

Est-ce parce qu'il est né en Grèce ? Qu'il a lu l'Astronomie populaire de Flammarion avant d'étudier le solfège ? Qu'il a poussé les portes de l'Ecole Polytechnique avant celles du Conservatoire ? Qu'il a pensé en architecte avant d'entendre en musicien ? A Iannis Xenakis, rien n'est impossible. Une main sur les manettes de l'ordinateur, l'autre sur la règle à calcul, la tête dans les étoiles, il compose des œuvres qui, sur le papier, ressemblent à des graphiques, à des formules mathématiques. Le dessin, la géométrie dans l'espace, c'est sa façon d'écrire une partition. Ses Polytopes sont des maisons de sons et de lumières. On lui reproche de parler en bûcheur, en penseur, dans un vocabulaire hérité d'Einstein et de la théorie des ensembles. Pourtant, ses titres :

« Métastasis », « Terretektohr », « Kraanerg », « Jonchaies », réveillent notre soif d'images. Et l'orchestre, avec lui, se change en pluies, en nuages, en fusées, en tempêtes : l'orchestre de la guerre, l'orchestre de la mer. Aventurier. Navigateur. Que ferait un froid mathématicien seul dans un kayak entre deux îles de la mer Egée ? Et là, un peu perdu dans son grand atelier de peintre, entre une cloche, une échelle, un tableau noir et une planche à dessin ? Pourquoi a-t-il choisi la musique plutôt que l'architecture, la physique nucléaire ou l'astronomie ? Pour en parler plus à l'aise, Xenakis s'est assis à califourchon sur une chaise de bois.

XENAKIS

« Si Dieu existait, il serait bricoleur »

Pourquoi la musique ? Elle m'emballait. Elle m'emportait. A 12-13 ans, j'étudiais le piano, je lisais pendant des heures l'Astronomie de Flammarion, je faisais des mathématiques et de l'archéologie : je n'aimais pas la vie. J'avais des échecs de toutes sortes.

Le pouvoir de la musique est tel qu'elle vous transporte d'un état dans un autre. Comme l'alcool. Comme l'amour. Si j'ai voulu apprendre à composer de la musique, c'est peut-être pour acquérir ce pouvoir. Le pouvoir de Dionysos.

L'ennui, c'est qu'à l'époque je ne faisais pas de la musique. J'en écoutais. J'étais remué, profondément, même par des variétés tout à fait triviales.

— Et à un moment donné, vous avez choisi d'être scientifique ?

— Non. Je voulais tout mener de front. Gagner ma vie. Apprendre les maths et la physique : le seul endroit vraiment sérieux était l'école polytechnique d'Athènes. Je me suis acharné à passer les examens d'entrée très difficiles. J'ai réussi. Mais, en même temps, je faisais de la musique, de l'archéologie et du droit.

Tout mon univers s'est soudain écroulé

— La musique était pour vous une discipline parmi d'autres ?

— Absolument. C'était épars. Chaque matière était un domaine. Je n'essayais pas de faire de liaison. Si mes professeurs avaient été corrects, ils l'auraient fait : ils m'auraient révélé la combinatoire musicale qui m'aurait ouvert à une vision plus abstraite de l'harmonie, de la polyphonie du contrepoint, de la forme. Ils ne l'ont pas fait. Ils parlaient en musiciens.

A ce moment-là, je travaillais avec des professeurs privés. Je ne pensais pas au Conservatoire. Je pensais que la musique devait s'apprendre comme ça.

— Comme ça ?

— Sans aller dans une école. C'est curieux. J'avais l'impression que la musique échappait, comme la peinture, à la scolarité. Mon désir d'en faire était intense. Mais, en même temps, j'en avais honte, comme d'une faiblesse.

Évidemment, le milieu dans lequel je vivais n'était pas très favorable à la musique : peu de milieux le sont ! J'étais très jeune quand ma mère est morte. J'avais cinq ans. Elle était musicienne. Elle jouait du piano. Elle voulait que je fasse du violoncelle : c'est peut-être pour ça que j'ai écrit plus tard pour cet instrument. Moi, je ne voulais pas apprendre le violoncelle. Et j'ai fait du piano.

A dix-sept ans, j'ai réalisé tout à coup que je voulais faire de la musique, c'est-à-dire l'écrire moi-même. J'ai cherché des professeurs capables de m'enseigner les rudiments de la composition. Mais la dé-

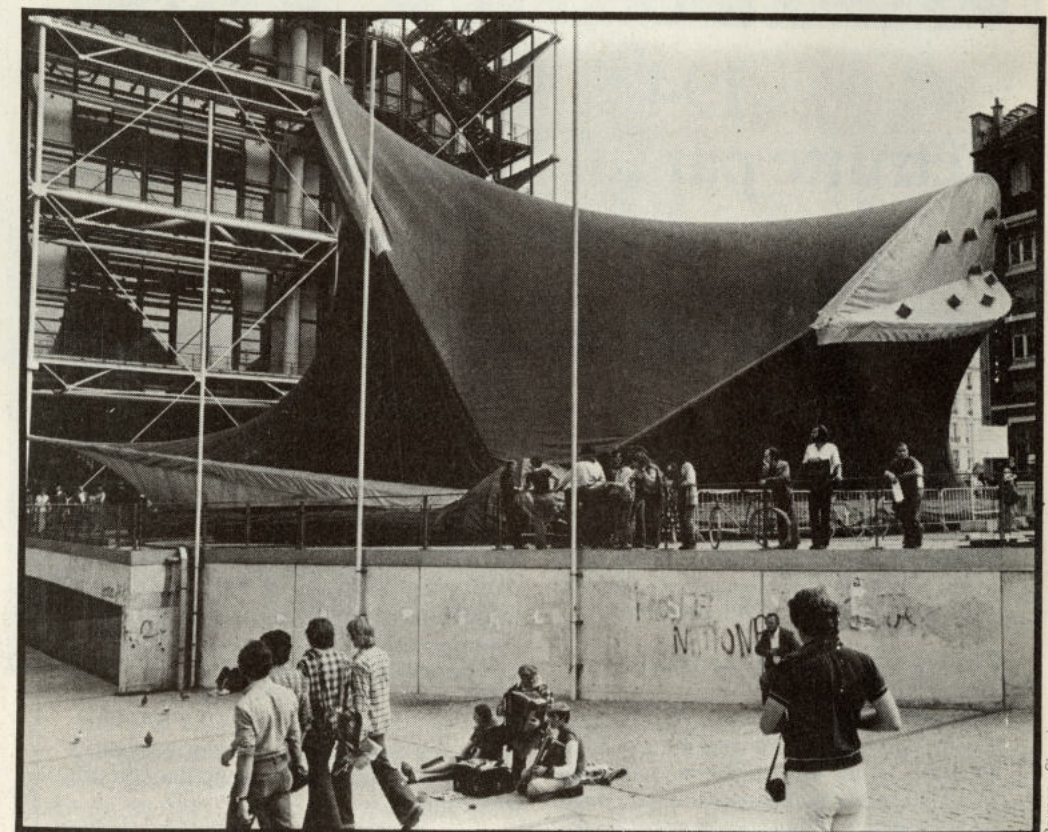
cision de ne faire que ça, d'être exclusivement musicien, est venue plus tard.

J'avais vingt-cinq ans et j'étais dans une situation désespérée. Il y avait eu la guerre. J'avais participé à la Résistance. Tout le formidable univers que j'avais imaginé, d'abord tout seul, puis en lisant « La République » de Platon (une autre vie où l'art aurait une place fondamentale dans le comportement, l'habillement, le langage), tout ce qui m'avait poussé à m'inscrire au parti communiste s'est soudain écroulé. J'ai donc décidé de me re-

guer, la vie serait tout à fait différente sur la planète. Ça collait parfaitement avec mes aspirations de militant, de lecteur de Platon et de Marx. C'était la solution immédiate pour une vie plus riche. Mais tout ça a été brisé.

— Par Staline ?

— Pas seulement. Staline a trahi le mouvement communiste grec. Mais les Anglais aussi ont trahi. Et même les Américains, avec Truman. Si Roosevelt était resté au gouvernement, il n'y aurait pas eu la guerre froide. Truman était un petit



Le « datope » devant Beaubourg.

plier sur moi-même. Dans ce repli, il n'y avait pas la science. Il y avait la musique.

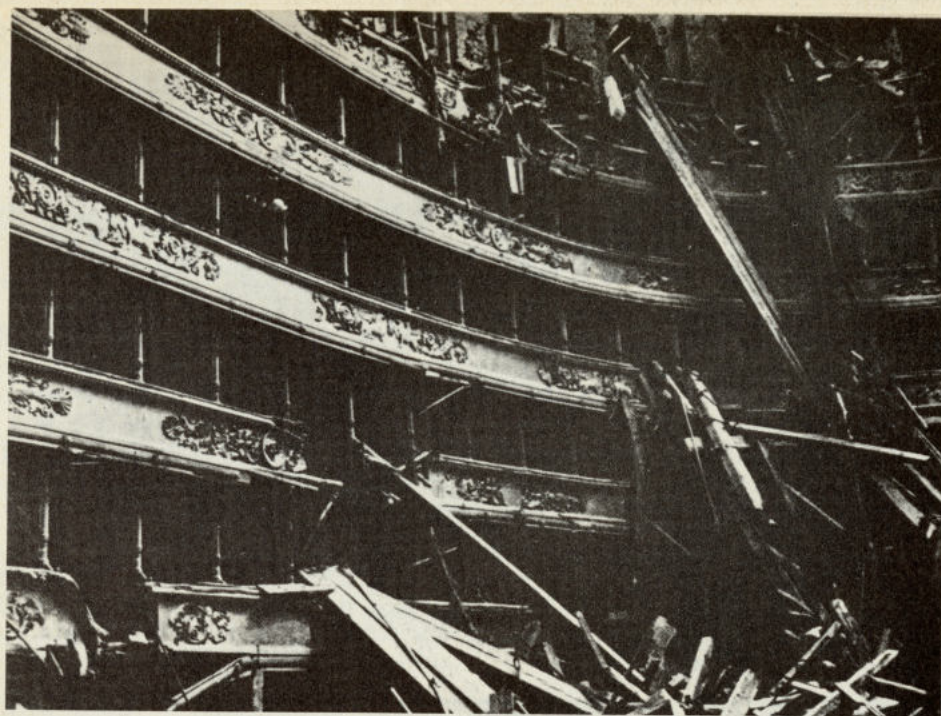
Où je me suicidais. Ou je repartais d'un nouveau pied. J'avais le choix entre continuer sur la voie que je poursuivais depuis des années avec toute la force de la jeunesse et de la détresse : faire de la politique (mais en Grèce, ce n'était plus possible, j'étais poursuivi), ou me replier dans la musique. C'est la décision que j'ai prise en venant en France. En réalité, j'étais parti pour les États-Unis : la France avait été vaincue. Je pensais que c'était les Russes pour gagner la guerre. Roosevelt et même Staline disaient qu'après la

bonhomme de droite qui a mis dans la présidence toute la mesquinerie et le racisme de l'Américain moyen.

1947, en France, marquait le début d'une époque de déplacements qui a duré jusqu'en 1952. J'avais entendu parler de Nadia Boulanger et je suis allé la voir : je cherchais toujours quelqu'un pour me guider. Elle m'a dit que j'avais du talent mais qu'elle était trop vieille pour prendre en charge un débutant comme moi. Elle n'avait pourtant qu'une soixantaine d'années, à l'époque. Mais elle pouvait choisir ses élèves !

Par hasard, j'ai trouvé du boulot chez l'architecte Le Corbusier dont l'équipe comprenait beaucoup de Grecs et qui m'a pris avec lui en tant qu'ingénieur. Pour

« Pléiades », la dernière œuvre de Xenakis, est créée le 8 mai en Alsace par l'ensemble des Percussions de Strasbourg.



1943 : la Scala détruite par un bombardement

32 ans après l'inauguration de la nouvelle salle, reconstruite en 1946, l'Illustre Scala de Milan fête son Bicentenaire.

Deux fois en deux siècles,
elle renaît de ses cendres.

Construite en 1778 après l'incendie du Teatro Regio Ducale, la SCALA était sévèrement touchée en 1943. Après le bombardement de Milan, il ne restait indemne que la scène... Mais le 11 mai 1946, TOSCANINI dirigeait le concert inaugural d'une Scala littéralement ressuscitée !

Participez vous aussi aux Fêtes
du Bicentenaire.

Aujourd'hui, la Scala vient de fêter son Bicentenaire, avec une somptuosité toute italienne, et un enthousiasme tout milanaise ! Un remarquable ensemble de documents sonores, littéraires et artistiques a été édité à l'intention du public français en souvenir de ces fabuleuses fêtes. Il rassemble disques, maquettes en trois dimen-

sions de décors, livrets, lithographies signées et numérotées... et ressuscite par la voix et l'image les plus beaux moments de deux cents ans d'art lyrique.

Une documentation gratuite a été réalisée à l'intention de tout amateur de musique lyrique de bel canto et de collectionneurs d'éditions originales. Pour faire connaître aux admirateurs français de la Scala cet ensemble unique "EDITION DU BICENTENAIRE", édité en tirage limité, ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, qui en est le distributeur exclusif, a réalisé un dossier de présentation illustré très complet.

Pour le recevoir gratuitement et sans aucun engagement, il suffit de découper et de renvoyer le bon ci-dessous :

Encyclopedia Britannica (Bicentenaire de la Scala)
33 Avenue du Maine 75755 Paris Cedex 15

Bon pour
une documentation gratuite
"Edition du Bicentenaire de la Scala"

à renvoyer à Encyclopedia Britannica, Tour Maine-Montparnasse.
33 Avenue du Maine 75755 Paris Cedex 15

J'ai le plaisir de recevoir gratuitement et sans engagement de ma part le dossier de présentation de l'ensemble
assemblé dans le coffret "EDITION DU BICENTENAIRE DE LA SCALA".

Nom _____ Prénom _____

N° _____ Rue _____

Code postal _____ Ville _____

moi, l'architecture s'arrêtait à l'Antiquité. Toute l'architecture, byzantine, romane et gothique était une horreur.

— Celle de Le Corbusier aussi ?

— Non. Je me suis rendu compte de son importance dès que je l'ai vu travailler. Quand un artiste n'est pas un imbécile, il crée autour de lui un champ de forces très sensibles. C'était son cas.

Un jour, je lui ai dit que je voulais faire de l'architecture. Il m'a répondu : « pourquoi pas ? ». Lui-même n'avait pas suivi d'école. Il n'avait pas été admis aux Beaux-Arts et, finalement, il a fait son architecture comme il l'entendait. C'était un bon exemple.

Il détestait la musique sauf celle de Varèse, qu'il avait connu personnellement. Il faut dire que sa mère était une grande pianiste (à force d'entendre du Mendelssohn, il devait en avoir marre !) et que l'un de ses frères, le chouchou de la famille, était compositeur. Lui, il avait fait son chemin tout seul, en commençant par graver des culs de montres à La-Chaux-de-Fonds.

J'ai quitté Honegger ça m'a endurci

Je voulais alors entrer au studio électroacoustique de Pierre Schaeffer. Cette musique m'intéressait beaucoup. J'assistais aux concerts du Petit Conservatoire qui ne réunissaient jamais plus de trois personnes.

J'ai écrit à Schaeffer. Il ne m'a jamais répondu. Finalement, j'ai été lui porter une partition : « Sacrifice » pour huit instruments. Comme il ne savait pas lire la musique, il a passé ma partition à Pierre Henry qui, très gentiment, l'a donnée à Scherchen, qui répétait « Déserts » de Varèse. Ils ont été intéressés.

Ce qui a surtout compté, c'est l'engueulade que j'ai eue avec Honegger. Je m'étais inscrit dans sa classe de composition à l'École Normale. Les élèves apportaient leurs œuvres et il les critiquait devant tout le monde.

J'y suis allé. Je lui ai montré une partition. Il l'a jouée. Il m'a dit :

— Là, vous avez des quintes parallèles.

— Oui, mais ça me plaît.

— Et là, des octaves parallèles.

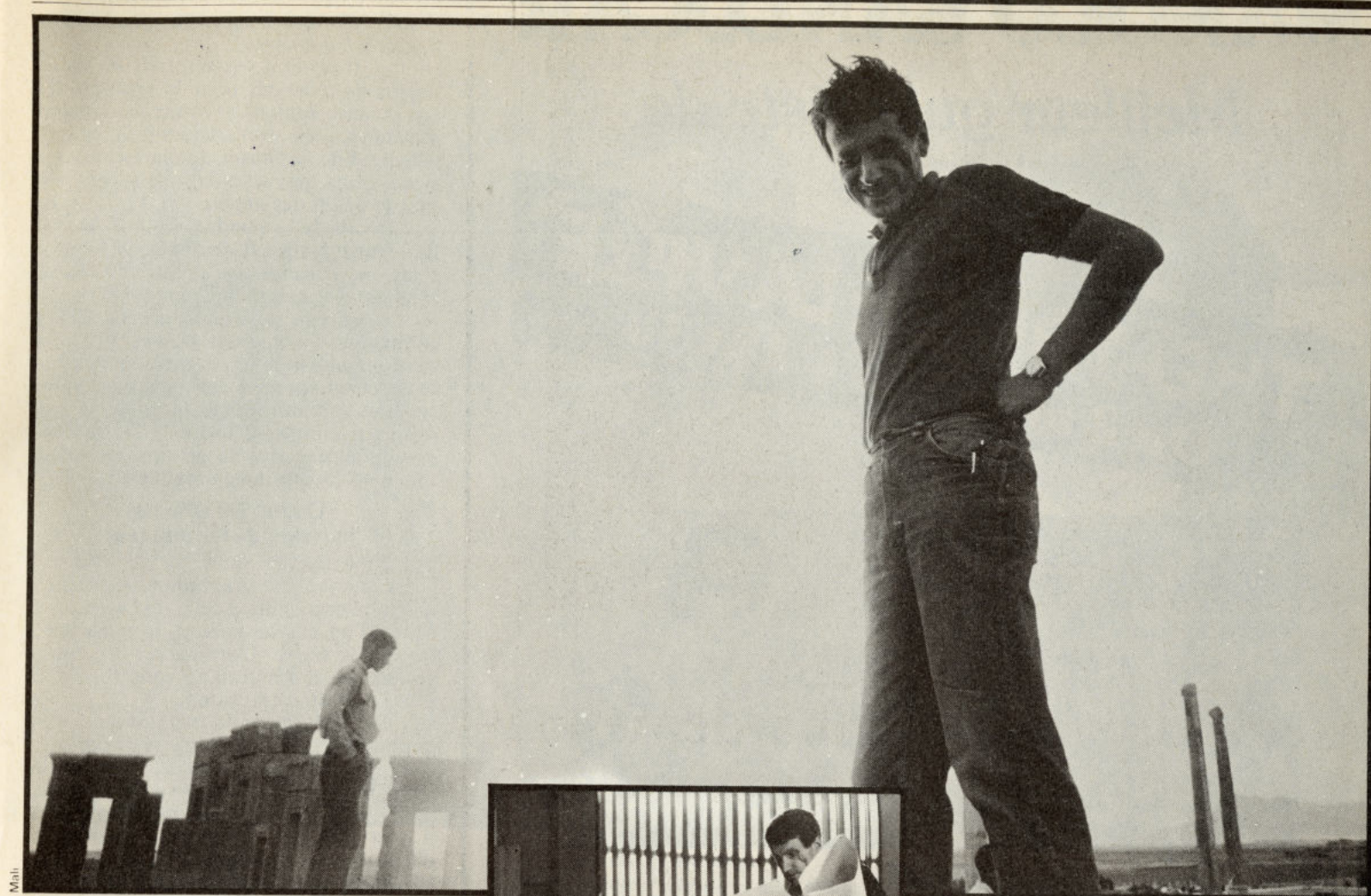
— Oui, mais ça me plaît.

— Tout ça, ce n'est pas de la musique, sauf les trois premières mesures, et encore...

Plus il était furieux, plus je l'étais aussi. Je croyais qu'il était un homme libre. Comment pouvait-il encore s'arrêter aux quintes parallèles, surtout après Debussy, Bartok et Stravinski ?

Alors, j'ai quitté Honegger. Ça m'a endurci. J'ai compris que je ne devais pas chercher auprès de quiconque ce qui existait en moi-même.

La classe de Messiaen, c'était différent : il analysait des partitions, surtout les siennes. C'est lui qui m'a fait découvrir des possibilités d'abstraction à partir de Beethoven et Stravinski. Je me disais : ils sont fous, ces mecs-là ! Pourquoi ne font-ils pas vraiment tout ? Quels critères ont dicté leurs choix ? La tradition ? Mais qu'est-ce que la tradition ? J'en ai déduit que, théoriquement, on pouvait tout faire. Ça a été le déclic.



— Qu'est-ce qui vous a poussé à adopter, très tôt, des méthodes de composition absolument nouvelles ?

— Mon cheminement était celui d'un noctambule. Il m'est très difficile de l'expliquer. A posteriori, je pense que j'avais le crayon facile : je dessinais, mes dessins représentaient des symboles musicaux. Je connaissais le solfège traditionnel. Mais la liberté de pensée, pour moi, ne pouvait pas passer par là. J'étais persuadé qu'on pouvait inventer une autre façon d'écrire la musique. Je me suis mis à imaginer des phénomènes sonores en m'aidant de dessins : une spirale, des plans entrecroisés...

Et puis, j'ai toujours adoré les bruits de la nature, la mer, les cigales. Pendant l'Occupation, les manifestations contre l'ennemi réunissaient à Athènes des centaines de milliers de personnes qui criaient des slogans, posaient des mines. En dehors de ces scènes qui, politiquement, m'ont marqué, des phénomènes sonores se sont gravés en moi. Au moment des combats de rue de décembre 44, on entendait des explosions éparses, des balles traçantes, des bombardements : des sons extraordinaires.

— Vos adversaires en déduisent que vous n'avez pas une pensée spécifiquement musicale.

— Ceux qui disent ça ont de la musique une conception fondée sur la polyphonie et l'harmonie tonale. Berlioz, de la même façon, considérait que la musique chinoise n'était pas de la musique.

— Vous n'avez pas pensé à utiliser tout de suite les techniques électroacoustiques ?



— C'était une chasse gardée. Je n'ai pu entrer au Groupe de Recherche de la Radio qu'en 1957, et encore : à une époque où Schaeffer était malade ! Pour moi, il était trop tard. Ce que j'avais à faire, je l'avais fait dans le domaine instrumental.

Je pense d'ailleurs que l'instrumental est plus riche que l'électronique : l'orchestre est composé d'individus et chacun peut émettre une infinité de sons. Le compositeur peut obtenir les configurations les plus vastes qu'il puisse souhaiter. Il lui suffit de les imaginer puis de les transcrire sur le papier. La machine humaine de l'orchestre se plie ainsi aux spéculations abstraites les plus complexes.

Au contraire, si vous utilisez la bande magnétique, vous devez enregistrer chaque son, le triturer, le monter : ça fait énormément de travail. Les mixages successifs détériorent le son et on ne peut pas les multiplier.

La musique électronique, obtenue sur des générateurs de fréquences, c'est encore pire : les sons sont tous du même type. C'est du moins ce qui arrive

lorsqu'on se limite — comme au studio de Stadford en Amérique ou comme à l'IRCAM — à des juxtapositions de sons purs. Lorsqu'on abordera l'ordinateur avec une pensée musicale neuve, on réalisera une musique qui ira plus loin que celle de l'orchestre actuel.

— Le progrès, en musique, irait donc toujours selon vous vers une plus grande complexité ?

— A un moment donné, oui. Mais pas forcément tout le temps. Car de complexité en complexité, on arrive à ne plus savoir ce qu'on fait. Il y a des exemples de simplifications énormes : la musique sérieuse réalise une simplification des relations harmoniques et des fonctions tonales. C'est pour ça qu'elle a été obligée de réintroduire la polyphonie complexe de la Renaissance. Lorsque Einstein formule en une petite multiplication l'équivalence de l'énergie et de la matière, il simplifie aussi d'une manière fantastique.

Mais tout ça est relatif : ce qu'on trouve simple, ce sont des signes, pour des réalités très compliquées. Pour franchir une zone de sables mouvants, il faut s'accrocher à des branchages. Les sigles, les noms, les formules, jouent le rôle des branchages.

Le problème n'est pas celui de la complexité mais du pouvoir, et de la liberté d'action. Un mauvais compositeur, un mauvais artiste ne fait que ce qu'on lui a appris. Il ne peut commettre de bêtises. Pour faire des bêtises — éventuellement géniales ! — il ne faut pas avoir de rails. Liberté veut alors dire responsabilité totale. On peut aller partout. On choisit d'aller là, et pas ailleurs.

MANOLO SANLUCAR

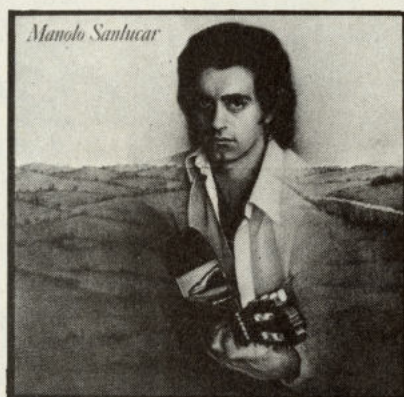
Meilleur guitariste de
Tablaos

THEATRE DE LA VILLE
Du 2 au 5 Mai à 18h30



Fantasia PL 35172

RCA



Y regresarte PL 35201

Vive la différence.



Que vos oreilles soient seules juges. Apportez votre disque ou votre bande préférée à votre spécialiste HiFi et demandez lui une démonstration du Koss HV/1A à l'écoute directe. Ou, écrivez pour recevoir gratuitement notre catalogue complet de couleurs. De toute façon, quand vous aurez fait de vous-même l'expérience des différences offertes par le Son Koss tant pour le HV/1A que pour les autres casques, nous pensons que vous serez d'accord: il faut les essayer pour être convaincu.

KOSS stereophones
hearing is believing™

KOSS S.A.R.L. 12, rue du Puits Dixme-Orly-Senia 525-94577 Rungis Cedex H
International Headquarters U.S.A./facilities Canada France Germany Ireland

— Une des façons d'être plus libre est d'utiliser l'ordinateur ?

— Il ne faut pas se servir de l'ordinateur uniquement pour la synthèse des sons, mais également pour les macro-structures, les constructions à grande échelle. Encore faut-il que la technologie suive, et ça, je l'attends sans succès (depuis le début des années 60). Enfin, grâce aux crédits de la Fondation Gulbekian et du Centre National des Télécommunications, on a réalisé une première unité de synthèse des sons par ordinateur (1).

L'obstacle se situait du côté de l'informatique : comment transmettre à la machine une notation et des concepts que le musicien apprend dans les conservatoires ? La solution, c'était la main : que le musicien donne ses ordres à l'ordinateur par l'intermédiaire de dessins, et non de cartes perforées ou de programmes.

Quand les enfants joueront de l'ordinateur

Nous avons donc fait l'UPIC (2). C'est une tablette graphique, une table à dessin, comparable à celle de l'architecte. Muni d'un crayon spécial, le musicien y trace des traits. L'ordinateur interprète ces signes et les restitue sous forme de sons isolés ou de musique.

L'intérêt, pour le compositeur, c'est que tout se passe en temps réel. Lorsqu'il écrit une partition, il doit attendre qu'elle soit copiée et exécutée. Avec ce système, il écrit et le résultat est immédiat. De plus, il peut aller à la recherche de timbres et d'instruments en dessinant : pas besoin de symboles, ni de solfège. Rien que des lignes ayant un certain rapport — que l'on apprend très vite — avec le son.

L'intérêt pédagogique est évident : avec l'UPIC, la musique devient un jeu pour l'enfant. Il écrit. Il entend. Il a tout à sa portée. Il peut corriger aussitôt. Il n'est pas forcé de s'initier aux instruments. Il peut imaginer des timbres. Et, surtout, il peut se consacrer d'emblée à la composition.

— C'est important que la main intervienne ?

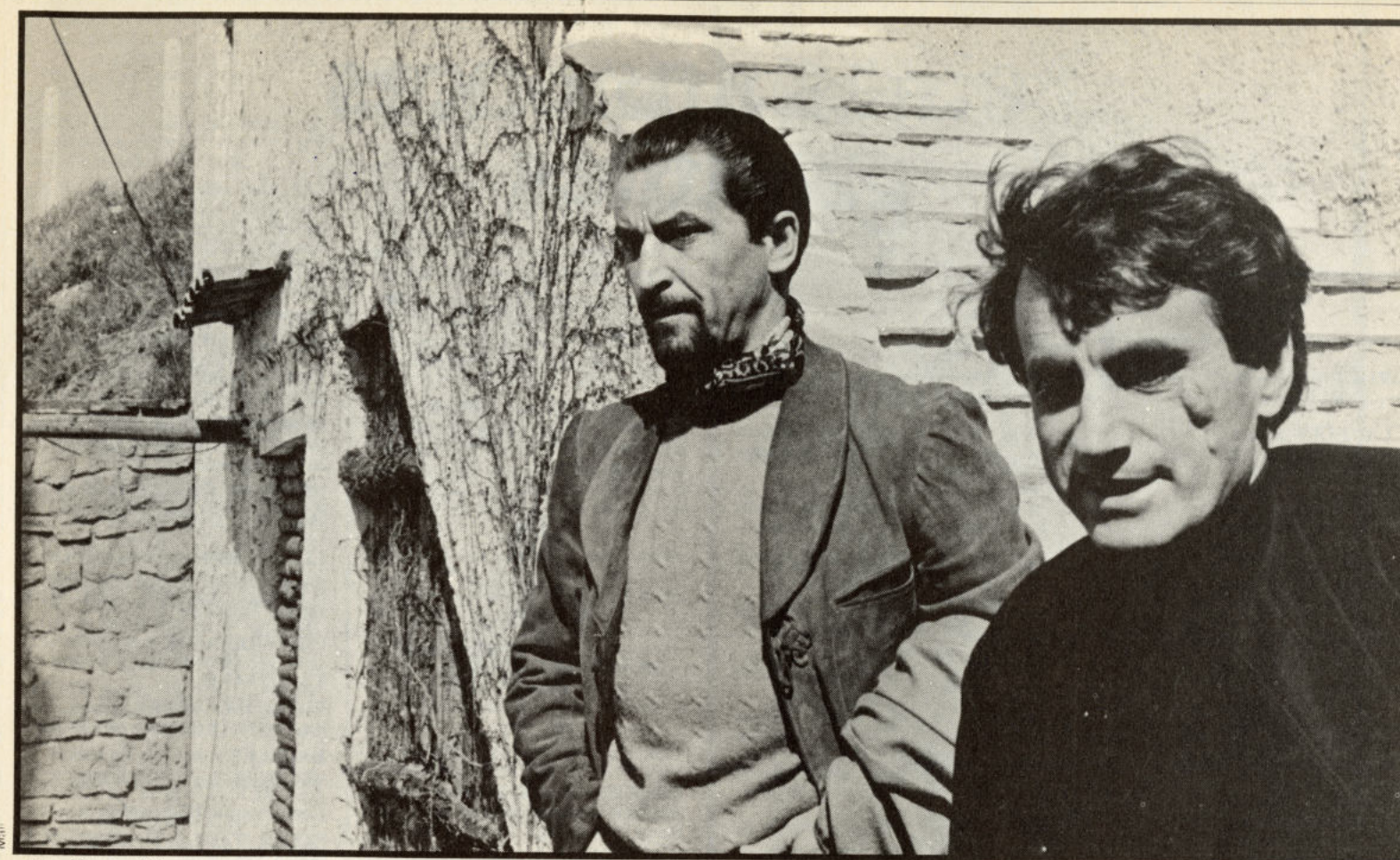
— Oui. Ce que l'on obtient par le calcul a toujours des limites. Ça manque d'une vie interne, à moins d'utiliser des techniques très compliquées. Les mathématiques donnent des structures trop régulières, inférieures aux exigences de l'oreille et de l'intelligence. La grande idée est de pouvoir introduire le hasard afin de rompre la périodicité des fonctions mathématiques, mais on n'en est qu'au début.

La main, elle, se situe entre le hasard et le calcul. Elle est à la fois l'exécutant de l'esprit — tout près de la tête — et un outil imparfait.

Les produits de l'intelligence sont tellement complexes qu'il est impossible de les purifier pour les soumettre totalement aux lois mathématiques. L'industrialisation, elle, les purifie : c'est le design. Mais on sait toujours reconnaître ce qui est fait industriellement de ce qui est fait à la main. L'industrie est propre, fonctionnelle. La main donne le charme et la richesse interne.

— Vous voulez dire que c'est de l'art ?

— Pas forcément. Mais il y a plus de chance que ça en soit. Une seule de mes œuvres, « S.T. », est issue de pro-



Avec Maurice Béjart

grammes informatiques. Toutes les autres sont du bricolage, au sens biologique : des ajustements que l'on ne peut contrôler dans leur tonalité. S'il y avait un dieu, il serait bricoleur.

La musique, actuellement, devrait franchir les étapes qu'ont connues les sciences au XIX^e siècle. Les sons doivent être assimilés à des signes, à des symboles. La signification de la musique se trouve en eux, dans leurs relations physiques, et pas dans des conditionnements psychologiques soumis à des modes passagères. D'où mon idée d'une musique symbolique.

— Vous refusez que la musique soit une mystique ?

— La musique ne peut conduire à aucun mysticisme. Ce sont les imbéciles qui l'écoutent qui sont mystiques. Le mysticisme est une drogue. On croit faire du mysticisme — regardez Messiaen ! — mais la valeur de sa musique est ailleurs : la sensibilité religieuse évolue tellement vite que ce mysticisme apparaît bientôt comme une mousse superficielle, liée à la couleur du temps.

C'est pourquoi j'aime Bach. Ce qui m'intéresse en lui, malgré toutes les années qui nous séparent, ce sont les relations entre les notes. Certaines d'entre elles, plus abstraites, restent. Les proportions et les formes sont le corps dur de l'œuvre.

L'architecture antique a été balayée par les formes femelles de l'art byzantin. Puis elle est réapparue, à l'époque napoléonienne. De même, les mathématiques ont résisté aux millénaires grâce à leur force interne. Cette force est à la fois rationnelle et intuitive : une machine peut calculer, mais elle ne comprend pas les

mathématiques. L'œuvre, elle aussi, demeure grâce à ses moelles durs. Ce ne sont ni les parfums d'une époque, ni le mysticisme qui lui donnent ce pouvoir.

Je me montre peut-être très optimiste : finalement, peut-être, rien ne dure. Pourtant, la paléontologie démontre que des données biologiques vieilles de trois milliards d'années subsistent en nous sans qu'on s'en aperçoive. Toute notre chimie fondamentale date de cette époque. Et ça va même plus loin : selon certaines théories, la vie sur terre vient du cosmos. Dans le domaine artistique, nous sommes, nous aussi sans doute, ancrés dans le cosmos. ■

Propos recueillis par Pascal DUSAPIN
et Anne REY

(1) Le CEMAMU : Centre d'Études et de Mathématiques Musicales.

(2) Unité Pédagogique et Informatique du CEMAMU (constituée avec l'aide des Affaires culturelles et des éditions Salabert).

Disques

Metastasis, Pithoprakta, Eonta (dir. M. Le Roux) : Chant du Monde LDX H 8368.

Terretektoth, Nomos Gamma (dir. Ch. Bruck) : Erato STU 70 529.

Synaphai, Antikthon, Aroua (dir. E. Howarth) : Decca Head 13.

Persephassa (Percussions de Strasbourg) : Philips 652 1020.

Polytope, Symos, Medea (dir. M. Constant) : Erato STU 70 526.

Bohor, Diamorphoses II, Orient-Occident III, Concret PH II (œuvres électroacoustiques) : Erato STU 70 530.

Persepolis (œuvre électroacoustique) : Philips 652 1020.

FESTIVAL MUSICAL DE SAINT-DENIS

Mardi 29, jeudi 31 mai - 21 h - Basilique
LE MESSIE / HANDEL
La Grande Ecurie et la Chambre du Roy
Esswood, Lovaas, Studer
Dir. JEAN-CLAUDE MALGOIRE

Mardi 5 juin - 21 h - Basilique
PENDERECKI
Le Paradis Perdu - Concerto pour violon
Dir. KRISTOFF PENDERECKI

Jeudi 7 juin - 20 h 30 - Hôtel de Ville
QUATUOR VIA NOVA
Haydn, Schumann, Webern, Debussy

Lundi 11 juin - 20 h 30 - Basilique
SYMPHONIE N° 8 / MAHLER
Orchestre et Chœurs de Radio-France
Hendricks, Zylis Gara, Denize, Wendel, Vogel
Dir. SEIJI OZAWA

Mardi 12 juin - 20 h 30 - Eglise Luthérienne
RECITAL D'ORGUE - ODILE BAILLEUX

Jeudi 14, ven. 15 juin - 20 h 30 - Théâtre
CARTE BLANCHE A MICHEL PORTAL

Jeudi 21 juin - 20 h 30 - Hôtel de Ville
QUATUOR PARRENIN
Mozart, Schubert, Dutilleul

Samedi 23 juin - 20 h 30 - Théâtre
STEVE REICH
Music for a large ensemble (Création)

Mardi 23 juin - Maison de la légion d'Honneur
CONCERT - PROMENADE
Solistes de France dir. J.-C. HARTEMANN

Mardi 26 juin - 21 h - Basilique
SYMPHONIE N° 5 / MAHLER
Orchestre Philharmonique de Strasbourg
Dir. ALAIN LOMBARD

Jeudi 28 juin - 21 h - Théâtre
RECITAL SVIATOSLAV RICHTER

Location : TGP 243 00 59
Alpha FNAC, DURAND
Centre Culturel Communal - 243 30 97

Location : TGP 243 00 59
Alpha FNAC, DURAND
Centre Culturel Communal - 243 30 97