

# ROBERT ASHLEY STEVE PAXTON

## Quicksand

Théâtre des Abbesses  
21 au 24 septembre

Théâtre  
de la  
**Ville**  
P A R I S

DIRECTION  
EMMANUEL  
DEMARCY-  
MOÏA

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS

45<sup>e</sup> édition

# Robert Ashley Steve Paxton

## Quicksand

Texte écrit et enregistré par **Robert Ashley**  
Chorégraphie, décor et costumes, **Steve Paxton**

Avec  
**Jurij Konjar, Maura Gahan**, danseurs  
et la voix enregistrée de **Robert Ashley**

Musique réalisée par **Tom Hamilton**  
Lumières, **David Moodey**  
Réalisation des costumes et décors, Andrea Poe, Maura Gahan, Lisa Nelson,  
Geneviève Yeullaz  
Régisseur scène, Annie Arthur

Production Performing Artservices, Inc à The Kitchen (New York)

*Quicksand* a reçu le soutien des fondations suivantes :  
The Gladys Krieble Delmas Foundation, Howard Gilman Foundation, Mertz Gilmore Foundation, The Fan Fox and Leslie R. Samuels Foundation, Joseph and Joan Cullman Foundation for the Arts, The Cowles Charitable Trust, The Jerome Robbins Foundation, et The Harkness Foundation for Dance ; ainsi que des subventions du New York City Department of Cultural Affairs, New York State Council on the Arts et National Endowment for the Arts.

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris  
Dans le cadre du Tandem Paris-New York 2016



Durée : 3h sans entracte

Surtitres  
Adaptation : Nancy Foote et Mimi Johnson  
Traduction : Denise Luccioni  
Logiciel : Torticoli, Opus, Pierre-Yves Diez

## Robert Ashley, deux soirées-concerts

Fondation Cartier pour l'art contemporain – 3 octobre 20h  
Soirée Nomade consacrée à Robert Ashley (projections, performances,  
lectures)

Avec la participation de Reinier van Houdt  
Plein tarif 13€ (12€ en ligne) / Tarif réduit 9€ (8€ en ligne)  
Réservation : [www.fondation.cartier.com](http://www.fondation.cartier.com) ou au 01 42 18 56 72

Centre Pompidou – 15 octobre 20h30

Matmos / Robert Ashley, *Perfect Lives*

Extraits : *The Park, The Backyard, The Bar*

14€ et 18€ / Abonnement 14€

Version recréée par Matmos/Martin Schmidt et Drew Daniel  
Avec Jennifer Kirby (chant), Caroline Marcantoni (chant), Walker Teret (piano),  
M.C. Schmidt (narration, vidéo, guitare, synthétiseur), Drew Daniel  
(électronique), Britton Powell (contrebasse), Max Eilbacher (vidéo)

Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ;  
Festival d'Automne à Paris

Photographie couverture : © Paula Court, courtesy of The Kitchen



## Robert Ashley : la parole est musique

Alvin Lucier

[...] Au fil d'une longue carrière, Robert Ashley a accompli quelque chose de stupéfiant : il a changé la parole en musique/le langage parlé en musique/a transformé le langage parlé en musique/a fait de la musique avec du langage parlé. L'origine de l'un et de l'autre/de l'une et de l'autre demeure mystérieuse et on ne peut affirmer lequel/laquelle est venu/venue d'abord, mais on peut supposer que l'expression humaine a débuté sous forme psalmodiée ou scandée, sinon mélodique. Le chant aurait précédé le discours. Ou bien peut-être se sont-ils développés tous deux parallèlement. C'est beau d'imaginer les premiers humains chantant pour dialoguer entre eux. Le parlé-chanté d'Ashley me semble fusionnel et il est fascinant d'entendre les personnages de ses opéras parler et chanter simultanément. L'attention de l'auditeur voyage entre trois dimensions : le sens du texte et la mélodie créée par les mots et l'alliance des deux.

Au fond, pour Ashley, la parole est musique. Je me revois à ses côtés dans des rencontres après nos concerts dans le Midwest, écoutant parler les gens. Il a un jour déclaré que le brouhaha sourd d'une conversation à plusieurs était symphonique à ses oreilles. Invité à accompagner un *Event* de Merce Cunningham à New York, il a réuni sur scène un groupe d'amis qu'il a fait asseoir et converser. Il n'y avait ni texte ni consignes, pas de travail du son et aucun soutien musical. Incroyablement fasciné par cette expérience, on quittait la salle en se demandant comment il y était arrivé.

Il ne s'agit peut-être que de focalisation, c'est-à-dire de modifier la perception de l'auditeur en l'orientant vers ce qu'on souhaite lui faire entendre, qu'on trouve intéressant et qu'on aimerait partager avec lui. Dans sa pièce silencieuse, John Cage, en se limitant à encadrer temporellement un contexte donné sans ajouter de sons intentionnels, nous rend vivement conscients de ce qui nous entoure. Comme s'il suffisait du regard différent d'une forte personnalité pour donner du sens à quelque chose. Un jour, quelqu'un a lancé à Morton Feldman une remarque sur sa musique : « Je pourrais en faire autant. » Feldman a répliqué : « Mais vous ne le faites pas. Moi, si. »

On dirait que traiter la matière musicale passe soit par la conserver précieusement, plus ou moins intacte, soit par la démonter et la remonter (Beethoven a été le premier grand praticien de la fragmentation). Les créations de Bob sont tout d'une pièce. Ses textes ne sont pas découpés ; leur sens circule sans interruption et le chantonner exalte leur nature mélodique. C'est une technique désarmante de simplicité.

Bob est tellement possédé par la parole que je suppose qu'il doit parler dans son sommeil. Je me rappelle un épisode où, à L'Aquila, superbe ville italienne des Abruzzes, le Sonic Arts Union – Bob, David Behrman, Gordon Mumma et moi-même – était hébergé en dortoir. Pendant toute la nuit, nous avons pu entendre Bob déclamer en dormant. Peut-être répétait-il l'une de ses pièces vocales ou bien s'entraînait-il à vociférer – il admirait ce mode d'expression emprunté aux cinglés errant dans les rues de New York. Quoi qu'il en soit, c'était drôle et ça ne nous a pas du tout dérangés. Cela faisait partie de la vie en tournée avec Bob.

Il n'y a pas de clichés dans la musique d'Ashley. Les bourdons, par exemple, ne sont pas des méditations spirituelles, captivant l'esprit quand on les écoute les yeux fermés. Ce sont plutôt des sonorités de référence qui évoluent lentement pour des besoins structurels. Elles forment la matière de base – les interprètes peuvent en extraire des éléments ou en modifier lentement le cours. Dans le quatuor *In Memoriam... Esteban Gomez* (l'explorateur portugais qui avait embarqué avec Magellan pour parcourir les mers du globe avant de faire défection), les musiciens choisissent un son de base qu'ils transforment peu à peu sur la durée. La partition consiste en points dessinés autour d'un cercle, chaque point indiquant un rythme silencieux à ressentir intérieurement. Les partitions graphiques d'Ashley n'ont rien d'impressionniste, elles ne font pas que suggérer des activités aux interprètes : elles sont aussi précises, sinon davantage, que la notation traditionnelle sur la portée de cinq lignes.

Dans les opéras, les chanteurs s'accordent aux tonalités proposées par des masses ou des accords de sons électroniques. Ces nappes de son n'évoluent pas assez rapidement pour distraire l'auditeur de la narration. Rien à voir avec les œuvres vocales hyperactives des compositeurs sériels, dans lesquelles les mots n'interviennent que comme des paramètres supplémentaires à permuter ; le texte perd son sens, jusqu'à souvent devenir grotesque. Les textes d'Ashley, eux, sont parfaitement clairs. En plus des accents et des indications rythmiques, ils constituent les partitions des chanteurs, qui restent libres d'inventer les mélodies. En laissant chaque interprète chantonner son texte à sa guise, Ashley permet aux diverses personnalités de se projeter pour le public.

D'un autre côté, Ashley déconstruit véritablement le texte dans *She was a visitor*. Un seul interprète répète la phrase-titre tout au long de la représentation, tandis que le chœur émet en les prolongeant des phonèmes choisis par les meneurs des groupes. On entend alors simultanément la phrase entière et fragmentée. La fragmentation est lente et soutenue, et non rapide et frénétique. La répétition de la phrase garantit sa compréhension. Il n'y a aucune altération ; les mots semblent observés au microscope. On entend une seule phrase au ralenti. Comme dans un état de conscience modifié ou en rêve, on devient sensible à des sons ralentis sur un temps très, très long.

Dans certaines de ses premières créations, Bob explorait les propriétés acoustiques du son. Dans *The Wolfman*, il traitait la cavité orale comme une petite chambre modulable selon que la bouche s'ouvrait ou se fermait. Dans *Four Ways*, ce sont des attaché-cases contenant de petits haut-parleurs qu'on ouvre et qu'on ferme, pour varier les résonances. Mais Bob abandonna bientôt le flux sonore en trois dimensions pour l'image plate de l'écran de télévision – ce qui n'empêche pas ses opéras d'être superbes lorsqu'ils sont donnés dans des espaces acoustiques – et il insiste sur le son amplifié électroniquement. Il a déclaré qu'il préférerait regarder le réveillon du Jour de l'an à la télévision que de le vivre en chair et en os. Je vois là un signe qu'il adresse au futur.

Extrait de *Outside of Time*, 2009 et *Musiktexte*  
Traduit de l'anglais par Denise Luccioni

Alvin Lucier est né en 1931 aux États-Unis. Compositeur, il a été membre des groupes ONCE et Sonic Arts Union.  
[www.alucier.web.wesleyan.edu](http://www.alucier.web.wesleyan.edu)



## Steve Paxton

### Notes sur la chorégraphie

Au cours de mes sessions de performance et d'improvisation auprès de Lisa Nelson, je me suis servi de deux œuvres de Robert Ashley du début de sa carrière. L'une était très dense en texte, tandis que l'autre relevait essentiellement du « marmonnement ». *The Park* et *The Backyard* extraits de *Private Parts* constituaient la bande son de *Part* (ma pièce de 1978 avec Lisa Nelson). *Automatic Writing* était, parmi d'autres emprunts, la bande son de notre spectacle *Night Stand* (2004).

Ashley considérait ses propositions comme des opéras. Avec *Private Parts*, il a tissé l'histoire de deux personnages, impliqués chacun en profondeur dans leur monde privé.

Le texte décrit leurs situations physiques, ainsi que leurs pensées... Le public de nos performances ne pouvait en saisir la totalité. La danse suivait son chemin parallèle. Ainsi, les images entendues glissaient à la surface de la danse : l'écoute et la vision étaient clairement séparées. Lisa et moi avons joué *Part* de 1978 à 2001. J'ai particulièrement aimé la manière dont les détours narratifs nous soutenaient, ainsi que les différents niveaux de l'atmosphère musicale, tantôt proéminente, tantôt fondue dans l'arrière-plan.

La partition d'*Automatic Writing* est très différente. Deux voix y prédominent : celle d'Ashley et celle de Mimi Johnson. Les traitements musicaux appliqués à la voix d'Ashley la rendent indéchiffrable. Mimi Johnson chuchote des traductions en français. La situation semble être celle d'un homme en détresse existentielle, accompagné d'une présence apaisante. Contrairement à *Private Parts*, aucune pensée, allusion, digression ou souvenir n'est exprimé par la voix masculine. C'était un vrai défi de danser sur cette pièce qui semble se déployer dans un présent perpétuel, à peine infléchi. Réunies, ces deux partitions montrent l'ampleur de la pensée d'Ashley dans son approche de l'opéra.

J'ai abordé le travail sur la chorégraphie de *Quicksand* avec en tête l'idée que Bob « avait le talent singulier de rester immobile tandis que sa musique et son livret tourbillonnaient ». Mais ce que j'y ai découvert s'est avéré bien différent. Le texte est un récit d'espionnage sur fond de révolution se déroulant dans un pays non nommé de l'Extrême-Orient. La musique est un arrière-plan d'accords électroniques délicatement modulés. Ashley revêt ici les atours de l'auteur de roman noir – une rupture de plus par rapport à ses œuvres précédentes. Le livret de *Quicksand* ne « tourbillonne » pas vraiment.

C'était la première fois que l'on me commandait un travail pour l'opéra.

Historiquement, la danse a été utilisée dans les opéras sous la forme de divertissement, sans lien nécessaire à l'intrigue. Je me suis prêté à cet exercice, en me référant à Ashley lui-même, l'auteur, et aux éléments « romantiques » qu'il mentionne dans le texte. La plupart du temps, cependant, j'ai utilisé la danse comme une distraction en regard du flux de texte.

Il m'a semblé que les divertissements ne devaient pas envahir le texte : ils sont plutôt minimaux, très brefs et occasionnels. Ils colorent, animent ou peuplent le texte, ajoutant aux actions décrites une strate d'activité supplémentaire. Leur but est de servir l'atmosphère globale et non de se mettre au niveau du récit raconté. Ashley a laissé quelques directives générales, surtout pour permettre la séparation entre les éléments de la danse, du texte et de la lumière. Il est certain qu'il n'attendait pas que les éléments du texte soient illustrés. De même qu'il n'aurait pas fait appel à moi si tel avait été son désir. J'aurais simplement aimé qu'il vive pour assister à ce spectacle.

In Programme The Kitchen, janvier 2016  
Traduction Pierre-Yves Macé

## David Moodey

### Notes sur la lumière

Ce fut pour moi un honneur et un privilège de travailler avec Robert Ashley. Au cours des quinze dernières années, j'ai travaillé sur chacun de ses opéras. Il m'a fait confiance pour la création de la lumière et des décors. Grâce à la liberté créative qu'il m'a donnée, j'ai pu me développer en tant qu'artiste. Nous sommes devenus des amis proches. Nous parlions de ses œuvres, des buts qu'il se fixait pour chaque nouvelle pièce, de l'état de l'art, de la vie... Mon métier et ma vie se sont enrichis à son contact.

Bob n'a jamais dit à ses collaborateurs ce qu'ils devaient faire, il leur permettait de répondre à son travail par leurs œuvres. Pour *Quicksand*, il a laissé des instructions structurelles – un point de départ.

Dans mon cas, il m'a laissé libre de créer une lumière qui aide le public à se connecter visuellement à l'opéra. Le livret raconte une histoire sous une forme plus ou moins linéaire. Il m'a semblé préférable de ne pas l'illustrer, de ne pas dire au public s'il fait jour ou s'il fait nuit, si l'on est en extérieur ou en intérieur, etc. J'espère plutôt avoir accompli la création d'un environnement lumineux qui, avec la chorégraphie de Steve Paxton, enrichisse le contenu émotionnel de l'histoire.

## Tom Hamilton

### Notes sur la réalisation de la partie orchestrale électronique

J'ai rejoint l'ensemble de Robert Ashley en 1990, fort de mon expérience de compositeur et de performer de musique électronique, de producteur et d'ingénieur du son. Nous avons commencé par concevoir ensemble l'orchestre électronique de son opéra *Improvement (Don Leaves Linda)*. Au cours des vingt-cinq années qui ont suivi, j'ai collaboré à la réalisation des orchestres de neuf opéras, et de nombreuses pièces plus courtes. Bob accordant une grande importance à l'innovation technologique, les conceptions formelles et les gestes étaient très différents d'une œuvre à la suivante et très souvent nous créions nos techniques de studio sur le vif, ajustant les éléments de façon empirique jusqu'à ce qu'elles sonnent parfaitement dans le contexte voulu. Les procédures que nous avons fait évoluer au cours de ces vingt-cinq années ont certainement influencé celles que j'ai utilisées pour la préparation de la présente musique.

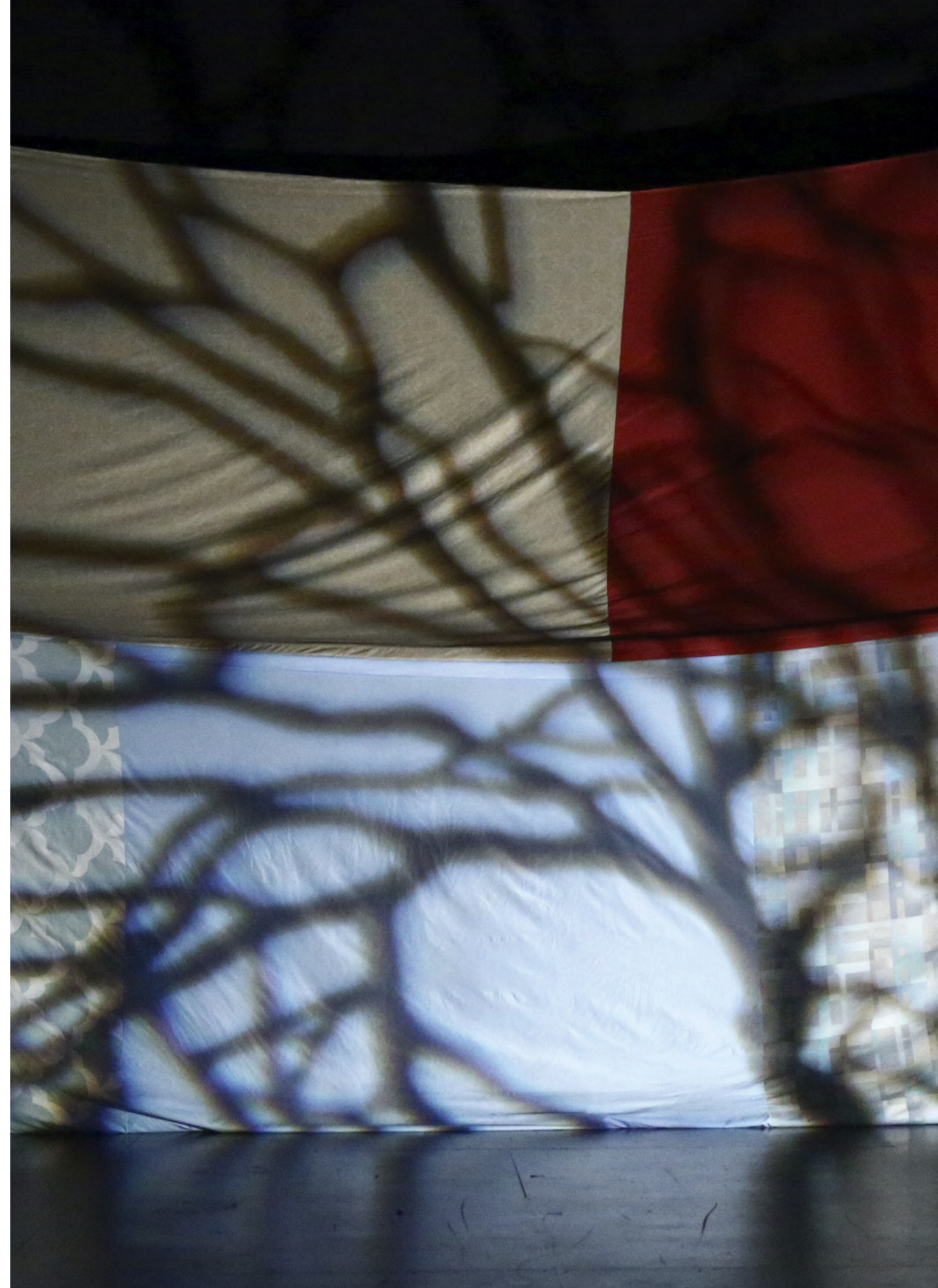
Une longue gestation a présidé à la réalisation de *Quicksand* qui est passée par deux versions différentes. Après un premier essai avec l'enregistrement d'une

partie pour ensemble vocal, strictement métrée et très stylisée, Bob a décidé de simplement réciter le texte lui-même aussi rapidement qu'il pouvait le lire. Il avait en tête une sorte de flux vocal, et m'a encouragé à supprimer autant que je le pouvais les silences entre les mots. Il voulait s'éloigner de sa pratique consistant à cadrer l'orchestre dans des mesures et des pulsations, et plus globalement rompre avec le temps musical conventionnel. La musique devait être strictement rythmée par des durées de son à l'intérieur d'un schéma harmonique, et j'ai été chargé de créer un orchestre qui réalise ce défi. J'ai élaboré une maquette d'orchestre pour l'acte I qui testait ces idées sous une forme homogène. Je lui ai fait écouter cette maquette en janvier 2014, la dernière fois que nous nous sommes vus.

Le matériau musical est fondé sur la séquence de seize accords qui apparaissait déjà dans l'opéra *eL/Aficionado* (1993). Pour *Quicksand*, ces accords sont employés de deux manières : d'abord dans leur succession linéaire d'origine, formant un nuage harmonique qui se modifie dans chaque scène ; puis comme des groupes isolés d'accords – ordre et durées différents – qui se superposent à la trame harmonique originale, avec des timbres évoluant indépendamment. Le résultat est un paysage harmonique instable, qui n'est jamais pleinement enraciné dans un contexte familier – une zone de « sables mouvants » musicaux.

In Programme The Kitchen, janvier 2016

Traduction Pierre-Yves Macé



## Biographies

### Robert Ashley

Né dans le Michigan en 1930, Robert Ashley étudie la musique à l'Université du Michigan, puis se spécialise en piano et composition à la Manhattan School of Music.

De 1957 à 1960, il étudie l'acoustique et la composition aux laboratoires de recherche du langage du Michigan (psycho-acoustique et structures du langage), avant de devenir assistant de recherche en acoustique au Laboratoire de recherche architectural.

Au cours des années 1960, Robert Ashley organise le festival ONCE, un festival annuel d'arts et de performances à Ann Arbor. En même temps, il conçoit ses premiers opéras, *That Morning Thing* et *In Memoriam... Kit Carson*.

Robert Ashley est directeur du Center for Contemporary Music de Mills College de 1969 à 1981. Il participe, de 1966 à 1976, aux tournées du Sonic Arts Union, un collectif de quatre compositeurs qui réunit Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier et Gordon Mumma.

Son opéra-vidéo d'une durée de quatorze heures, *Music with Roots in the Aether*, a été présenté en 1976 au Festival d'Automne à Paris, et diffusé sur plus d'une

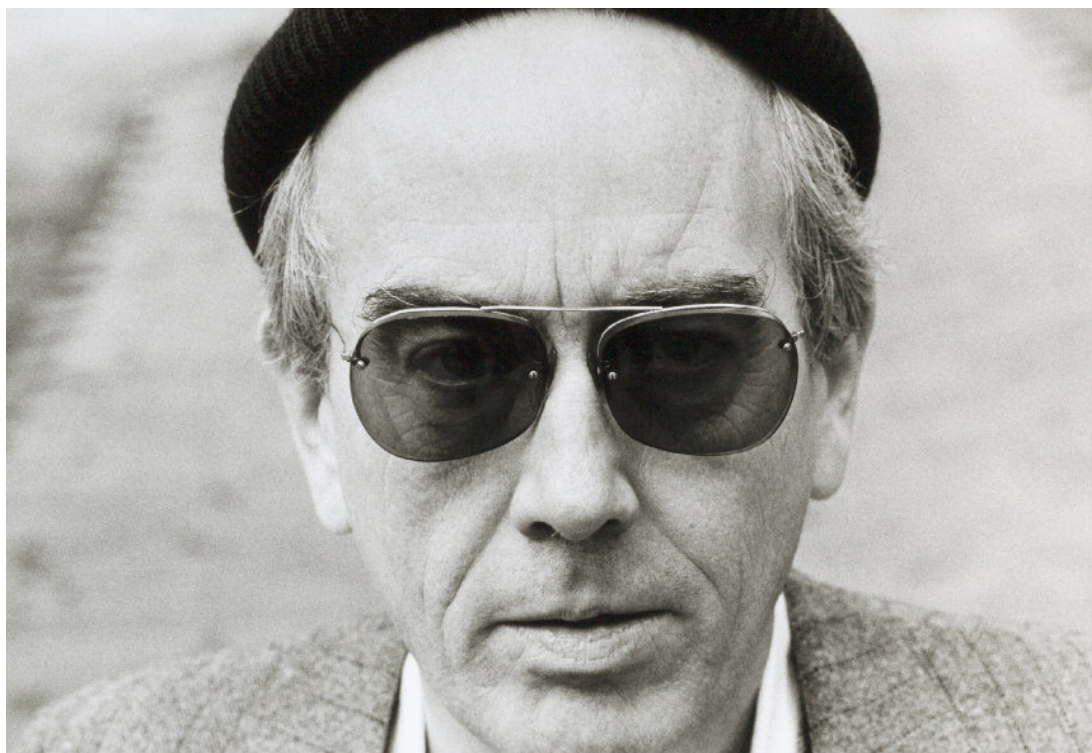
centaine de chaînes de télévision.

*Perfect Lives*, commandé par The Kitchen à New York, a été diffusé depuis sa création, en 1984, sur Channel Four en Grande-Bretagne, dans toute l'Europe et aux États-Unis. *Perfect Lives* forme avec *Atalanta (Acts of God)* et *Now Eleanor's Idea*, une trilogie d'opéras que Robert Ashley présentera en tournée avec son ensemble. Cette trilogie fera l'objet d'une version télévisée en trente-neuf épisodes d'une demi-heure.

Des mises en scènes de ses opéras, ainsi que des œuvres plus récentes comme *Dust*, *Celestial Excursions*, et *Concrete* ont été présentées à la Biennale de Venise, à l'Automne de Varsovie, au Festival d'Avignon, au USIS Interlink Festival de Tokyo...

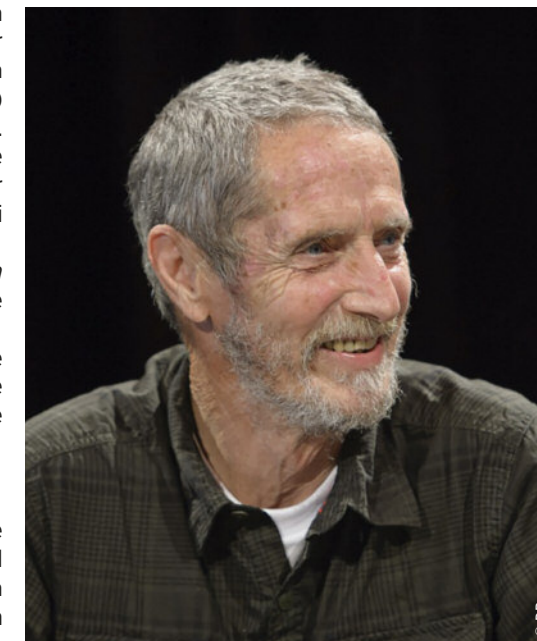
Parmi ses œuvres : *Music Word Fire* (1981), *Odalisque* (1984), *eL/Aficionado* (1987), *Superior Seven* (1998), *Outcome Inevitable* (1991), *Van Cao's Meditation* (1992), *Now Eleanor's Idea* (1993), *Foreign Experiences* (1994), *Balseros* (1997), *When Famous Last Words Fail You* (1997), *Your Money My Life Good-bye* (1997).

Dans le domaine de la danse, il a composé la musique pour *Ideas of the Church* (1978) de Douglas Dunn, *Son*



Robert Ashley en 1980 © Jean-Luc-Manaud

### Steve Paxton



of *Gone Fishin'* (1983) pour la compagnie de Trisha Brown et *Problems in the Flying Saucer* (1988) pour Merce Cunningham. Steve Paxton emprunte la musique de *The Park* et *The Backyard* pour *Part* (1978) et *Automatic Writing* et *Dust* pour *Night Stand* (2004). En 2002, la Fondation pour l'art de la performance contemporaine lui décerne le Prix John Cage pour la musique, et en 2008, l'American Music Center lui remet sa « Letter of Distinction ».

Robert Ashley est l'un des sujets du film *Four American Composers* (1983) de Peter Greenaway, aux côtés de John Cage, Meredith Monk, et de Philip Glass.

Son livre *Outside of Time: Ideas about Music* est publié par MusikTexte en 2009. Sa biographie, signée Kyle Gann, est publiée en 2012 par la société d'édition de l'Université de l'Illinois.

Robert Ashley meurt en mars 2014.

L'ensemble de son travail, audio et vidéo, est disponible chez Lovely Music, Ltd., Nonesuch/Elektra, New World Records, Mainstream, CBS Odyssey, O.O. Discs, Alga Marghen, Ellipsis Arts, Koch International, Einstein Records and Unsounds.

In programme The Kitchen, janvier 2016

#### Robert Ashley au Festival d'Automne à Paris

1974	Sonic Arts Union (Musée Galliera)
1976	<i>Music with Roots In the Aether</i> (Centre culturel américain)
1980	<i>Perfect Lives (Private parts)</i> (Centre Pompidou)
1982	<i>Atalanta (Acts of God)</i> (Centre Pompidou)
1992	<i>Improvement (Don Leaves Linda) &amp; eL/Aficionado</i> (Théâtre du Rond-Point)

Steve Paxton est né à Phoenix, Arizona, en 1939. Il s'est formé à la danse moderne, à la gymnastique et au ballet. Il a vécu pendant douze ans à New York, où il a dansé avec la José Arcadio Limón Company, Tamaris-Nagrin, Pauline Koner, Pearl Lang, et pendant cinq années avec la Merce Cunningham Dance Company. Au début des années 1960, il est co-fondateur du Judson Dance Theatre, où il danse avec Yvonne Rainer et Trisha Brown. Réduire la danse à sa plus simple expression – le pas, la marche – ourdit la trame de ce qui sera appelé plus tard la « danse postmoderne ». En 1970, il s'installe dans le Vermont. En 1979, il s'immerge dans le domaine de l'improvisation, en groupe, en duo, mais surtout en solo. Il développe une nouvelle forme de danse, « contact-improvisation », dans laquelle le contact physique donne l'impulsion au mouvement. C'est à son instigation que s'est formée la compagnie d'improvisation Grand Union (1971) et que naît la publication *Contact Quarterly*.

Il partage son temps entre l'enseignement du « contact Improvisation » et des présentations en solo. Steve Paxton est artiste en résidence au Darlington College of Arts (Royaume-Uni), à la Theaterschool d'Amsterdam et à la School for Movement Research de New York. Il donne des cours de « contact Improvisation » à des aveugles, et participe chaque année à *DanceAbility*, une initiative destinée à permettre à des chercheurs et interprètes handicapés de danser et de se produire avec des non-handicapés.

Au Royaume-Uni, il a fondé *Touchdown* avec Anne Kilcoyne, où il a enseigné pendant six ans à des malvoyants.

En janvier 1997, il a dirigé à Chypre avec Arianna Economou *Extended Mobility Cyprus 97*, un projet incluant des ateliers pour aveugles, des ateliers de *Dance Ability* dirigés par Alita Alessi et Emery Backwell, et un spectacle dans une école pour enfants handicapés à Limassol et un spectacle avec un groupe de Nicosie.

Steve Paxton a reçu de nombreux prix et bourses, dont le New York Bessie Award (1987), le deuxième prix de la Performance Arts Foundation en 1995, une subvention de la Rockefeller Foundation ainsi qu'une bourse Guggenheim. Il réalise des œuvres comme *Long and Dream* (1994) avec Trisha Brown et *Night Stand* (2002) avec la danseuse Lisa Nelson et le compositeur Robert Ashley. Il continue de participer à des spectacles d'improvisation et à des chorégraphies solo. Il a participé au projet d'improvisation *Crash Landing*, a travaillé avec l'artiste Katy Duck et a collaboré avec le Lisbon Group. Deux des œuvres de Paxton, *Flat* (1964) et *Satisfying Lover* (1967), ont été présentées lors de la tournée *Past Forward* du White Oak Dance Project en 2000/2001.

En 2014, Steve Paxton reçoit le Lion d'Or de la Biennale de la danse de Venise pour l'ensemble de sa carrière.

In Programme Festival d'Automne à Paris 2015

#### Steve Paxton au Festival d'Automne à Paris

1998 *Flat, Suites anglaises et Ash* (Théâtre de la Bastille)

#### Steve Paxton et Jurij Konjar

au Festival d'Automne à Paris et au Théâtre de la Ville

2015 *Bound* (Théâtre des Abbesses)

#### Tom Hamilton

Tom Hamilton est compositeur et producteur. Depuis 1990, il participe à l'ensemble des tournées des opéras de Robert Ashley, et s'occupe du traitement des sons et du mixage des enregistrements et des concerts. Ses productions audio sont dans plus d'une centaine de compilations de musiques expérimentales. Hamilton compose et se produit dans le milieu de la musique électronique depuis plus de quarante ans ; il a débuté dans les années 1960 avec des synthétiseurs analogiques. Il a été artiste résident en 2005, et aujourd'hui membre de la Civitella Ranieri Foundation.

Il a publié plus de quinze albums dont *London Fix* qui a reçu un prix au Festival Ars Electronica. Et l'un de ses sets électroniques des années 1970 a été désigné par *The Wire* comme l'une des meilleures rééditions de l'année 2010.

In Programme The Kitchen, janvier 2016

#### David Moodey

David Moodey collabore avec Robert Ashley depuis 1999. Les dernières collaborations sont *That Morning Thing* en 2011 (The Kitchen) et *Crash* au Whitney Museum et à Roulette. Il est le principal créateur lumière et directeur de production de Molissa Fenley, Robert Ashley, et de la Joffrey Ballet School de New York.

Il a reçu un Bessie Award pour la création des lumières pour le spectacle *State of Darkness* de Molissa Fenley. Il a aussi travaillé avec Paul Lazar et Annie-B Parsons et leur compagnie Big Dance Theater ; pour *feedforward* de David Neumann au Dance Theatre Workshop et pour les trois saisons de résidence de Peter Boal au Joyce Theater à New York.

In Programme The Kitchen, janvier 2016

#### Jurij Konjar

Jurij Konjar est né à Ljubljana (Slovénie) en 1978. Après une formation en chant choral, il commence la danse en participant à des compétitions de danse de salon. Il étudie la comédie musicale à Londres, puis poursuit sa formation à P.A.R.T.S. à Bruxelles. Il a travaillé avec les compagnies Les Ballets C de la B et En-Knap ainsi qu'avec les chorégraphes Janez Janša et Boris Charmatz. Parmi ses propres travaux, on compte *Catharsis for Beginners*, *Ulysses* et un travail d'improvisation sur les *Variations Goldberg* d'après un enregistrement de la version dansée de Steve Paxton.

In Programme Festival d'Automne à Paris 2015

#### Maura Gahan

Maura Gahan est danseuse, marionnettiste et peintre. Elle combine ces trois disciplines dans ses performances depuis 2000. Elle est diplômée en danse, performance et chorégraphie de l'Université de l'Ohio. Depuis plus de dix ans, Maura Gahan a tourné à travers l'Europe, l'Asie et l'Amérique avec le Bread and Puppet Theater de Peter Schumann, pour lequel elle conçoit masques, musiques, opéras, cirques et chorégraphies de rue. En 2008, elle collabore avec Peter Schumann pour recentrer la Lubberland National Dance Company autour de thématiques politiques et communautaires. Elle collabore à *Materials for the Spine* de Steve Paxton, et *Tuning Score* de Lisa Nelson depuis 2012. Elle vit aujourd'hui dans les montagnes du Vermont et travaille pour l'association Vermont Fish and Wildlife.

In Programme The Kitchen, janvier 2016

#### Artservice et Performing Artservices, Lovely Music

Fondé et conçu par Bénédicte Pesle en 1970 à Paris, Artservice répondait à la nécessité d'aider les artistes indépendants dans leurs démarches administratives ; un bureau et une équipe pouvaient se mettre au service de nombre d'entre eux.

En 1972, Mimi Johnson fonde Performing Artservices à New York, organisation jumelle du bureau parisien. Depuis, Performing Artservices a fourni ses services en termes d'organisation, de production, d'administration à de nombreux artistes dans les domaines de la création en danse, musique et théâtre. Tous les aspects, production, tournées, taxes et fisc, financement/mécénat, communication, sont traités par le bureau qui organise également les structures légales pour les compagnies qui se créent en association indépendante sans but lucratif.

Performing Artservices, depuis 1972, a travaillé pour des artistes, pour n'en citer que quelques-uns, comme John Cage, Richard Foreman, Grand Union, Philip Glass, Karole Armitage, Lucinda Childs, Joan Jonas et Robert Ashley.

Lovely Music est un label indépendant singulier dont la longévité est remarquable. Le label publie les œuvres de l'avant-garde et de la musique expérimentale, incluant l'électronique et le numérique, jusqu'aux opéras nouveaux et aux techniques vocales les plus élaborées.

## Prochains concerts

Festival d'Automne à Paris – Théâtre de la Ville

Lundi 28 novembre 20h30

**Mark Andre/Enno Poppe/György Kurtág**  
**Ensemble Musikfabrik**

Espace Pierre Cardin



Lundi 5 décembre 20h30

**Pierre-Yves Macé**

Espace Pierre Cardin



Présidente : Sylvie Hubac  
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota  
Directrices artistiques :  
Marie Collin, Joséphine Markovits  
[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)



Directeur : Emmanuel Demarcy-Mota  
[www.theatredelaville-paris.com](http://www.theatredelaville-paris.com)



**Le Monde** partenaire du

# FESTIVAL D'AUTOMNE

**CULTIVEZ VOS POINTS DE VUE,  
ARGUMENTEZ VOS CRITIQUES.**

CHAQUE JOUR LA CULTURE EST DANS  
**Le Monde**, ET CHAQUE VENDREDI  
DANS LE SUPPLÉMENT **IDÉES**  
ET DANS **M** LE MAGAZINE

