'ils habitent le jeu de l'interprète et l'appréhension (dans tous les sens du terme) de l'oeuvre musicale. Une façon de renouveler le geste originel du maître ou, à tout le moins, de réoccuper son espace de mémoire.

Pour conclure ce fugitif jeu d'ombres avec les ombres, la *Lulu Suite* d'Alban Berg viendra compléter ce programme résolument « hanté ».

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Rémi Fort, Christine Delterme

01 53 45 17 13

Salle Pleyel

Philippe Provensal

01 44 84 45 63

Orchestre Philharmonique de Radio France

Laurence Lesne-Paillet

01 56 40 36 15

Brice Pauset — Entretien

Avec la *Schlag-Kantilene*, vous revenez une nouvelle fois à l'écriture d'une œuvre « en référence » à une autre, un exercice donc vous êtes coutumier — vous vous êtes déjà frotté à la *Sonate en la mineur de Schubert* ou aux *Variations Goldberg*... Qu'est-ce qui vous attire dans cette écriture « extra réflexive » ?

Brice Pauset : On trouve en réalité dans mon catalogue plus d'œuvres autonomes qu'« extra réflexives ». La question est du reste plus complexe que cette simple opposition binaire et se pose plutôt sous la forme d'un arc des possibilités. *A priori*, une musique strictement autoréférencée n'existe pas. Et une musique rigoureusement « révérencieuse » n'existe pas non plus. Ce sont deux points extrêmes phantasmatiques, deux lignes de fuites. La question est de savoir ce qu'on prend comme référence, pourquoi et quelle est la nature de ce qu'on en « extrait » pour l'intégrer à la nouvelle composition : des micro-événements, issus d'une observation fine ou, au contraire, des éléments plus vastes, provenant d'une observation plus globale.

Les techniques que nous utilisons aujourd'hui ont toutes, peu ou prou, déjà existé. On pourrait donc toujours parler de citations, d'emprunts. Ce serait du reste intéressant d'analyser ainsi l'histoire des techniques compositionnelles et de les réduire à ces « monades » techniques relativement informelles et impersonnelles, et cette réflexion est bien évidemment à l'œuvre dans ma démarche.

Naturellement, certaines procédures visent à prendre en charge, ou à prendre en compte, des aspects plus ciblés de l'esthétique — et on peut se poser alors la question de l'amplitude de familiarité avec l'objet considéré. Autant cette recherche d'une forme intermédiaire d'exégèse compositionnelle — entre composition et transcription — était très tenue dans ma *Kontra-Sonate* (sertissant la *Sonate en la mineur* de Schubert), et se réalisait aussi par le biais de l'instrument adéquat (le pianoforte), dans la *Schlag-Kantilene*, en l'occurrence, la question de l'« anormalité » du *Concerto pour violon* de Beethoven est au centre du travail.

Quelles sont les difficultés intrinsèques de pareil travail ? On n'y travaille pas comme sur une œuvre autonome...

Brice Pauset : Plus l'objet pris en charge est célèbre et révéré, plus la force d'attraction, au moment de la composition, mais aussi celle exercée sur le public au moment de l'expérience d'écoute individuelle, est importante. Les dangers sont nombreux. Cette posture de révérence musicale peut verser dans la facilité, dans le spectaculaire comme dans le susurré.

Dans les textes que vous consacrez à ces œuvres-là, et dans les commentaires qui en sont fait également, on rencontre souvent les termes « aura », « fantôme », « spectre », qui sont des concepts philosophiques sur lesquels ont beaucoup travaillé certains philosophes du vingtième siècle, et notamment l'école de Francfort, depuis

Benjamin et Adorno. Comment vous situez-vous par rapport à ces pensées ?

Brice Pauset : L'une des figures philosophiques les plus importantes pour moi est en effet Jürgen Habermas¹. Chez Habermas, on retrouve très souvent cette volonté de ne pas enfermer le réel dans le factuel, mais de l'observer au travers d'aspects plus dilués mais non moins significatifs, comme le caractère signalétique d'un objet et de sa représentation — j'évoque souvent avec mes étudiants, même s'ils sont allemands, l'évolution du sigle de la SNCF. C'est passionnant. Au début (1937), on a un macaron dans lequel toutes les lettres s'entrelacent les unes aux autres — image palpable de la procédure d'unification des différentes compagnies de chemin de fer. À la sortie de la guerre (1947), c'est un sigle conquérant sur un fond figurant l'hexagone, qui symbolise la reconstruction en marche du pays initiée par De Gaulle.

À l'époque de la « modernité à tout prix » (époque Pompidolienne), ce sont des lettres un peu penchés, mécaniques et métalliques, parfaitement impersonnelles.

Aujourd'hui, nous sommes face à ce que je nommerai volontiers une esthétique de la mollesse : tout est rond, lisse, avec des petits reflets, insaisissable et sans aspérité. C'est l'école du relativisme, du glissement perpétuel.

Dans cette forme de pensée, on considère un discours structuré autour des objets — conceptuels ou factuels — de l'analyse desquels on extrait des positions qui sont, d'une part, très interprétables, et, d'autre part, ancrées dans le temps historique qui se montre en tant que tel, et durant lequel le texte désignant ce temps sera lu. Il y a dans cette démarche un aspect auto réflexif qui m'intéresse beaucoup.

Comment se situe *Schlag-Kantilene*, au sein de votre catalogue dans son ensemble, d'une part, et par rapport à vos précédentes expériences du même type, d'autre part ?

Brice Pauset : La *Schlag Kantilene* peut se comprendre dans le prolongement d'une autre pièce, chambriste celle-là, mais avec violon principal, intitulée *Vita Nova*. Je m'y concentrais sur une écriture qui parlait d'elle-même, mais au travers d'une stimulation extérieure non lisible dans la musique même. En l'occurrence, c'était le texte éponyme de Roland Barthes, un texte composé de petites ébauches, voire de griffonnages. *Schlag Kantilene* entretient un rapport similaire avec le *Concerto pour violon* de Beethoven, son élément déclencheur qui n'est peut-être pas lisible en tant que tel dans la partition achevée. Dans le cas de la *Schlag-Kantilene*, il y a une forme double. On peut soit la jouer seule, comme pièce indépendante, sans l'adjonction ou la proximité du *Concerto* de Beethoven, soit au sein d'un programme composé, auquel cas on joue une transition composée à cet effet — avec un *attacca* sur le *Concerto*.

Schlag-Kantilene est aussi ma première pièce depuis longtemps sollicitant un orchestre de

¹ Jürgen Habermas (né en 1929), philosophe et sociologue allemand, membre éminent de la deuxième génération de la théorie critique ; il a fait partie de l'École de Francfort.

dimensions raisonnables, plus normatif (une soixantaine de musiciens), après trois pièces destinées à d'énormes effectifs.

Comment choisissez-vous les œuvres sur lesquelles vous allez travailler? Vous prenez plutôt des chefs-d'œuvre majeurs, mais pourquoi ceux-ci plus que d'autres?

Brice Pauset : C'est souvent circonstanciel. Pour la *Kontra-Sonate*, la commande de la WDR supposait un cahier des charges conséquent: ce devait être avec Schubert, du pianoforte et Andreas Staier. La première idée du commanditaire était de travailler sur la *Sonate Reliquie*, avec immédiatement la terrible tâche d'achever une œuvre inachevée — exercice dangereux et somme toute un peu vain et stérile — au lieu de quoi j'ai rapidement imaginé une architecture d'encerclement du modèle, qui serait jouée en tant que telle. L'idéal pour ce travail m'a alors semblé de choisir, comme objet à servir, une œuvre à l'architecture normative, ce qui est le cas de la *Sonate en la mineur D. 845* — même si la forme y est naturellement mise en danger.

Pour les *Vier Variationen* (2007), concernant *Les Variations Goldberg* de Bach, j'ai longuement hésité car j'avais déjà travaillé longtemps auparavant sur les *Goldberg*, avec mes *Huit Canons (Goldberg-Ausbreitungen)* (1993) — plus d'un point de vue technique, sur les implications sérielles des huit notes du thème, qui dégagent à juste titre cette aura de talisman magique. J'ai alors préféré l'approche d'une rhétorique associative. Qu'associe-t-on à telle ou telle variation, par rapport à ce qu'elle propose, musicalement et en termes de jeu instrumental? À quelle chorégraphie les mains doivent-elles se plier pour réaliser la chose?

Dans le cas de *Schlag-Kantilene*, la pièce entre dans le cadre d'un travail collaboratif avec mon ami le violoniste David Grimal, qui la créera au Festival d'Automne. D'emblée nous avons souhaité travailler sur une œuvre concertante, et le choix commun s'est rapidement porté sur le Beethoven. Encore une fois, l'« anormalité » du *Concerto* de Beethoven m'a toujours attiré. Ce n'est de toutes façons pas la dernière œuvre que nous ferons ensemble. Nous avons déjà un autre projet avec cœur et violon solo en vue.

Dans ces deux cas que vous évoquez, Kontra-Sonate (avec Andreas Staier) et Vier Variationen, le jeu de l'interprète, le geste musical autour de l'instrument, est un élément fort de votre réflexion, autour duquel vous organisez également l'écriture. En a-t-il été de même avec Schlag-Kantilene et le jeu de David Grimal?

Son jeu m'inspire toujours. Il y a entre nous une influence mutuelle très forte, une fraternité féconde, tant en tant qu'interprètes que dans notre relation interprète/compositeur.

Vous n'êtes pas seulement compositeur, vous vous produisez aussi régulièrement au clavecin et au pianoforte. Que vous apporte justement votre métier d'interprète dans l'écriture?

Brice Pauset : Plus encore que compositeur interprète, je « viens » de l'instrument. Cela ne

tombe pas sous le sens. De plus en plus de compositeurs ne sont que compositeurs — compositeurs universitaires pourrait-on dire. Mon parcours d'instrumentiste a surtout été marqué par la prise de conscience de la notion de contexte.

Étant petit, j'ai appris le piano moderne, comme tout le monde. Très rapidement, je n'ai plus vu l'intérêt de jouer sur cet instrument, somme toute assez médiocre, tout et n'importe quoi, et principalement des œuvres qui ne sont pas conçues pour lui. D'où le passage au clavicorde, pour me « nettoyer les mains », puis aux différents types de clavecins et de pianofortes.

Évidemment, ce qui m'a séduit n'est pas seulement le simple émerveillement devant des sonorités oubliées, mais bien plutôt l'impression de saisir, dans une vaste sphère d'interactions, l'objet ou le (la) compositeur(trice) et ce qui fait qu'on l'a retenu(e), à tort ou à raison, et de replacer cette sphère dans un contexte historique, social, politique, religieux, organologique. Resituer la musique dans son contexte sonore et culturel. C'est ce qu'on appelle en histoire l'« histoire globale ». Considérer l'histoire, non au travers de noms de généraux ou hommes de pouvoir, mais en se penchant sur l'histoire des citoyens ou des oblets qui ont contribué à façonner un lieu, une nation, un pays, une société.

Les deux personnes qui m'ont le plus impressionné — deux personnes que j'ai pourtant très peu vues, mais qui ont été absolument déterminantes — sont Gustav Leonhardt et Paul Badura-Skoda. On retrouve dans leur démarche cette même notion de contexte, et cette même attention portée à la valeur des choses comme processus. Pour comprendre pourquoi Couperin, par exemple, est si important, il faut connaître les petits maîtres qui l'entouraient, saisir les interactions fécondes et complexes entre le style français en pleine mutation et les musiques venues d'Italie — avoir un regard tangentiel sur les processus en marche. C'est aussi, en partie ce à quoi je m'intéresse dans la philosophie.

La composition est venue parallèlement à cette prise de conscience — de là à dire qu'il y a une relation articulée entre la composition et ce travail d'interprète qui me touche toujours, je ne saurais dire. Mais c'est ce qui me pousse à ne jamais me plier à une forme ou une autre d'orthodoxie.

J'entends parfois dire que je suis un compositeur qui s'intéresse au passé. C'est évidemment totalement faux. Le passé en soi ne m'intéresse pas, c'est là encore l'histoire qui m'intéresse, la leçon de l'histoire, comme processus de réalisation — à la fois culturelle, politique, et artistique. En ce sens, curieusement, le compositeur qui m'a le plus apporté, c'est l'un des compositeurs les moins « politiques » des années 80-90 (ce n'est en tout cas pas son engagement qu'on retient de lui, même s'il aimait beaucoup parler politique): Franco Donatoni. C'est sans doute l'une des figures qui m'a le plus, non pas marqué — il est très difficile de trouver dans mon travail des traces de sa musique —, mais impressionné. En tant que pédagogue de la composition, il avait également l'art et la manière de poser les questions de biais, pour forcer l'étudiant que j'étais alors à trouver des réponses qui ne soient pas des réponses toute faites, mais

des réponses qui englobent la totalité du problème tout en le modifiant.

Claveciniste, il vous arrive de composer pour des instruments dits « d'époque ». Quelle incidence ont vos recherches organologiques personnelles (en tant qu'interprète) sur votre écriture ?

Brice Pauset : Plus que les instruments « modernes » et « d'époque », je distingue davantage, d'un côté, les instruments façonnés pour des raisons précises — très clairement cernés historiquement —, et, de l'autre, les instruments sur lesquels on est censé tout pouvoir jouer — et qui « sortent » donc de l'histoire. C'est là tout le problème du piano moderne : quel est cet outil à tout faire qui a cessé d'évoluer depuis environ un siècle ?

Ça implique, non pas de concevoir l'instrument sous la forme d'un outil pouvant se plier à toutes les injonctions imaginables, mais de le saisir avec tous les « détails » qui l'ont entouré et façonné : le tempérament, la forme d'accord et toutes ses spécificités intrinsèques — je ne parlerais donc pas de « clavecin » en général, mais d'un clavecin en particulier, bien défini dans son lieu et sa période d'utilisation, par exemple. Même chose pour la viole d'amour : les violes d'amour italienne et tyrolienne sont des instruments complètement antagonistes. Ça oblige à se repositionner plus précisément dans l'articulation entre organologie et langage. On constate alors que tout l'arsenal avec lequel je travaille — et d'autres aussi — sur les instruments à cordes, toutes les formes de production sonore « déviées », jouant sur la notion de bruit, existaient en réalité bien avant le XX^{ème} siècle. À la floraison de la viole de gambe française, on lit, chez Mersenne par exemple, qu'on peut « imiter » avec la viole tous les bruits de la nature. Quand Mersenne parle d'« imitation », le terme a un sens très précis : ce n'est pas l'évocation, c'est l'imitation exacte.

Lors d'un de mes séjours auprès de Donatoni à Sienna, j'ai rencontré un violoniste centenaire qui avait appris le violon avec un élève de Paganini. Il n'y avait donc qu'une seule génération entre lui et Paganini. Evoquant la notion de *parlando*, il m'apprit que, dans cette école du violon, cela n'était nullement une simple « évocation » de la voix, ou le fait d'agrémenter le son d'un peu de vibrato pour obtenir une illusion du chant. C'était véritablement « parler » avec le violon. Pour chaque lettre, on avait un mode de jeu — le « r », par exemple, se réalise par un craquement de la corde sous une forte pression de l'archet. J'avais une description de toutes les techniques que quelqu'un comme Helmut Lachenmann a ensuite profondément réévaluées et retravaillées, mais qui existaient déjà. En hibernation durant le XIX^{ème} siècle, elles étaient néanmoins toujours disponibles. Elles avaient seulement disparu, souvent pour des raisons extramusicales — gommées par l'esthétique bourgeoise et des phénomènes comme la transformation des pratiques de concert et la professionnalisation des métiers de la musique, préjudiciable à cette variété de formes sonores.

Vous dites être fasciné par « l'anormalité » du *Concerto pour violon* de Beethoven. Qu'entendez-vous par là et comment le traitez-vous dans *Schlag-Kantilene* ?

Quand on le considère objectivement, le *Concerto pour violon* de Beethoven est un énorme oxymore. À au moins deux égards. D'abord du point de vue de Beethoven lui-même : on a le sentiment qu'il se venge d'une offense personnelle que lui aurait fait le violon. Toutes les figures musicales au cœur du concerto, les briques élémentaires, sont en effet des figures typiquement claviéristiques, comme les sauts d'octave du premier solo. On ne retrouve nulle part ces figures dans le reste de sa production pour le violon, ni dans les sonates, ni dans les quatuors, nulle part dans la musique de chambre.

Ensuite, ce concerto repose sur une forme de réception qui ne s'est jamais penchée sur les fondamentaux stylistiques de l'œuvre : on est encore en plein dans ce qu'il est convenu d'appeler le « style héroïque » chez Beethoven — même s'il se manifeste principalement dans le premier mouvement (le deuxième mouvement cherche une autre atmosphère et le troisième est, à mon sens, raté). Pour bien comprendre cette musique, il faut jeter une oreille sur les *Symphonies* de François-Joseph Gossec (1734-1829), qui ont revêtu une certaine importance pour Beethoven, et sur tout ce répertoire révolutionnaire et post-révolutionnaire. La révolution française, dans sa longue histoire, a fait l'objet de réceptions, politiques et esthétiques, très variées et la réception viennoise, très singulière au demeurant, ne s'est vraiment affirmée que dans les années 1800-1801. Elle s'affirme notamment dans ce *Concerto*, où l'on retrouve, retraités bien sûr par Beethoven, des aspects typiques de la musique « révolutionnaire » — comme cette « fanfare » d'ouverture.

Dans mon traitement, je joue plutôt la simplicité. Je m'interroge par exemple sur le fait que le *Concerto pour violon* de Beethoven — essentiellement une œuvre destinée à chanter —, commence en réalité par des coups (les quatre coups de timbales qui ouvrent le premier mouvement). Encore un oxymore — un chant qui naît de coups — que reflète d'ailleurs le titre de ma pièce. Un *Concerto* « normal » ne débute certes pas par l'instrument soliste, mais il ne débute pas non plus par un autre instrument soliste — une règle à laquelle Beethoven, en grand amateur des cas particuliers, a tordu le cou à d'autres reprises (dans le 4^{ème} *Concerto pour piano* également). Quel type de discours peut-on redéployer ensuite ? Que reste-t-il en suspens, si quelque chose est resté en suspens, et, si oui, que puis-je en faire ?

Comment s'exprime ce travail sur l'oxymore, tant en termes de matériau musical qu'en termes de forme ?

Dans la forme, le traitement est complexe, varié et polymorphe. J'observe le *Concerto* de Beethoven — une observation dioptrique, avec changement de focale, changement de point de vue, changement d'orientation par rapport à l'objet considéré. Non pas à travers un matériau beethovenien, mais à travers les prémisses fournies par le *Concerto*. Certains passages se concentrent exclusivement sur un phénomène particulier — avec par exemple un

conduit de 2-3 minutes mettant aux prises les seuls violon et timbales. Les timbales deviennent d'ailleurs presque un second soliste dans *Schlag-Kantilene*. L'orchestre comprend trois percussionnistes, mais le timbalier ne joue que les timbales — dans l'absolu, les timbales sont du reste un instrument absolument fantastique, et un timbalier a pour moi la même fonction et la même importance que le *Konzertmeister*. On assiste dans ce conduit à une tentative de résorption dialectique de tout ce qui est considéré comme étant substantiellement, intrinsèquement inhérent à chaque instrument, de chaque côté. La timbale cesse d'être une timbale (le timbalier ne se contente d'ailleurs pas de jouer sur les peaux), le violon cesse d'être un violon. Ils essaient tous deux de trouver un langage commun, qui se détacherait également des habitudes d'écoute.

Un autre passage voit le violon dérouler du matériau sans qu'on puisse y accrocher une identité particulière, malgré une forme extrême de virtuosité — la « mélodie », le « cantus firmus », n'y est jouée que par des fouets, ou par des instruments qui ne produisent que des coups secs, *a priori* sans hauteur définie.

Je mets en place des situations concertantes, même si la confrontation entre un soliste sur scène et l'orchestre n'en est pas la seule modalité.

Pour compléter l'ensemble *Schlag-Kantilene/Concerto pour violon*, vous réécrivez également les cadences : comment écrire aujourd'hui des cadences au *Concerto* de Beethoven ? Y travaillez-vous les fameuses cadences de Kreisler, que l'on joue communément, de la même manière que le *Concerto* dans la *Kantilene* ? Et, d'un point de vue formel, comment ces deux partitions sont-elles liées ?

Je ne veux en aucun cas imposer ma « manière » strictement personnelle dans le cadre de ces cadences, mais plutôt évoquer des procédés similaires aux présumés de la *Schlag-Kantilene*, notamment du point de vue des « dissidences organologiques » (un violon qui s'exprime à travers un vocabulaire qui ne lui appartient pas en propre, par exemple). La première cadence, sans doute la plus spectaculaire, fait intervenir un piano, les timbales et les bois de l'orchestre. On sait que Beethoven lui-même avait esquissé la composition d'une cadence reprenant un tel dispositif. Paradoxalement, la structure harmonique de cette cadence se réfère assez directement aux prescriptions de Carl-Philipp-Emanuel Bach concernant l'art de l'improvisation libre (science qui s'était délitée déjà au temps de Beethoven ; lui-même pouvant apparaître comme l'un des derniers musiciens de premier ordre encore capable d'improviser) et pourra susciter sans doute quelques réticences de la part du public : tensions abruptes, souffle court et cascades de fausses relations ne se conforment pas au canon beethovénien forgé par les critères de l'écoute industrialisée.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Biographies

Brice Pauset

Brice Pauset a étudié la composition à Paris et à Sienne. Boursier 1994 de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la Vocation puis stagiaire à l'IRCAM de 1994 à 1996, il s'est depuis entièrement consacré à sa carrière de compositeur. Également claveciniste et pianofortiste, il se produit régulièrement en concert.

Il collabore avec les plus grandes institutions musicales européennes. Ses œuvres sont régulièrement jouées par des solistes comme Teodoro Anzelotti, Irvine Arditti, David Grimal, Nicolas Hodges, Salome Kammer ou Andreas Staier ainsi que par des formations comme le Arditti String Quartet, l'ensemble recherche, le Hilliard Ensemble, le Klangforum-Wien, le Freiburger Barockorchester et la plupart des orchestres radiophoniques allemands et autrichiens.

Il a été *Composer in residence* pour la saison 2004-2005 à l'opéra de Mannheim pour la production de "Das Mädchen aus der Fremde" co-composé avec la compositrice Isabel Mundry et la chorégraphe Reinhild Hoffmann.

Parmi ses projets figurent "Dornröschen II" pour quatuor à cordes solo, double chœur et orchestre (WDR), "Autopsie des Glaubens" pour deux ensembles (Deutschlandradio) ainsi qu'un "Kontra-Konzert" pour orchestre classique et pianoforte principal (Kölner Philharmonie). En résidence à l'Opéra de Dijon de 2010 à 2015, on y entendra l'opéra "Galathée à l'usine" en 2012.

Sa musique est en dialogue permanent avec l'histoire passée et présente; ses dimensions esthétiques, politiques et utopiques feront l'objet d'un livre d'entretiens et de textes analytiques avec le musicologue Laurent Feneyrou en 2010.

Brice Pauset a été en 2008 nommé professeur de composition et directeur de l'"Institut für neue Musik" à la Musikhochschule de Freiburg-im-Breisgau, où il habite depuis 2002. Il est également professeur invité dans les universités de Buffalo (État de New-York, USA), Yale (Connecticut, USA), Graz (Autriche), ainsi qu'au Conservatoire Tchaikowsky de Moscou.

www.henry-lemoine.com

Brice Pauset au Festival d'Automne à Paris :

- 1996 : *Premier Quatuor à cordes (mèden agan), M, Deuxième Quatuor à cordes (das unglückselige Bewußtsein)*
- 1999 : *A*
- 2001 : *In nomine*
- 2003 : *Symphonie II « La Liseuse », Kontra-Sonate*
- 2008 : *Exercices du silence
Zwei Studien über Dornröschen
(Deux études sur La Belle au bois dormant)
Vita Nova*

Peter Eötvös

Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue : la carrière de Peter Eötvös combine les trois fonctions. Ses œuvres sont programmées dans le monde entier par des orchestres, des ensembles et des festivals. En tant que compositeur et chef d'orchestre, Peter Eötvös a dirigé des projets consacrés à son oeuvre à Paris, Londres, Amsterdam, Berlin, Vienne, Lucerne. Tout comme son premier opéra *Three Sisters*, ses opéras plus récents, *Le Balcon*, *Angels in America* et *Sarashina* génèrent de multiples productions.

En février 2010 a eu lieu la première mondiale à Munich de *Die Tragödie des Teufels* (la Tragédie du diable) sur un livret d'Albert Ostermaier.

Peter Eötvös est un chef d'orchestre invité par le Berliner Philharmoniker, le Münchner Philharmoniker, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Ensemble intercontemporain, le BBC Symphony, le London Sinfonietta, le Radio Filharmonisch Orkest, l'Orchestre Royal du Concertgebouw et l'Orchestre de la Suisse Romande. Il est premier chef d'orchestre invité pour le répertoire d'aujourd'hui auprès de l'Orchestre Symphonique de Göteborg.

Pour Peter Eötvös, les activités d'enseignement sont d'une grande importance, il enseigne par exemple à la Musikhochschule de Karlsruhe et dans le cadre de la Fondation de musique contemporaine pour les jeunes chefs d'orchestre et compositeurs qu'il a créée à Budapest. Parmi les nombreuses distinctions dont il a été honoré, citons le Prix Kossuth qu'il a reçu en 2002 des mains du président de la République hongroise, ainsi que son élévation au rang de Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres en 2003.

www.eotvospeter.com

Orchestre Philharmonique de Radio France

Héritier du premier orchestre philharmonique créé dans les années 1930 par la radio française, l'Orchestre Philharmonique de Radio France a été refondé au milieu des années 1970 à l'instigation de Pierre Boulez, qui fustigeait la rigidité des formations symphoniques traditionnelles. Au contraire, l'orchestre peut se partager simultanément en plusieurs formations du petit ensemble au grand orchestre, pour s'adapter à toutes les configurations du répertoire du XVIIIe siècle à nos jours.

En 2010, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Myung-Whun Chung, qui fête ses dix ans à la tête de l'orchestre, sont invités sur les deux continents américains, en Chine (avec une semaine en résidence à Shanghai dans le cadre de l'Exposition Universelle), à Taïwan et en Russie. Ils se produiront en 2011 en Allemagne et aux BBC Proms de Londres. Les chefs les plus exceptionnels ont dirigé l'orchestre, de Pierre Boulez ou Valery Gergiev à Esa-Pekka Salonen ou Gustavo Dudamel.

La Salle Pleyel accueille l'Orchestre Philharmonique de Radio France en résidence. En attendant la création d'un nouvel auditorium à Radio France à l'horizon 2013, l'orchestre participe aussi à la programmation de la Cité de la musique, du Châtelet et de l'Opéra Comique. Ses concerts, diffusés sur France Musique, peuvent être réécoutés sur le site internet de Radio France. Certains sont offerts en *video streaming* sur les sites d'ArteLiveWeb et de Radio France. L'orchestre est aussi présent sur les antennes de France Télévisions. Son activité discographique reste très soutenue, et plus de 300 références sont disponibles en téléchargement sur iTunes.

Chaque saison, l'Orchestre Philharmonique propose quinze à vingt créations, et participe aux festivals de musique contemporaine (Présences, Musica, Agora, Festival d'Automne à Paris). Les musiciens auront la joie de retrouver Esa-Pekka Salonen, en février 2011 au Châtelet, à l'occasion du festival Présences.

Les musiciens de l'orchestre interviennent en milieu scolaire ainsi que dans les hôpitaux auprès des enfants malades. Avec Myung-Whun Chung, ils sont Ambassadeurs de l'Unicef depuis 2007. Ils ont imaginé une Académie Philharmonique pour les jeunes musiciens en collaboration avec le Conservatoire de Paris.

L'Orchestre Philharmonique de Radio France a créé un site Internet dévolu au jeune public (www.zikphil.fr). Il bénéficie du soutien d'un mécène principal, Amundi, et de partenaires réunis au sein de l'association ProPhil.

<http://sites.radiofrance.fr/chaines/orchestres/philharmonique>



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 Ingvarstsen

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 Ingvarstsen / 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 Vercauteren / *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>