

Dossier pédagogique



Only the sound remains

Kaija Saariaho

ven 16 sept - 20h30

dim 18 sept - 15h

Maillon, grande salle

Durée : 2h15 avec entracte

En anglais surtitré français

Autour du spectacle

Rencontre avec Kaija Saariaho

16 sept à 18h30, BNU

Sommaire

Distribution	p. 3
Le spectacle	
<i>Présentation du spectacle</i>	p. 4
<i>Entretien avec Kaija Saariaho</i>	p. 6
La compositrice	
<i>Biographie de Kaija Saariaho</i>	p. 7
Le metteur en scène	
<i>Biographie d'Aleksi Barrière</i>	p. 8
Pour aller plus loin	
<i>Le théâtre Nô</i>	p. 9
<i>Un opéra aux influences diverses</i>	p. 10
<i>Un théâtre d'idéogramme</i>	p. 11
<i>Traduire Ezra Pound traducteur</i>	p. 13
Informations pratiques	p. 14

Distribution

Composition - Kaija Saariaho
Direction, scène, costume et design video - Aleksis Barrière

Solistes

Contre ténor - Michał Sławecki
Bariton - Bryan Murray
Danse - Kaiji Moriyama

Orfeo Català

soprano - Mireia Tarragó
mezzo-soprano - Mariona Llobera
tenor - Matthew Thomson
baryton - Joan Miquel Muñoz

Quatuor Ardeo

Violons - Carole Petitdemange, Mi-sa Yang
Alto - Yuko Hara
Violoncelle - Matthijs Broersma

Kantele - Eija Kankaanranta

Flûte - Camilla Hoitenga
Percussions - Mitsunori Kambe

Chef d'orchestre - Ernest Martínez Izquierdo

Décors, costumes, éclairage - Étienne Exbrayat
Chorégraphie - Kaiji Moriyama
Conception sonore - Christophe Lebreton
Ingénieur du son - Timo Kurkikangas

Only the sound remains

Plus qu'un opéra, *Only the sound remains* est une rencontre entre l'univers du théâtre Nô et la scène contemporaine. Sous la forme d'un diptyque fondé sur deux pièces traditionnelles, *Tsunemasa* et *Hagoromo*, Kaija Saariaho orchestre une traduction et un dialogue entre les cultures. Elle met ainsi à profit son intérêt nourri depuis près de quarante ans pour la culture japonaise, ses instruments et leurs modes de jeu.

Cette écriture de la pluralité est portée à la scène par une formation musicale inédite : « Je me suis lancé le défi d'écrire un ouvrage intime pour une grande salle, nous dit Kaija Saariaho, avec une instrumentation restreinte qui comprendrait des flûtes pour prolonger le souffle humain et le chant des oiseaux, un kantele — un instrument traditionnel finlandais pour lequel j'avais envie d'écrire depuis longtemps — qui incarne l'instrument magique de la première pièce, les percussions, ainsi qu'un quatuor à cordes — ensemble particulièrement riche qui permet de couvrir une large tessiture. Mon but était d'écrire une musique raffinée et bien définie qui respire dans l'acoustique d'une grande salle. »



Le spectacle

Les parties vocales du contre-ténor polonais Michal Sławewski et du baryton américain Bryan Murray, mais aussi d'un quatuor issu du chœur barcelonais Orfeo Català, sont mises en regard d'une mise en scène de l'évidement et de la soustraction propre au théâtre Nô, où le redoublement des personnages est incarné par l'un des meilleurs représentants de la danse japonaise, Kaiji Moriyama. Outre la réinvention d'une forme ancienne, Kaija Saariaho et le metteur en scène Aleks Barrière ont recherché ce qu'au Japon l'on nomme le « *yûgen* » — le mystère invisible du monde que la beauté fait affleurer sans le brusquer, comme peut le manifester l'art des jardins — et le « *yo'in* » — terme qui exprime les idées de résonance, d'arrière-goût ou de souvenir lancinant.

Les deux pièces dramatiques à l'origine de l'ouvrage, *Tsunemasa* et *Hagoromo*, sont issues d'une adaptation réalisée par Ezra Pound durant la Première Guerre mondiale. Le poète américain ne maîtrisait pas la langue japonaise ancienne, mais la fascination grandissante en Occident pour le pays du Soleil-Levant et sa découverte des travaux du japonologue Ernest Fenollosa disparu en 1908 le conduisit à adapter et publier quinze pièces de théâtre Nô traditionnel à partir des traductions anglaises de ce dernier. Cet acte d'interprétation littéraire fondé sur la croyance d'Ezra Pound en l'importance fondamentale de la traduction pour le renouveau de l'art et de la société influencera le théâtre occidental durant plus d'un siècle. Sous l'influence d'Aleks Barrière, la notion de « traduction », aussi bien comme pratique, comme méthode et comme éthos apparaît ainsi mise en abyme dans *Only the sound remains*, comme elle transparait également dans le dernier opéra de Kaija Saariaho, *Innocence*, créé au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence en 2021, à travers l'utilisation de neuf langues différentes.

À propos des deux récits qu'elle a choisi de mettre en musique, et qui prennent ici les titres *Always Strong* (Toujours fort) et *Feather Mantle* (Manteau de plumes), la compositrice dit : « D'une certaine façon, toutes les pièces du théâtre Nô racontent la même histoire : la rencontre de l'humain et du surnaturel. Mais il n'en demeure pas moins que ces deux pièces sont très contrastées. La première est sombre et angoissante, elle finit dans les ténèbres et dans les flammes, alors que la seconde tend vers la lumière, vers la disparition de l'Ange dans les nuages. »

Tsunemasa est un guerrier qui après une mort violente au combat réapparaît dans un temple où il retrouve son luth. Le temps d'une nuit, il se remémore avec nostalgie les plaisirs terrestres et fait résonner une dernière fois son instrument. Hagoromo est quant à lui un pêcheur qui s'approprie un vêtement qu'il trouve suspendu à une branche. Une jeune nymphe lui demande alors sa restitution afin de regagner les cieux. Elle promet en échange l'offrande d'une danse.

Créé à l'Opéra national des Pays-Bas à Amsterdam en 2016 dans une mise en scène de Peter Sellars, puis repris à l'Opéra de Paris en 2018, *Only the sound remains* est présenté à Musica dans une nouvelle production, mise en scène par Aleks Barrière et donnée au Bunka Kaikan de Tokyo et à la Biennale de Venise en 2021. L'œuvre sera également présentée à Barcelone et Tampere en octobre 2022.

Entretien avec Kaija Saariaho

Comment vous est venue l'idée de composer un opéra sur deux pièces d'Ezra Pound adaptées du théâtre Nô ?

Kaija Saariaho : C'était un long processus. Je mets souvent plusieurs années pour trouver tous les bons éléments avant de parvenir au point où je commence à composer un opéra. En 2011, j'étais en résidence aux Etats-Unis, à Carnegie Hall. Je travaillais sur un projet - Sombre, qui devait être créé en 2012 - pour lequel j'étais à la recherche d'un texte-matériau. J'ai finalement décidé d'utiliser de courts extraits de The Cantos, le long poème inachevé d'Ezra Pound. J'aimais son langage. Je me suis dit que j'aimerais continuer à travailler sur cet auteur. Je crois que c'est à ce moment que le nom d'Ezra Pound est entré dans le projet. Par la suite, j'ai longuement discuté avec Peter [Sellars].

Je cherchais quelque chose d'inédit, quelque chose que je n'avais jamais fait. C'est important pour moi, lorsque je m'attelle à un nouveau grand projet, dont l'écriture prend des années, d'exclure tout ce que j'ai déjà fait auparavant. Peter se souvenait avoir étudié les pièces d'Ezra Pound adaptées du théâtre Nô, un genre qui m'intéresse et qu'il connaît bien. Nous nous sommes fixés sur Tsunemasa et Hagoromo. L'économie du style de Pound, qui laisse beaucoup de place à la musique, me semblait idéale.

Avez-vous composé les deux parties de *Only the sound remains* dans un même mouvement ?

*Non. Lorsque j'ai fini la composition de Tsunemasa, je ne me suis pas attelée immédiatement à Hagoromo. J'avais d'abord besoin de laver mon esprit en composant mon concerto pour harpe. Ce n'est qu'un an plus tard que je me suis remise à *Only the sound remains*. L'écriture de la seconde pièce a été plus rapide que la première car la musique est plus lumineuse et légère que dans la première partie.*

Comment cette musique s'articule-t-elle avec l'utilisation de l'électronique ?

*J'ai eu recours à l'électronique pour prolonger ce sentiment d'intimité avec le public dans toute la salle. Dans *Emilie*, mon opéra précédent, j'utilisais déjà l'électronique pour transformer la voix de la soprano et donner à entendre des voix d'enfants, de son père, de ses amants... Ici, j'ai souhaité poursuivre ce travail mais en quittant le cadre réaliste : transformer la voix pour aller vers quelque chose de plus abstrait, de surnaturel. Dans la première pièce, les traitements en temps réel de la voix de contre-ténor permettent des textures voilées, graves, comme une ombre et voyagent dans la salle ; dans la seconde, ils donnent à entendre des cloches aiguës.*

Pour en savoir plus :

<https://www.youtube.com/watch?v=DrubvKKEqsM&t=44s>

Retrouvez l'entretien complet de Kaija Saariaho par Simon Hatab pour l'Opéra de Paris (17 janvier 2018) :

<https://www.operadeparis.fr/magazine/le-silence-avant-le-son>

Kaija Saariaho

Née en Finlande 1952, Kaija Saariaho est une compositrice majeure, qui mêle une recherche sur le timbre, l'électroacoustique et le multimédia. Elle fait partie de cette génération d'artistes contemporains pleinement influencés par la musique spectrale.

Après avoir étudié à l'Académie Sibelius d'Helsinki et en Allemagne, elle s'installe à Paris en 1982 pour travailler à l'Ircam sur la recherche sur le son au travers les nouvelles technologies et la musique assistée par ordinateur.

Son répertoire se compose d'œuvres aux influences multiples et éclectiques : *L'amour de loin*, *Du cristal...* à *la fumée* ou encore *NoaNoa*, *Amers*, *Près et Solar*, pour n'en citer que quelques-uns.

Kaija Saariaho eu un parcours jalonné de nombreux prix qui honorent ses plus grandes productions, dont un Lion d'or à la Biennale de Venise (2021) pour l'ensemble de sa carrière, ou plus récemment lors des Victoires de la Musique classique (2022).

Pour en savoir plus :

<https://saariaho.org/works/>

Son travail de composition a très largement été influencé par ses nombreux voyages, dont au Japon où elle a été invitée par le Centre de musique informatique et de technologie musicale de l'université Kunitachi à l'été 1993. Depuis, Kaija Saariaho puise son inspiration dans ses souvenirs des jardins de Kyoto, de l'art de vivre japonais et de ses traditions. En témoignent d'autres de ses créations, à l'instar de *Six Japanese Gardens* (1994) pour percussions et électronique.

Ecouter *Six Japanese Garden* :

<https://www.youtube.com/watch?v=bOLA4cUv1IQ>



Le metteur en scène

Aleksi Barrière



Aleksi Barrière est auteur, metteur en scène et traducteur. Il est avec le chef d'orchestre Clément Mao-Takacs le co-directeur artistique de la compagnie La Chambre aux échos qui travaille à l'intersection du théâtre et de la musique.

Sa double formation théâtrale et philosophique l'a conduit de l'université de Panthéon-Sorbonne à la Faculté de théâtre de Prague, puis à l'université de Nanterre. Son parcours s'est également nourri de ses expériences en tant qu'assistant des metteurs en scène Sarah Méadeb et Peter Sellars, dramaturge avec la compagnie T&M-Paris, et dramaturge et scénographe avec la compagnie Image Auditive.

Aleksi Barrière travaille également régulièrement en dehors de la constellation de collaborateurs de La Chambre aux échos, en tant que metteur en scène invité. Il a ainsi créé des spectacles pour le Grimeborn Festival de Londres (2011), le CNSMD de Paris (2013) par exemple.

En tant qu'auteur aussi, Aleks Barrière privilégie les approches collaboratives, et quand ils ne sont pas au cœur de ses spectacles, ses textes ont été mis en musique par des compositeurs tels que Kaija Saariaho, Diana Syrse, Juha T. Koskinen ou Clément Mao-Takacs.

Pour en savoir plus :

<https://aleksibarriere.org>

La chambre aux échos :

<http://www.chambreauxechos.org/lequipe/>

Le théâtre Nô

Deux genres de divertissements populaires voient le jour au Japon, entre le X^e et le XI^e siècle : d'une part le *dengaku*, issu de chants et de danses autochtones, qu'on accompagne de flûtes, de tambours et de crécelles et de l'autre le *sarugaku*, spectacles originaires de Chine qui mêlent acrobaties et danses comiques. Le théâtre Nô est la synthèse de ces deux pratiques artistiques, entre danses, pantomimes et chants dramatiques, liés par une trame théâtrale. C'est Kan'ami Kiyotsugu qui participera à lier les deux genres, processus achevé par son fils, Zeami Motokiyo. Sous sa plume apparaissent l'ensemble des composantes de cet art : masques, costumes, musique, gestuelle maîtrisée. Il est l'auteur de près de 90 pièces de théâtre, dont *Hagoromo*, et *Tsunemasa*, œuvres qui ont inspiré *Only the sound remains*.

L'ensemble instrumental du Nô se compose d'une flûte traversière en bambou et de deux ou trois tambours. De plus les artistes-musiciens ne sont pas dirigés et jouent sans partition. Souvent inspiré de légendes ou d'œuvres littéraires classiques, le théâtre Nô traite fréquemment de sujet surnaturel, l'occasion de faire le lien entre le réel et l'imaginaire, le monde des vivants et l'au-delà.

Dans la plupart des pièces de Nô, on retrouve des choristes qui placent la scène dans un contexte particulier, ils posent le décor. Ainsi, ils décrivent les lieux, les paysages ou encore les personnages présents sur scène.

Concernant le décor, il reste minimaliste et sobre tout en étant inspiré de l'architecture des temples. Les costumes viennent contrebalancer la simplicité de la scène par un faste apparent et un souci du détail. Il existe non pas des costumes associés à chacun des personnages mais plutôt des types de personnages bien précis : noble de la cours, villageois etc.

Pour en savoir plus :

<https://pad.philharmoniedeparis.fr/le-theatre-no.aspx>

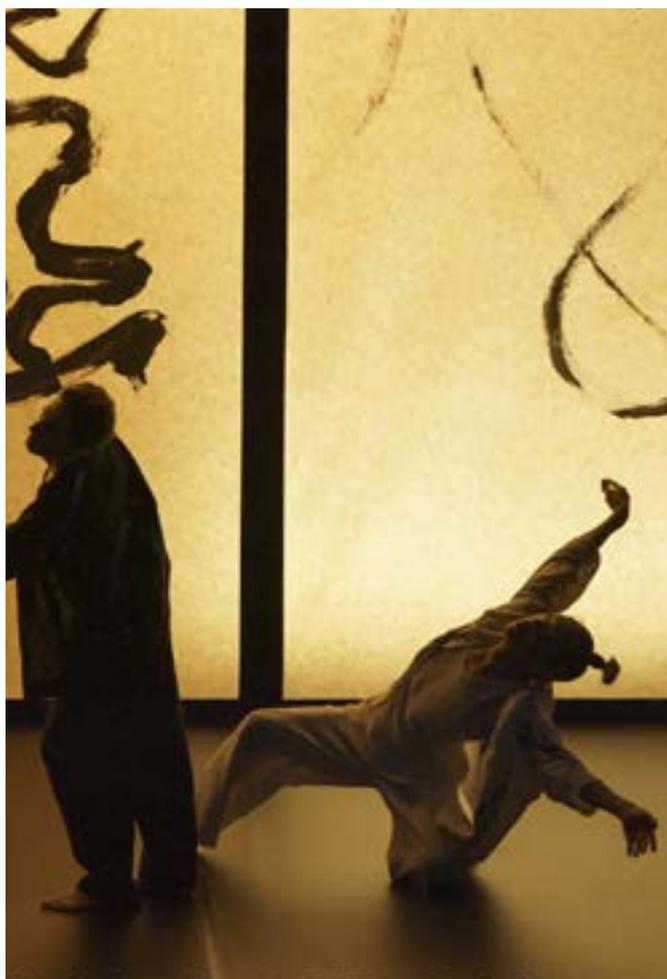


Un opéra aux influences diverses

Dans cette mise en scène d'Aleksi Barrière, la scénographie sobre et épurée, reprend les codes de l'architecture japonaise. On y retrouve des *Shoji*, fameuses parois de papier translucide présentes dans les intérieurs traditionnels, permettant des jeux d'ombres tout au long de la représentation. Les chœurs s'attachent à nous décrire les décors, les lieux et les paysages. Les voix et les sonorités se suffisent donc à elles-mêmes.

Sur les majestueux murs en papier présents sur scène apparaît une série de calligraphies, ou *Shodo*, art traditionnel japonais. Le tout est renforcé par des jeux de lumières où le bleu, le rose et le rouge viennent souligner les émotions des personnages. Les interprètes, vêtus de costumes sobres et monochromes aux airs de kimonos, s'ancrent eux aussi dans cette ambivalence entre références au Nô et influences occidentales.

La composition de Kaija Saariaho se détache quant à elle de la tradition du théâtre Nô et nous propose un opéra aux influences occidentales assumées. *Only the sound remains* est l'occasion de retrouver ces inspirations diverses, entre musique spectrale et recherche de nouvelles sonorités. Le *kantele* finlandais remplace les *shamisen* et *kokyū* traditionnels.



Ezra Pound : un théâtre d'idéogramme

Extrait d'une étude sur les versions de textes de Nô réalisée par Ezra Pound, publiée dans le programme de Only the sound remains à l'Opéra national de Paris, en janvier 2018 :

British Museum, 1909. Ezra Pound a vingt-quatre ans et vient de quitter les États-Unis pour s'installer à Londres, et s'imprégner d'une tradition artistique qui selon lui fait si cruellement défaut à son pays. Il est le secrétaire du poète irlandais W.B. Yeats, de vingt ans son aîné. En Europe l'heure est au « japonisme » [...]

[...] En 1913, dans un salon londonien, Pound rencontre Mary McNeil Fenollosa – son mari Ernest Fenollosa, universitaire et orientaliste, décédé cinq ans plus tôt, avait préparé plusieurs manuscrits en vue d'une publication future, et elle cherche quelqu'un qui voudrait bien y mettre un peu d'ordre. Pound, quoique ne connaissant pas les langues asiatiques, accepte, et s'en trouve transformé.

Il avait déjà fantasmé une civilisation disparue, l'Europe des troubadours, celle d'une union désormais perdue de la poésie et de la musique et de cultures réunies dans un même continuum avant les rabougrissements nationalistes, et avant que l'on ne dévalorise l'art noble et crucial de la traduction.

La traduction est pour Pound un sacerdoce – « la littérature, dit-il, vit de la traduction » qui seule permet son constant renouvellement – et grâce à Fenollosa un nouveau champ s'ouvre à lui. Il voit dans l'Asie ce qu'y verra aussi Roland Barthes : la possibilité de « connaître, réfractées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre ; apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes » (Barthes, *L'Empire des signes*).

Et Fenollosa ne propose pas seulement une matière mais aussi une méthode : un de ses manuscrits, l'idéogramme chinois comme médium poétique, est un véritable manifeste que Pound fait sien. Les idéogrammes chinois et japonais offrent selon lui l'exemple d'une langue idéalement souple dans sa syntaxe, expressive, et toujours immédiatement métaphorique, contrairement à nos langues indo-européennes « anémiques » où l'image se perd dans les méandres de l'étymologie [...]. Un autre passeur, le poète et traducteur François Cheng, fera plus tard lui aussi l'éloge de la poésie du « langage pictural chinois ». Pound déjà trouve dans cette analyse linguistique un fondement à son propre projet « imagiste », et adopte le paradigme du poème-idéogramme, à atteindre par traduction et transposition du modèle oriental. Au même moment, Guillaume Apollinaire imagine lui aussi des poèmes aussi graphiques que ceux de la Chine – il les appelle idéogrammes lyriques, avant d'inventer le mot de calligrammes.

Outre son éloge de l'idéogramme, Fenollosa a laissé plusieurs ébauches de traductions et Pound, en les « arrangeant » (selon son propre terme), les transforme en démonstrations imagistes. Il y a d'abord en 1915 *Cathay*, un recueil de poètes classiques chinois qui fera dire de façon ambiguë à T.S. Eliot que « Pound est l'inventeur de la poésie chinoise à notre époque ».

Pour aller plus loin

De fait ce recueil assoit la réputation de Pound comme poète, et marque aussi la pratique moderniste de la traduction poétique comme exercice de création littéraire. En même temps paraissent progressivement les versions réécrites par Pound du grand chantier de Fenollosa : les traductions de quinze textes et canevas de théâtre Nô.

L'ambition est cette fois plus grande encore, car si Pound voit dans ces pièces écrites au tournant des XIV^e et XV^e siècles la possibilité de réaliser ce qu'il croyait jusque là impossible, à savoir « *de grands poèmes imagistes* », d'immenses idéogrammes vivants, il a aussi conscience de contribuer à faire connaître en Occident plus que des textes, une forme théâtrale hautement sophistiquée, avec deux conséquences : établir qu'une civilisation non-européenne avait pu produire une forme d'art que l'on ne saurait rejeter comme simplement primitive et folklorique, un « *drame lyrique* » total dans lequel Pound décèle, à travers les textes et quelques démonstrations d'acteurs, une beauté hiératique supérieure – et donner l'impulsion d'une révolution théâtrale, donc esthétique, et donc politique.

La restauration Meiji de 1868, qui a démantelé le règne féodal des Shoguns au profit de la centralisation impériale, a aussi mis en péril la tradition, ininterrompue depuis plus de quatre siècles, des compagnies de Nô abritées jusque là par les cours seigneuriales. L'acteur Umewaka Minoru a alors créé un théâtre et une école pour en assurer la préservation. C'est auprès de lui que Fenollosa s'est initié aux textes et aux techniques de jeu du Nô. Fenollosa, qui donc a prolongé l'œuvre de Minoru, a vécu longtemps au Japon, s'est converti au bouddhisme, et a contribué à la vie culturelle de l'Archipel et à la diffusion de son héritage à l'étranger, par des collections et des publications. Il a travaillé sur les textes avec un universitaire japonais qui comblait ses propres lacunes linguistiques – Kiichi Hirata, qu'il serait juste de citer comme le « *troisième auteur* » de ces traductions. Il y a quelque vraisemblance à l'affirmation de Pound selon laquelle Fenollosa était le meilleur connaisseur non-japonais du Nô à ce moment-là.

Cette chaîne de transmission complexe, et forcément parfois hasardeuse, permet de nourrir d'une matière nouvelle le fécond fantasme que l'Europe se construit du théâtre oriental.

Depuis Wagner une réforme bout : nombreux sont ceux qui souhaitent, sans savoir sur quel modèle, inventer un théâtre qui dépasse le naturalisme bourgeois et sa réduction de l'homme à sa dimension psychologique. On rêve d'un art total, à la démesure du monde qui nous traverse, et qui soit à la fois poétique, musical, gestuel et visuel. Les « *théâtres d'ailleurs* » offrent alors à chacun une surface de projection sur mesure. Yeats, avec qui Pound partage son travail, collabore avec un danseur japonais et écrit trois « *nôs irlandais* », puisque seul le Nô peut montrer « la lutte d'un rêve avec le monde », et prêcher l'importance d'écouter les spectres, ce qui importe à l'occultiste qu'il est. Bientôt, en Russie, le constructiviste Meyerhold annonce « *une alliance des techniques du théâtre européen et du théâtre chinois* », à telle enseigne que la bureaucratie stalinienne lui reprochera avant de l'éliminer de faire « *un théâtre étranger* » et « *formaliste* ». En parallèle, Brecht s'inspire du Nô et de l'opéra de Pékin pour créer un théâtre du signe, dont l'acteur est le narrateur et le commentateur. Antonin Artaud, découvrant le théâtre masqué balinais à l'Exposition coloniale de 1931, imagine un théâtre où toutes les formes d'art convergent à égalité, en mesure donc de révéler au-delà de la psychologie individuelle – plus encore que « *l'homme social* » de Brecht – « *l'homme total* » face au cosmos. L'acteur deviendrait alors sur scène, dit-il, « *un hiéroglyphe* », un idéogramme.

Extrait de « Ezra Pound : Un théâtre d'idéogrammes [Ezra Pound, Ernest Fenollosa et le Nô] » d'Aleksi Barrière, 2018

Pour en savoir plus :

<https://aleksibarriere.org/2018/01/23/un-theatre-d-ideogrammes-ezra-pound-ernest-fenollosa-et-le-no/>

Traduire Ezra Pound traducteur

L'immense influence des pièces de théâtre Nô publiées en anglais par Ezra Pound à partir de 1916, remaniées à partir des notes de l'orientaliste Ernest Fenollosa, justifierait à elle seule d'en proposer une traduction complète : leur impact s'est fait sentir dans toute l'avant-garde théâtrale européenne du XX^e siècle, qui ainsi s'ouvrait à une nouvelle pensée du temps scénique, du théâtre comme lieu de convention créatrice, et de la rencontre entre les arts – mais aussi à de nouveaux dieux et fantômes. Ces traductions sont aussi un tournant crucial dans la carrière d'Ezra Pound comme poète, qui trouvera ici matière à donner les « *grands poèmes imagistes* » qu'il pensait impossibles, et comme historien de la culture, hanté jusqu'à la fin de sa vie par sa découverte de la littérature dramatique japonaise classique.

Ces textes sont pourtant aujourd'hui difficilement trouvables, et encore moins en traduction – de fait, on ne peut que mesurer la difficulté de traduire des traductions (surtout quand elles sont un manifeste à la fois poétique et traductionnel), et mesurer aussi les écarts, comprendre ce qui s'est perdu et retrouvé des originaux dans la longue chaîne de transmission qui, des écoles de Nô séculaires, dépositaires des textes et menacées par la restauration Meiji, a couru par le maître Umewaka Minoru et l'universitaire Kiichi Hirata à Ernest Fenollosa qui les a consultés, et à travers lui jusqu'à Ezra Pound qui ne connaissait ni la langue japonaise ni le théâtre Nô.

Gageons pourtant que cette transmission hasardeuse autant que fructueuse doit continuer à se poursuivre, dans l'attente de l'étudier, l'enrichir et continuer sa réinvention.

Extrait de « Traduire Ezra Pound traducteur » d'Aleksi Barrière, 2018

Pour en savoir plus :

<https://aleksibarriere.org/2018/01/23/traduire-ezra-pound-traducteur/>



Informations pratiques

tarifs

Plein tarif : 20€
Tarif cartes culture/ Atout voir : 6€
Tarif scolaire : 6€
accompagnateurs exonérés
(1 accompagnateur pour 10 élèves)

ADAGE

Enseignant·e·s, n'hésitez pas à renseigner votre participation sur l'application ADAGE !

Rencontre

Rencontre avec Kaija Saariaho - 16 sept à 18h30 à la BNU



information, réservation

Apolline Mauger
Chargée de médiation
(publics scolaires et écoles de musique)
mauger@festivalmusica.fr
+33 (0)7 52 06 43 83

Younes Benmebarek
Assistant de médiation
(enseignement supérieur et champ social)
mediation@festivalmusica.fr
+ 33 (0)6 03 92 33 45