

# Festival d'Automne à Paris

13 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE  
41<sup>e</sup> ÉDITION

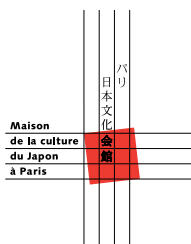


## Dossier de presse EMMANUELLE HUYNH Spiel

Service de presse : Rémi Fort, Christine Delterme  
Assistante : Léa Serror

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01  
e-mail : r.fort@festival-automne.com  
c.delterme@festival-automne.com  
assistant.presse@festival-automne.com





## EMMANUELLE HUYNH / AKIRA KASAI *Spiel*

*Spiel*

Chorégraphie et interprétation,

**Emmanuelle Huynh et Akira Kasai**

Assistant et sonographe, Matthieu Doze

Lumière, Augustin Sauldubois

Traduction des échanges de travail, Mariko Hara

Accompagnement du projet, Judith Cahen

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS  
MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS  
JEUDI 25 AU SAMEDI 27 OCTOBRE 20H,

12€ À 15€

ABONNEMENT 9€

DURÉE : 1H

Qu'est-ce qui fait danser *l'autre* ? D'où proviennent les intensités, les images qui le traversent ? C'est avec ces questions qu'Emmanuelle Huynh est allée à la rencontre du danseur de butô Akira Kasai : frappée par sa capacité de métamorphose, elle lui a proposé d'échanger leurs positions, de franchir respectivement la frontière qui sépare le « je » du « tu ». Ensemble, ils ont conçu un spectacle en miroir, déployant deux cartographies subjectives pour mieux défaire leurs frontières. Afin d'entrer dans la maison de l'autre, franchir son seuil, arpenter ses schémas, ses chemins, ils ont mis au point des protocoles d'apprentissage. Des jeux aussi – imitation, play-back, doublures, travestissement, accessoires partagés... Comme des enquêteurs sur le terrain glissant de la « fabrique de soi », leurs silhouettes changent de contours, de physicalité ; cherchent des voies de passage, brouillent les pistes, multiplient les copies, déplacent les genres ; scrutent ce qui passe et ce qui ne passe pas, ce qui résiste. Zooms, flous, dédoublements et décadrages mettent l'accent sur la plasticité des identités, initiant une conversation au travers des écarts.

Directrice du CNDC d'Angers, Emmanuelle Huynh explore les questions de la transmission et de la dissémination – tout ce qui circule et se propage entre les cultures, les corps, les mémoires, les pratiques. Avec *Spiel*, elle remet à l'ouvrage son rapport au Japon, déjà abordé avec *Shinbai*, *le vol de l'âme*, où elle examinait l'art du bouquet avec la maîtresse Ikebana Seiho Okudaira, ou *Monster project*, dialogue sur le thème du monstre, avec Kosei Sakamoto. Son œuvre croise souvent le chemin de la littérature comme dans *Bord*, pièce qui articulait différents textes de Christophe Tarkos, mais aussi celui de la science, de la musique ou des arts visuels.

Production Centre national de danse contemporaine  
Angers

Coproduction Bonlieu scène nationale Annecy

Avec le soutien d'ANA All Nippon Airways

Coréalisation Maison de la culture du Japon

à Paris ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de la Japan Foundation,

dans le cadre du programme Performing Art Japan for  
Europe

Avec le soutien de la Fondation  
Franco-Japonaise Sasakawa

### Contacts presse :

#### Festival d'Automne à Paris

Rémi Fort, Christine Delterme

01 53 45 17 13

#### Maison de la culture du Japon

Aya Soejima

01 44 37 95 22

# ENTRETIEN

## Emmanuelle Huynh

**Avec Spiel, vous remettez à l'ouvrage ce qu'on pourrait appeler votre « question japonaise ». Comment définiriez-vous cette question qui insiste ? Y a-t-il un trait – ou un ensemble de traits propres à cette culture qui constitue pour vous une énigme, mobilise un désir ?**

**Emmanuelle Huynh :** Je pense que tous les artistes qui s'intéressent au Japon pourraient formuler une réponse assez semblable... Qu'est-ce qui me pousse à revenir sans cesse au Japon ? J'ai le sentiment qu'il y a dans l'art ou la façon de vivre de ce pays, de ses habitants, des traits d'extrême proximité avec nous – ou tout au moins qui nous font ressentir une extrême proximité. La société japonaise de Seconde Guerre mondiale ressemble en tous points à la nôtre – en plus excessive souvent, plus raffinée parfois. Il y a quelque chose qui nous ressemble et nous dépasse tout le temps. On ressent très vite en s'intéressant à ce qui est unique chez eux, leur art, leurs artisanat, leur nourriture – une étrangeté, une séparation absolue. Cette impression me rappelle ce qu'a écrit Claude Lévi-Strauss dans *L'autre face de la lune* sur le fait que nous ayons développé des histoires symétriques, tout à la fois semblables et opposées. Il dit aussi que le Japon détient certaines des clés maîtresses du passé de l'humanité.

J'émettrais une autre hypothèse, qui a trait à une dimension inconsciente qui continue de travailler en moi, et qui touche à mon rapport au Vietnam : je suis moi-même à moitié asiatique, mais je n'arrive pas à travailler au Vietnam – pour des raisons que je ne m'explique pas. J'ai fait un premier solo, *Múa*, après avoir obtenu une bourse de la Villa Médicis au Vietnam. En tant que chorégraphe, qu'auteur, c'est une pièce inaugurale... Depuis, j'ai essayé à maintes reprises de retourner travailler là-bas sans que cela se concrétise – ce sont toujours des rendez-vous manqués. Du coup je pense qu'il doit y avoir dans mon rapport au Japon une sorte de déguisement de la question vietnamienne. Le Japon est peut-être un « tiers-Asie », un écart valant pour la question plus frontale du Vietnam.

**On retrouve dans Spiel certaines idées présentes dans vos précédents projets de collaboration avec des artistes japonais – tels que Monster project, ou Shinbāi. L'idée d'une « zone d'échange » où des objets, des gestes transitent. Est-ce que les idées expérimentées dans ces deux pièces ont trouvé à s'actualiser dans Spiel ?**

**Emmanuelle Huynh :** *Shinbāi* était une pièce fondée sur la rencontre avec madame Okudaira, maîtresse dans l'art floral de l'Ikebana. Nous n'avions au départ pas de langage commun – ni la danse, ni même l'allemand comme c'est le cas dans *Spiel*, avec Akira Kasai, qui a vécu quelques années en Allemagne pour y apprendre l'eurythmie. Nous avons donc commencé par ce qui me semblait la manière la plus simple et la plus ludique de rentrer en contact, par un jeu d'appel/réponse – comme une sorte de rébus ou de cadavre exquis dont le processus resterait à vue. L'une d'entre nous

posait un objet ou un mouvement dans l'aire de jeu, et l'autre le déplaçait, le prolongeait et complétait l'image produite pour *Spiel*, il s'agit également d'un dialogue, mais pour lequel nous avons choisi d'aborder frontalement la question de l'imitation. Déjà, Akira Kasai a une façon de bouger qui m'est très « étrangère ». Je ne comprends pas ce qu'il fait, ou ce qui lui passe par la tête pour bouger comme il le fait. Cette étrangeté constitue ma question de départ. Je me suis dit : je veux rentrer dans sa danse, dans son imagination, pour pouvoir à la fois *comprendre* ce qu'il fait et être déplacée moi-même. Danser Akira c'est comme visiter une maison, franchir des seuils jusque là inconnus. J'ai donc utilisé la pratique du « play-back » que j'ai apprise de Lisa Nelson – danseuse et praticienne de l'improvisation liée au Grand Union. L'idée du play-back, c'est « qu'est-ce que vous voyez dans ce que fait l'autre, et qu'est-ce que vous choisissez de *remontrer* » ? C'est à la fois une manière de montrer ce qu'on a vu, de reproduire, et de signaler un écart dans la restitution, donc une forme d'interprétation. Je me suis dit que c'était le meilleur moyen pour nous de visiter nos « maisons respectives » ; mais aussi pour que les spectateurs aient accès à notre construction, à tous les écarts en train de se faire. Tout le monde peut décrypter les règles du jeu en direct, et l'imitation permet une base ludique très simple que chacun peut reconnaître. Nous n'avons pas seulement utilisé les règles du play-back, sinon le résultat aurait été un peu sec. Le play-back pose une règle commune sur laquelle s'appuyer pour aller ailleurs. Par exemple : une fois que Akira m'a imitée, ou que je l'ai imité – ce que j'appelle, pour rire, une « transsubstantiation », c'est-à-dire que je « deviens » la substance Akira Kasai – j'essaie d'emmener cette substance dans des directions que lui-même n'aurait peut-être pas prises. Bien entendu, cette partie de mise en déséquilibre est celle qui nous intéresse le plus. Mais il est important de bien poser les règles, d'être « fair-play » avec nous-mêmes et avec le public, afin que tout cela ne vire pas à l'exercice virtuose ou à la démonstration. Donc, nous revenons régulièrement à ce jeu.

**Le Monster project traitait la question du double – avec en perspective la gémellité, la fusion, l'emmêlement. Dans Spiel, l'imitation induit également un jeu de dédoublement. Qu'est-ce qui vous intéresse dans la question du double – et quelles pistes formelles ouvre-t-elle à la danse ?**

**Emmanuelle Huynh :** Le *Monster project* était à l'origine une invitation du chorégraphe japonais Kosei Sakamoto à décliner ma propre idée du monstre – chose que j'ai faite sous la forme d'un duo de jumelles. Au départ, on m'avait proposé de faire deux soli, montrés l'un après l'autre – comme Sakamoto. Mais je me suis dit que présenter deux fois deux soli risquait d'être un peu rébarbatif pour le public. Du coup, j'ai répondu en proposant deux soli en même temps – et en plus deux soli qui étaient le même solo ! Dans *Spiel*, on retrouve la question du « même » et de « l'autre » avec d'autres coordonnées : déjà il y a du « même » asiatique, mais il y a

aussi du « même » de par l'aspect féminin de Akira, et ma capacité à paraître masculine. Étant donné qu'il a les cheveux longs, nous nous sommes demandés s'il fallait que nous nous coupions les cheveux à la même longueur, pour accentuer cette ressemblance. Nous travaillons sur le fait de pouvoir *potentiellement* nous ressembler.

Ces variations sur le « deux » et le « un » me préoccupent beaucoup actuellement. Il se trouve que dans *Augures*, la pièce de groupe que je viens de créer, la question de l'arc entre l'enfant et l'adulte, rencontre celle, corolaire, du « deux en soi ». Parmi mes références, il y a certains passages de *Bulles* de Peter Sloterdijk, où apparaît l'idée « d'accompagnateur », à savoir, que l'on naît toujours accompagné, qu'il y a un « avec » originel. La question du double est un de ces « avec » - travaillé sous forme de laboratoire dans *Monster project*, dans *Shinbaï* et également dans *Spiel*. Cette idée d'accompagnement est très importante pour moi : cela veut dire que je ne peux accéder seule à des choses qui, pourtant, sont en moi. Pour autant, j'ai envie que l'on puisse voir ces artistes qui m'accompagnent pour ce qu'ils sont. Je suis autant l'accompagnatrice de Akira qu'il est mon accompagnateur.

**La notion de double présente dans la littérature fantastique allemande, le « Doppelgänger » – mobilise une angoisse, une « inquiétante étrangeté ». Est-ce que cette dimension est également présente dans Spiel ?**

**Emmanuelle Huynh :** Je sais qu'il peut toujours sortir d'Akira des choses que je ne peux pas posséder, comprendre, maîtriser. Et c'est parfois assez inquiétant ! Au-delà de ça, l'alliance que nous faisons est une alliance de déplacement – qui produit de la proximité et de l'incommensurabilité. Cette incommensurabilité peut prendre des figures de familiarité – mais il reste tout de même un gouffre. Un peu comme dans mon rapport plus général au Japon. Ce qui est en scène, c'est une forme d'incommensurabilité définitive, sans « résolution ».

**Vous allez présenter ce duo après la création de Augures, une pièce pour 7 interprètes. Est-ce que des duos comme Shinbaï ou Spiel ont pour vous valeur de « laboratoire » ? Est-ce que le travail « à deux » nourrit également votre réflexion sur le collectif ?**

**Emmanuelle Huynh :** Oui, pour moi, les duos ont toujours eu valeur de laboratoire. C'est là que j'aperçois une continuité, un tissage de liens dans mon travail. J'ose peut-être plus dans ces petites formes – aussi parce je les investis physiquement. Tout à l'heure, je parlais de ma collaboration avec Elsa Wolliaaston – la pièce s'appelait *e+e*. Cette pièce a été un laboratoire pour *Distribution en cours*, dans laquelle un astrophysicien faisait une conférence sur ses recherches autour des trous noirs. Avoir dansé avec Elsa a nourri ma réflexion sur cette pièce. Comme si la différence des ma-

nières de chercher et de produire entre la danse et la recherche scientifique était sous-tendue par la question posée par *e+e* : « comment 120 kilos africains peuvent rencontrer 60 kilos asiatiques qui n'arrivent pas à aller vite et à suivre la musique ». De la même manière, il y a des voies de passage entre *Spiel* et *Augures*.

**Dans le dossier, vous évoquez l'extrême vitesse d'exécution de Akira Kasai. Ce jeu de play-back ne révèle-t-il pas aussi la tension, la limite, l'endroit où un corps ne peut pas faire ce que fait l'autre ?**

**Emmanuelle Huynh :** Oui, cela fait d'ailleurs partie des points que nous évoquons souvent dans nos discussions. Sa gracilité, son extrême vitesse ne sont pas du tout les miennes. Mais les règles du play-back permettent d'opérer petit à petit, de se glisser progressivement dans le corps de l'autre : si j'essaie de faire absolument comme lui, à froid – je ne peux pas suivre. Je crois que c'est le cas pour lui aussi. Le point d'étrangeté, de différence du corps de l'autre est l'un des moteurs de la pièce. Par exemple, le fait que mon corps soit métissé est une des choses qui l'intéresse beaucoup. Dans une relation comme celle là, il se glisse de la complicité, du dialogue, mais aussi de l'incompréhension, de la violence, des malentendus. Il lui est arrivé de réagir à certaines improvisations de manière tout à fait inattendue – des improvisations où il m'avait trouvé trop frontale par exemple. Cette frontalité fait partie de mes codes, ceux de la danse contemporaine. Dans ma manière d'aborder un autre corps, je suis imprégnée par les expériences qui m'ont formée : le contact pratiqué avec Odile Duboc, ou la grammaire qui est celle de mon duo avec Boris Charmatz dans *Trois boléros*. Il m'est arrivé de commencer à le tâter, à lui marcher dessus – de façon douce, pour moi en tous cas – lors d'improvisations qu'il a vécues de manière assez violente. Des éléments qui font simplement partie de ma grammaire, il peut les vivre de manière très intrusive. Et inversement.

Je dis souvent que nous inventons un tiers-espace, une zone d'échange. Pour sa part, il dit plutôt que nous faisons un enfant. Pour moi, ce « tiers-espace » c'est un territoire qui n'est ni le sien ni le mien. C'est lorsque nous arrivons à créer cet espace que ça devient intéressant – on n'y arrive pas toujours, c'est très fragile, cela dépend de nombreux paramètres. A vrai dire, j'ai l'impression que cela dépend beaucoup de la manière dont il se représente le projet à un instant T.

**Ce tiers-espace n'est-il pas aussi un jeu de « déprise » de vos schémas respectifs ? Une manière de vous déporter de vos grammaires, de vos codes corporels et culturels ?**

**Emmanuelle Huynh :** L'idée de se déporter est présente dès le début du projet ; plus largement, elle est présente pour moi depuis longtemps. En 1998 par exemple, je m'étais adressée à Elsa Wolliaaston – une danseuse d'origine kenyenne

qui enseigne la danse africaine en France. Elle a beaucoup dansé avec Hideyuki Yano, qui a lui-même collaboré avec François Verret et Karine Saporta dans les années 80. Je m'étais rapprochée d'Elsa parce que j'avais besoin qu'elle m'aide à franchir des étapes de « transe ». Je trouvais que je peinais à suivre la musique, que je peinais à m'emballer. J'ai une forte attraction envers ce qui n'est pas moi, ce qui pourrait m'aider à m'affranchir de moi-même – de ce que je ressens comme des limitations. En ce qui concerne Akira Kasai, j'aimerais lire ce qu'il disait en 2010 à propos du déplacement – qui rejoint également ce qu'il appelle son « projet corps » : « Pour un danseur, il y a deux types de temps : le temps consacré à l'entraînement physique, et le temps de la pièce. Il y a la pièce de danse, et l'autre pièce, c'est le corps du danseur. Je considère comme plus important le projet-corps du danseur par rapport au projet du spectacle.

Au Japon aujourd'hui, les gens créent des pièces sans créer la pièce du corps [...] Si on pense à l'histoire de la danse – des moments comme l'expressionnisme allemand, Kurt Jooss par exemple, ont profondément changé le mouvement et le corps de la danse. Et si on pense à William Forsythe, on peut dire qu'il crée sa pièce de corps à travers le classique, et sa pièce de danse – sa chorégraphie – en détruisant le ballet classique ». Puis, plus loin, il ajoute : « Il y a quelque chose qui m'intéresse beaucoup dans ton corps Emmanuelle. J'y vois quelque chose de mixte ; ton corps est façonné par la langue française, mais par ailleurs tu es issue du Vietnam ; tu es une entité européenne et une entité asiatique à la fois. J'ai essayé d'entrer dans ton mouvement, et cette zone mixte était inconnue pour moi. Quand je pense à la pièce-corps d'un danseur, je me dis qu'elle n'est pas liée à son entraînement, mais à sa langue maternelle. Je parle japonais, tu parles français. [...] Quand on fait un play-back, on peut le comprendre au niveau superficiel, par les formes – sans comprendre la langue de l'autre. Je pense qu'il y a un point commun entre le play-back et la chorégraphie, en cela que le mouvement arrive de l'extérieur – le playback, c'est la chorégraphie de l'autre que tu reproduis. Par contre, si on parle d'improvisation, le mouvement sort toujours de mon intérieur. Ton corps est intéressant parce qu'il est fait de deux langues. Je me demande si tu peux faire une chorégraphie en pensant à ces deux langues qui sont dans ton corps ». Là, j'avais ajouté : tu sais je ne parle pas vietnamien ; et il m'avait répondu : ce n'est pas le problème, ce n'est pas parce que tu ne parles pas vietnamien que tu n'as pas cette langue en toi.

***Ce lien très fort à la langue est intéressant parce qu'il permet d'évacuer l'idée de la danse comme « langage universel » – comme une langue qui transcenderait les particularités de chaque culture. Comment ce principe d'un corps formé, travaillé par des langues s'est-il matérialisé pendant le processus de travail ?***

**Emmanuelle Huynh :** Notre processus de travail s'apparente à de la traduction. Nous nous amusons à trouver des codes,

des méthodes de traduction – des manières de cohabiter avec nos « langues respectives ». Cela en passe également par des marqueurs comme les habits, qui permettent de révéler encore davantage ce qui est de l'ordre des ressemblances et des différences. Plus je fais ce type de projets bousculant mes repères, moins je crois à la danse comme « grande langue des corps » permettant une « entente universelle ». On ne « s'entend » pas bien du tout – et c'est ça qui est intéressant. D'ailleurs, je tiens à préciser que pour ce projet, j'ai engagé une traductrice dont la place est extrêmement importante. Tout ce matériel dont j'ai cité un extrait, issu de la transcription de nos échanges – toutes ces discussions sont une part essentielle du projet, même si elles ne sont pas visibles sur scène. Mais j'aimerais beaucoup pouvoir les publier un jour.

Pour continuer sur la question de la langue, un autre aspect qui m'intéresse, c'est que ce chorégraphe japonais a vécu huit ans à Stuttgart, où il a étudié l'eurythmie – une pratique qui lie la voix au corps. Je ne connais pas très bien l'eurythmie, j'aurais du mal à en donner une définition rigoureuse... Akira m'avait fait une démonstration un jour en hurlant et en dansant en même temps ; puis il a dit : « c'est ça l'eurythmie ». Au-delà de l'anecdote, il y a là un trajet intéressant : l'eurythmie est l'une des bases de l'expressionnisme allemand, et le Butô est en quelque sorte la réponse japonaise à l'expressionnisme allemand. J'analyse aussi mon propre lien à Akira et au Japon à partir de sa relation à l'Allemagne. Pour moi, il a un rôle de catalyseur ; il est un drôle de mélange, venant se placer à la frontière de nombreux questionnements personnels. Et il est au fond plus « métissé » qu'il n'en a l'air ; il y a quelque chose d'instable en lui, qui fait qu'on ne peut le résumer à un danseur Butô qui aurait dansé pour Kazuo Ono et Hijikata.

***Peut-on envisager la pièce en tant que telle comme une « coupe » géologique dans vos projets-corps respectifs, l'extraction d'un état de ce projet ?***

**Emmanuelle Huynh :** Je ne l'avais jamais pensé comme ça. Mais il est vrai que nous travaillons par étapes, tous les 4 à 6 mois pendant environ 15 jours. Au fur et à mesure, des choses s'additionnent, produisant une stratification de nos rencontres, jalonnées par ces entretiens. Cela s'empile, se recouvre, se sédimente : on coupe, on recoupe pour produire de nouveaux nœuds, de nouvelles strates. Par exemple, lors des deux dernières sessions, nous nous sommes transmis des extraits de vocabulaire issu de certaines de nos pièces. Akira a appris la danse au sol de *Múa* les yeux fermés, et moi, des bouts de *L'Art de la fugue* – une improvisation dont il m'a transmis certaines parties. Cela ajoute des marqueurs à notre entreprise de traduction – comme des carottages dans notre travail antérieur.



***Vous utilisez l'imitation, des extraits de pièce, des vêtements. Comment ces différents éléments sont-ils agencés les uns avec les autres ? La pièce est-elle écrite ou s'agit-il d'un canevas à partir duquel vous improvisez ?***

**Emmanuelle Huynh :** L'improvisation tiendra une large part. Nous avons une grille, du matériel à disposition – possiblement un ordre, mais cet ordre lui-même valdingue souvent. Dans le « pot commun », il y a donc ces extraits de répertoires, les musiques que Mathieu Doze va utiliser – entre autres de la musique allemande. Il y a les vêtements. A un moment, il a été question d'utiliser du maquillage. A vrai dire, il y a toujours eu le fantôme d'une troisième personne avec nous – qui aurait été, et qui pourrait être un jour Mikhail Barychnikov. Nous nous sommes appuyés sur un rôle où il dansait un hommage à Vestris, le grand danseur virtuose du XVIIIe siècle. Dans un livre, Barychnikov explique comment il a travaillé cette pièce. Et ce livre contient le diaporama d'une quinzaine d'états qu'il a mimés. Vestris était un danseur virtuose, mais il était également très doué en pantomime. Dans ce ballet, Barychnikov porte une perruque, et il joue l'enfant, la femme en colère, le vieil homme, la passion... Comme il ne nous a pas rejoints – alors qu'il était question à un moment qu'il le fasse – nous nous sommes amusés à le mettre entre nous, comme une surface de projection commune. Nous imitons, nous copions ces quinze photos de Barychnikov faisant Vestris. C'est un peu comme un joker entre nous. Parfois nous l'utilisons, et parfois non. Le maquillage aurait pu être un autre joker, mais nous avons renoncé – déjà parce que c'est très long de se maquiller, et puis sans doute trop connoté. Actuellement, nous essayons plutôt d'alléger, de retirer du matériau.

***A propos de Akira Kasai, vous avez cette belle image : « Une Giselle qui aurait une hache dans le dos et fendrait l'espace pour toujours en inventer de nouveaux dans l'instant ». Est-ce que ce projet était aussi une manière de faire découvrir, autrement, l'art qui est le sien ?***

**Emmanuelle Huynh :** Oui, absolument. D'ailleurs, pour retracer l'historique : Akira Kasai est venu enseigner à Angers en 2009, et nous avons programmé sa pièce *La révolution des Pollens* ; ça a été une soirée très importante, dont beaucoup de spectateurs nous parlent encore. Pour moi, il est essentiel que l'on puisse connaître cette génération d'artistes Butô, des gens comme Ko Murobushi ou Min Tanaka – que nous avons invité à enseigner et à se produire en janvier dernier.

***Comment définiriez-vous la spécificité du rapport de Aki-raōsai au Butô ?***

**Emmanuelle Huynh :** Je lui ai moi-même posé la question en octobre 2011, en particulier sur son rapport à la vitesse. « D'ordinaire, on envisage le Butô comme quelque chose de très lent, et vous vous êtes l'inverse, une sorte de pile électrique ». Et de mémoire, sa réponse a été : « je vais très vite

pour que l'on puisse voir la lenteur ». A l'âge de 20 ans, il a travaillé avec Hijikata et Kazuo Ono. Hijikata le tenait comme un très grand interprète. Et très vite, il a commencé à monter ses projets personnels. Mais il reste difficile à cerner. Lorsqu'il parle de ses pièces de groupe, il dit qu'il fait de l'eurythmie. Lorsqu'il fait des pièces en solo, il fait du butô. Par ailleurs il a un fils qui se définit comme « eurythmicien », pas comme danseur ; et un autre qui se définit comme chorégraphe. Pour Akira, il y a une partition très claire entre son butô à lui – très rapide – et l'eurythmie, qui serait plutôt son langage pour les pièces de groupe.

***Dans son ouvrage, Soi-même comme un autre, Paul Ricoeur écrit : « L'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens ». En suivant cette définition, est-ce qu'on pourrait dire que votre travail cherche dans le mouvement de l'altérité la constitution de son sens ? Et est-ce que Spiel n'est pas, aussi, un auto-portait ?***

**Emmanuelle Huynh :** Si je faisais un constat de ces 15 années de travail, je dirais que c'est toujours par le détour d'autres médiums – leur façon de fabriquer, de penser, d'inventer – que je produis le sens de ma danse, que se révèle, pour moi, ce qu'il y a de « mien » dans cette danse. En re-dansant *Múa* il y a quelques semaines, je me suis rendue compte que cette pièce – que j'ai faite de manière très intuitive – tenait à deux choses : une introspection et un dialogue. D'une part, me poser la question du sens de ma pratique, à moi-même, comme danseuse – par exemple en ralentissant mon mouvement invisible. D'autre part, en adressant cette question à un éclairagiste et à un musicien, qui ont répondu chacun à partir de leur propre médium. L'idée de cette pièce était de travailler sur ce qu'il y a avant l'évènement : est-ce qu'il est possible de travailler sur la tranche 0-1 – avant qu'il y ait de la lumière, de la danse, des images, du son. Au fond, cette pièce est une pièce-étalon, qui m'a indiqué comment je devais continuer à travailler. Peut-être que mon histoire personnelle joue pour une part là-dedans : nous sommes tous métissés, mais le fait de l'être visiblement produit un écart permanent, un désir d'aller-retour. Je dirais que c'est ce qui se trame avec ce « deux » qui m'autorise à penser le sens de ma place.

***La question du genre est inscrite de manière très différente dans la culture japonaise – les hommes jouent les rôles de femmes dans le théâtre traditionnel par exemple. Comment le glissement des genres est-il investi dans cette pièce ?***

**Emmanuelle Huynh :** Les « questions de genre » ne sont pas vraiment au centre de mes préoccupations en tant que chorégraphe. En revanche, la façon dont cette question se joue avec Akira, oui. Il est issu d'un butô pour lequel le rapport homme/femme est à la fois très poreux et très ambigu – d'ailleurs, sa compagnie s'appelle « la maison des anges ». Tous – Hijikata, Kazuo Ono – ont été femmes sur scène. Je

ne rattache pas vraiment *Spiel* aux questions de genre car pour moi, le transit homme/femme se déploie de manière libre. Akira a un aspect féminin, je peux moi-même adopter une apparence masculine – nous pouvons jouer sur toute cette gamme – mais ce n'est jamais devenu un thème de travail à part entière. Nous travaillons sur des marqueurs qui nous permettent de nous ressembler ou d'être très différents, mais cette ressemblance et cette différence dépassent la seule question du genre – elle englobe les formes, les intensités, les vitesses, les cultures.

***D'ailleurs dans le Butô – chez Hijikata en particulier – ce transit dépasse la question du genre. Un corps peut être homme, femme, mais aussi bien fleur, vent, charogne... Ce qui en Europe sera peut-être lu avec la grille du genre, évoquera peut-être au Japon le vocabulaire de la transformation, du devenir.***

**Emmanuelle Huynh :** Oui, je crois que ce point est très important. Lors d'une des premières improvisations que nous avons fait ensemble, en septembre 2010, Akira m'a dit : « je vais te danser comme si tu n'étais pas encore née. Je vais te danser comme si tu étais morte. Et là je vais te danser comme si tu avais continué à danser pendant une heure ». Ce que je trouve extraordinaire, ce sont ces ressorts d'imagination qui l'amènent à penser le corps dans une sorte de transformation perpétuelle, où les frontières entre animal, végétal, humain, entre vivant et mort sont abolies. Personnellement, je n'aurais jamais pu penser à des états comme « toi ver de terre, toi non-née, toi morte et en décomposition... ». Tout cela nous donne des ressorts et des zones de rencontre qui dépassent le marqueur du genre, le play-back, l'imitation...

Propos recueillis par Gilles Amalvi



# BIOGRAPHIES

## Emmanuelle Huynh

Née en 1963, Emmanuelle Huynh a fait des études de philosophie et de danse. Après avoir été interprète auprès de Nathalie Collantes, Hervé Robbe, Odile Duboc, Catherine Contour, le Quatuor Knust, elle bénéficie en 1994 d'une bourse Villa Médicis hors-les-murs pour un projet au Vietnam, et crée à son retour, son premier opus : le solo *Múa*, avec l'éclairagiste Yves Godin et le compositeur Kasper T. Toepfritz. La création de *Múa* place d'emblée la collaboration avec des artistes de champs différents au cœur de son travail.

Elle poursuit ainsi son travail chorégraphique avec des projets allant à la rencontre de praticiens issus de champs disciplinaires des plus variés : l'astrophysicien Thierry Foglizzo expliquant sa recherche sur les trous noirs aux côtés de six danseurs pour *Distribution en cours* en 2000, les plasticiens Erik Dietman pour la performance *Le modèle modèle, modèle* ; Frédéric Lormeau pour *Vasque fontaine/partition Nord* ; Fabien Lerat pour *Visite guidée/vos questions sont des actes* ; Nicolas Floc'h pour *Bord, tentative pour corps, textes et tables* en 2001 ; *Numéro* en 2002 ; *La Feuille* en 2005 ; Jocelyn Cottencin pour *Cribles* en 2009.

Elle crée plusieurs spectacles à partir d'œuvres littéraires : *Bord, tentative pour corps, textes et tables* projet chorégraphique sur des textes de Christophe Tarkos et *A Vida Enorme/épisode 1*, duo à partir de textes du poète portugais Herberto Helder (2003).

Emmanuelle Huynh élabore des écritures chorégraphiques qui se renouvellent sans cesse, propres à chaque projet. Dans *Heroes* (2005) pièce pour sept danseurs et un musicien, elle met en scène les figures héroïques de notre enfance ; *Le Grand Dehors, conte pour aujourd'hui*, créé en 2007, s'est attaché aux « danses perdues », danses que l'on abandonne durant un travail chorégraphique, et qui témoignent cependant d'un état du monde.

En 2009, Emmanuelle Huynh concrétise un projet atypique de collaboration avec la maîtresse Ikebana Seiho Okudaira : dans *Shinbai, le vol de l'âme*, Ikebana – l'art floral japonais – et danse se répondent, donnant lieu à la création performée d'un « rikka » (bouquet).

Son intérêt pour le Japon et les artistes japonais l'avait déjà amené en 2008 à chorégrapier le duo *Futago* (« Jumelle » en japonais) dans le cadre de *Monster Project*, dialogue d'écritures chorégraphiques créé à Kyoto avec le chorégraphe japonais Kosei Sakamoto, sur le thème du monstre. *Spiel*, duo avec le performeur japonais Akira Kasai, donne lieu à une première étape de travail au Festival Extra à Bonlieu en avril 2011, aux studios Morishita à Tokyo en octobre, à la Maison folie de Mons en Belgique en février 2012 et à Latitudes contemporaines à Lille le 8 juin.

La création de *Cribles* au festival Montpellier Danse introduit un nouveau rapport à la musique dans le travail de la chorégraphe : la partition *Persephassa* (1969) de Iannis Xenakis devient le principal protagoniste de la pièce, avec les 11 danseurs ; la version *Cribles/live* en 2010 avec les musiciens des Percussions Rhizome approfondit davantage encore ce rapport danseurs / musiciens partageant le même

espace, les musiciens entourant le public, selon la pensée de Xenakis.

Emmanuelle Huynh développe depuis une quinzaine d'années un travail pédagogique en direction des écoles d'art et des lieux de formation pour danseurs, sous forme d'ateliers ou au sein de lieux de formation pour danseurs, comme par exemple Ex.e.r.ce au centre chorégraphique national de Montpellier. Elle a organisé plusieurs sessions de travail regroupant des artistes de champs différents : *Hourvari, laboratoire instantané* au Centre Pompidou en 2001, *Edelweiss* au CCN de Montpellier en 2003, *Ligne d'arrivée* dans le cadre de la résidence de la compagnie au Domaine départemental de Chamarande en 2004. Collaboratrice de la revue *Nouvelles de Danse*, elle a mené, depuis 1992, une série d'entretiens avec Trisha Brown, qui seront publiés en 2012 aux éditions Les Presses du réel.

Emmanuelle Huynh propose des performances dans des musées. En juillet 2004, elle est directrice artistique du festival Istanbul Danse, projet de coopération entre artistes turcs et artistes français regroupant tout à la fois diffusion, pédagogie et débats.

Elle refond le projet pédagogique de l'école supérieure du CNDC Angers à son arrivée à sa direction en 2004 : elle y a créé notamment la formation d'auteur Essais, aujourd'hui « Master danse, création, performance », en partenariat avec l'université Paris 8 Saint-Denis et l'école des beaux-arts d'Angers (Esba-talm). Elle y accompagne ainsi les artistes émergents, notamment avec le festival Schools, dont la deuxième édition a eu lieu à Angers en juin 2011.

Depuis février 2004, Emmanuelle Huynh est directrice du centre national de danse contemporaine d'Angers (CNDC), poste qu'elle quitte en 2012. Elle y met en œuvre son projet pour ce centre chorégraphique national qui est aussi une école supérieure exclusivement dévolue à la danse contemporaine. Les deux formations de l'école sont destinées à de jeunes artistes chorégraphiques, interprètes (Formation d'artiste chorégraphique) et auteurs (Essais). Le projet artistique du CNDC se déploie autour des cinq missions : création, résidences d'artistes, programmation de la saison danse au Quai, forum des arts vivants à Angers, l'école supérieure de danse contemporaine et l'activité du service éducatif et des publics.

Centre National de Danse Contemporaine

### Emmanuelle Huynh au Festival d'Automne à Paris :

- 1998 *Tout contre* (Maison des Arts de Créteil)
- 1999 *Distribution en cours* (Centre Pompidou)
- 2003 *A Vida enorme / épisode 1* (Centre Pompidou)
- 2007 *Le Grand dehors* (Centre Pompidou)
- 2009 *Monster Project*  
(Maison de la culture du Japon à Paris)  
*Shinbai, le vol de l'âme*  
(Maison de l'Architecture Orangerie du Château de Versailles)

... / ...

Biographie au verso

## Akira Kasai

Danseur et chorégraphe japonais, Akira Kasai étudie, à partir de 1961, la danse moderne avec Takaya Eguchi ainsi que la danse classique. En 1963, il rencontre Kazuo Ōno, puis, en 1964, Tatsumi Hijikata et commence à danser dans leurs productions, notamment dans *Barairo Dansu (Danse en rose)* de Hijikata en 1965. En 1966, il donne son premier récital, *Takkei Seibo (La Vierge Marie crucifiée)* et, en 1971, fonde la Tenshi Kan (la Maison des anges), institution dédiée au butô et à l'éso-térisme. Son intérêt pour la pensée de Rudolf Steiner le décide à fermer Tenshi Kan et à partir pour l'Allemagne en 1979 afin d'étudier à l'Eurythmeum de Stuttgart et participer à des performances d'eurythmie. L'eurythmie est une discipline artistique créée en 1912 par Rudolf Steiner, philosophe et pédagogue autrichien, qui considère le corps comme un moyen d'expression du monde suprasensible. Elle se propose de traduire paroles, rythmes poétiques ou phrases musicales en dessins du corps dans l'espace.

Il rentre au Japon en 1985 et y commence un enseignement d'eurythmie. En 1991, il ouvre à nouveau son institut Tenshi-kan, converti en école d'eurythmie avec un cycle de quatre ans. En même temps, Akira Kasai commence la création d'un nouveau style très individuel de butô, apparu avec son spectacle *Seraphita* en 1994. Il crée depuis de nombreuses pièces et, récemment, collabore et fait des chorégraphies pour plusieurs artistes dont la Kasai Kisanuki Company, Ryohei Kondo, Yoko Ando et Naoka Uemura. Depuis 1999, il crée Blue Sky Series, avec une compagnie composée uniquement de femmes.

*La Révolution des pollens* représente le travail solo d'Akira Kasai depuis 2000. L'œuvre a été créée à Tokyo puis présentée en tournée (à la Japan Society à New York et dans plusieurs villes des Etats-Unis en 2004, au festival de butô en Corée en 2005, au festival Cervantino au Mexique en 2005, au Portugal en 2006, au Kennedy Center à Washington en 2008 et à l'Esplanade à Singapour en 2008, au CNDC à Angers en avril 2009).

Depuis 2005, il travaille sur un projet coopératif, *Das Schinkiro*, avec le Haus der Kulturen der Welt à Berlin. Les danseurs ont été sélectionnés par audition internationale et ont répété pendant un mois. Créé à Berlin, *Das Schinkiro* a plus tard été présenté au Japon, au Theater Tram à Tokyo et au Ai-Hall à Osaka en 2006.

En 2007, il crée une nouvelle pièce, commande de la Japan Society pour sa fête centenaire, *Butô America*, avec cinq jeunes danseurs basés aux USA. Il a aussi créé une nouvelle série duo, *Crystal Labyrinth*, avec Yuji Takahashi, pianiste-compositeur, et a récemment présenté une série de trois pièces en 2008 à Tokyo, utilisant trois styles différents, le solo, le groupe, et l'eurythmie. Sa conception du butô comme un rite secret fondé sur un monologue spirituel avec soi-même le porte plutôt à aborder la scène par le solo et l'improvisation.

Centre National de Danse Contemporaine





41<sup>e</sup> édition

## FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2012

13 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

41<sup>e</sup> édition

### ARTS PLASTIQUES

**Urs Fischer**

École Nationale Supérieure des Beaux-Arts  
13 septembre au 30 décembre

**East Side Stories**

**Mladen Stilinović** – gb agency

13 septembre au 20 octobre

**Dalibor Martinis / Renata Poljak / Igor Grubić /  
Andreja Kulunčić / David Maljković**

Palais de Tokyo

27 septembre au 10 décembre

**Sanja Iveković** – MAC / VAL

Dates communiquées en septembre

### THÉÂTRE

**Christoph Marthaler**

*Foi, Amour, Espérance*

d'Ödön von Horváth et Lukas Kristl

Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier

14 au 21 septembre

**René Pollesch**

*Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher  
Verblendungszusammenhang!*

Théâtre de Gennevilliers

15 au 19 septembre

**Bruno Bayen**

*La Femme qui tua les poissons*

d'après *La Découverte du monde* de Clarice Lispector

Théâtre de la Bastille

17 septembre au 14 octobre

**Heiner Müller / Bertolt Brecht**

*La Résistible Ascension d'Arturo Ui*

Théâtre de la Ville

24 au 28 septembre

**Olivier Saillard / Tilda Swinton**

*The Impossible Wardrobe*

Palais de Tokyo

29 septembre au 1<sup>er</sup> octobre

**Barbara Matijevic / Giuseppe Chico**

*Forecasting*

La Ménagerie de Verre

26 au 29 septembre

**Claude Régy**

*La Barque le soir* de Tarjei Vesaas

Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier

27 septembre au 3 novembre

**Young Jean Lee**

*UNTITLED FEMINIST SHOW*

Théâtre de Gennevilliers

3 au 7 octobre

**Young Jean Lee**

*WE'RE GONNA DIE (récital)*

Théâtre de Gennevilliers

5 au 7 octobre

**Guillermo Calderón**

*Villa + Discurso*

L'apostrophe - Théâtre des Arts-Cergy

5 et 6 octobre

Les Abbesses

9 au 19 octobre

**Krystian Lupa**

*La Cité du rêve d'après L'Autre Côté d'Alfred Kubin*  
Théâtre de la Ville  
5 au 9 octobre

**Angela Winkler**

*Ich liebe dich, kann ich nicht sagen (récital)*  
Les Abbesses  
13 et 14 octobre

**Forced Entertainment**

*The Coming Storm*  
Centre Pompidou  
18 au 21 octobre

**Paroles d'acteurs / Nicolas Bouchaud**

*Deux Labiche de moins d'après Le Mystère de la rue Rousselet et Le Misanthrope et l'Auvergnat*  
d'Eugène Labiche  
Théâtre de l'Aquarium  
23 au 27 octobre

**tg STAN**

*Les Estivants* de Maxime Gorki  
Théâtre de la Bastille  
30 octobre au 17 novembre

**Shiro Maeda**

*Suteru Tabi*  
Maison de la culture du Japon à Paris  
8 au 10 novembre

**Jay Scheib**

*World of Wires*  
Maison des Arts Créteil  
13 au 17 novembre

**Paul Plamper / Tom Peuckert**

*Artaud se souvient d'Hitler et du Romanische Café*  
Théâtre du Rond-Point  
14 au 18 novembre

**DANSE****Min Tanaka**

*Locus Focus*  
Théâtre des Bouffes du Nord  
21 et 22 septembre

**Attention : sorties d'écoles**

Théâtre de la Cité internationale  
5 au 7 octobre

**Jérôme Bel / Theater Hora**

*Disabled Theater*  
Centre Pompidou  
10 au 13 octobre

**Xavier Le Roy**

*Low Pieces*  
Théâtre de la Cité internationale  
15 au 20 octobre

**Grzegorz Jarzyna**

*Nosferatu*  
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier  
16 au 23 novembre

**Collectif Les Possédés / Rodolphe Dana**

*Tout mon amour* de Laurent Mauvignier  
La Colline – théâtre national  
21 novembre au 21 décembre

**Madeleine Louarn**

*Les Oiseaux* d'Aristophane  
La Ferme du Buisson  
22 au 25 novembre

**She She Pop et leurs pères**

*Testament*  
Les Abbesses  
28 novembre au 3 décembre

**Christoph Marthaler**

*Meine faire Dame (Un laboratoire de langues)*  
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier  
11 au 16 décembre

**Bobo Jelčić / Nataša Rajković**

*S druge strane*  
La Colline – théâtre national  
13 au 20 décembre

**Oriza Hirata**

*Les Trois Sœurs version Androïde*  
Théâtre de Gennevilliers  
15 au 20 décembre

**Oriza Hirata**

*Sayonara ver.2*  
Théâtre de Gennevilliers  
16 au 20 décembre

**François Chaignaud / Cecilia Bengolea**

*Twerk*  
Centre Pompidou  
24 au 28 octobre

**Emmanuelle Huynh / Akira Kasai**

*Spiel*  
Maison de la culture du Japon à Paris  
25 au 27 octobre

**Olga de Soto**

*Création 2012 - Réflexions sur La Table Verte (titre de travail)*  
Centre Pompidou  
22 au 24 novembre

**Mette Ingvarsen**

*The Artificial Nature Project*  
Centre Pompidou  
28 novembre au 1<sup>er</sup> décembre



**Maguy Marin**

*Faces*

Théâtre de la Ville  
13 au 21 octobre

**Maguy Marin / Denis Mariotte**

Création

Théâtre de la Bastille  
16 au 27 octobre

**Maguy Marin**

*Cap au Pire*

Le CENTQUATRE  
13 au 15 novembre

**Maguy Marin**

*May B*

Le CENTQUATRE  
16 et 17 novembre  
Théâtre du Rond-Point  
20 novembre au 1<sup>er</sup> décembre

## MUSIQUE

**Benedict Mason**

Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre  
21 septembre

**Hans Abrahamsen**

Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre  
5 octobre

**Benedict Mason / Frédéric Pattar / Lucia Ronchetti /  
Karlheinz Stockhausen**

Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre  
16 octobre

**Gavin Bryars**

*The Sinking of the Titanic*

Théâtre de la Ville  
22 octobre

**Heiner Goebbels**

*When the mountain changed its clothing*

Carmina Slovenica, chœur de Maribor  
Théâtre de la Ville  
25 au 27 octobre

**Pierre-Yves Macé**

Théâtre des Bouffes du Nord

5 novembre

La Scène Watteau, Nogent sur Marne

6 novembre

## CINÉMA

**L'Âge de Glauber – Rétrospective Glauber Rocha :  
films restaurés**

Jeu de Paume

6 novembre au 18 décembre

**Maguy Marin / Denis Mariotte**

*Ça quand même*

Théâtre de la Cité internationale  
22 au 27 novembre

**Denis Mariotte**

*Prises / Reprises*

Théâtre de la Cité internationale  
22 au 27 novembre

**Maguy Marin / Cendrillon**

Théâtre National de Chaillot

29 novembre au 1<sup>er</sup> décembre

Maison des Arts Créteil

6 au 8 décembre

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

13 au 15 décembre

**Maguy Marin : retour sur Umwelt**

La Cinémathèque française

3 décembre

**Benedict Mason / Brian Ferneyhough /**

**Guillaume de Machaut / Codex Chantilly**

Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre  
12 novembre

**Ryoji Ikeda**

*superposition*

Centre Pompidou

14 au 16 novembre

**Benedict Mason / Edgard Varèse / Enno Poppe /**

**Mauro Lanza**

Cité de la musique

20 novembre

**Benedict Mason**

*criss-cross*

Conservatoire de Vitry - 30 novembre

Collège des Bernardins - 1<sup>er</sup> décembre

MAC / VAL - 2 décembre

L'Onde, Théâtre et Centre d'Art Vélizy-Villacoublay

14 décembre

Agence centrale de la Société générale

15 décembre

**Gérard Pesson / Maurice Ravel / Igor Stravinsky /**

**Anton Webern**

Cité de la musique

8 décembre

**Jonas Mekas / José Luis Guerin**

*Cinéastes en correspondance*

Centre Pompidou

30 novembre au 7 janvier







## **Le Festival d'Automne à Paris est subventionné par :**

### **Le ministère de la Culture et de la Communication**

Direction générale de la création artistique  
Secrétariat général / services des affaires juridiques et internationales

### **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.

Koryo

Publicis Royalties

Fondation Clarence Westbury

Fondation Crédit Coopératif

Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Fondation Franco-Japonaise Sasakawa

Fonds de Dotation agnès b.

HenPhil Pillsbury Fund The Minneapolis Foundation & King's Fountain

Mécénat Musical Société Générale

Pâris Mouratoglou

Béatrice et Christian Schlumberger

Guy de Wouters

#### **Les donateurs**

Jacqueline et André Bénard, Sylvie Gautrelet, Ishtar et Jean-François Méjanes, Anne-Claire et Jean-Claude Meyer, Ariane et Denis Reyre, Aleth et Pierre Richard, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert, Sylvie Winckler

Alfina, Fonds Handicap & Société, Safran, Société du Cherche Midi, Top Cable, Vaia Conseil

#### **Les donateurs de soutien**

Jean-Pierre Barbou, Annick et Juan de Beistegui, Béatrice Bodin, Christine et Mickey Boël, Irène et Bertrand Chardon, Catherine et Robert Chatin, Hervé Digne, Aimée et Jean-François Dubos, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Jean-Pierre Marcie-Rivière, Micheline Maus, Brigitte Métra, Annie et Pierre Moussa, Tim Newman, Sydney Picasso, Didier Saco, Louis Schweitzer, Catherine et François Trèves, Reoven Vardi et Pierluigi Rotili

### **Partenaires 2012**

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

L'Adami s'engage pour la diversité du spectacle vivant en soutenant six spectacles.

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

La SACD soutient le programme Attention : sorties d'écoles dans le cadre de son action culturelle et est particulièrement attentive aux nouvelles générations de chorégraphes.

L'Institut français et la Ville de Paris soutiennent les spectacles inscrits dans le cadre du Tandem Paris-Berlin

Le ministère des Affaires étrangères et européennes, le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère croate des Affaires étrangères et européennes, le ministère de la Culture croate et l'Institut français soutiennent les spectacles inscrits dans le cadre de "Croatie, la voici", festival croate en France (septembre-décembre 2012).

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, du Crédit Municipal de Paris, du Adam Mickiewicz Institute, du Comité Régional du Tourisme Paris Île-de-France ainsi que de Pro Helvetia, de Diaphonique, du British Council, des Autorités flamandes, de l'Institut Polonais de Paris et de l'Association des éditeurs de musique du Danemark, à travers la Fondation Koda pour le développement culturel et social.



41<sup>e</sup> édition

[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

## **FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2012**

13 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

41<sup>e</sup> édition

**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)**