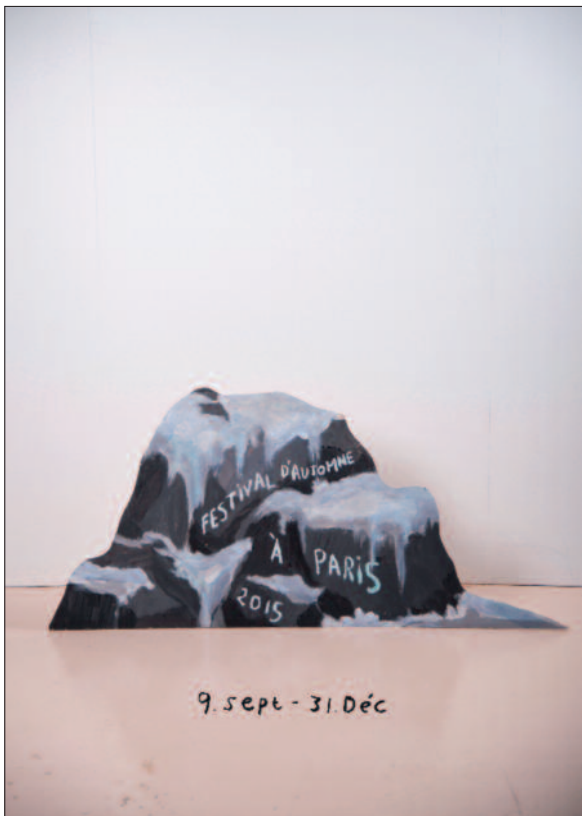


FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

9 septembre – 31 décembre | 44^e édition



DOSSIER DE PRESSE

JOHN ADAMS
LUCINDA CHILDS
FRANK GEHRY

Service de presse : Christine Delterme, Carole Willemot
Assistante : Mélodie Cholmé

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01
c.delterme@festival-automne.com
c.willemot@festival-automne.com
assistant.presse@festival-automne.com

Festival d'Automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com

JOHN ADAMS
LUCINDA CHILDS
FRANK GEHRY

Available Light

Chorégraphie, **Lucinda Childs**
Musique, **John Adams**
Scénographie, **Frank Gehry**
Lumière, Beverley Emmons et John Torres
Costumes, Kasia Walicka Maimone
Son, Mark Grey

Lucinda Childs Dance Company : Ty Boomershine, Katie Dorn, Kate Fisher, Sarah Hillmon, Anne Lewis, Sharon Milanese, Patrick John O'Neill, Matt Pardo, Lonnie Poupard Jr., Caitlin Scranton, Shakirah Stewart

THÉÂTRE DE LA VILLE

Vendredi 30 octobre au samedi 7 novembre
mardi au samedi 20h30
samedi 7 novembre 15h, dimanche 15h, relâche lundi
26€ et 35€ // Abonnement 26€
Durée : 55 minutes

En partenariat avec France Inter

Production Pomegranate Arts // Coproduction Théâtre de la Ville-Paris Festival d'Automne à Paris ; Cal Performances, University of California (Berkeley) ; Festspielhaus St. Pölten ; FringeArts (Philadelphie) avec le soutien de The Pew Center for Arts and Heritage ; Gloria Kaufman Presents Dance at the Music Center and the Los Angeles Philharmonic Association International Summer Festival Kampnagel (Hambourg) ; Onassis Cultural Centre (Athènes) ; Tanz im August (Berlin) // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de LVMH // Spectacle créé au MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art)

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Carole Willemot
01 53 45 17 13

Théâtre de la Ville
Marie-Laure Violette
01 48 87 84 61

Lucinda Childs poursuit son retour aux sources. Après *Dance*, manifeste de 1979 présenté lors de la dernière édition du Festival d'Automne, la grande chorégraphe de la danse post-moderne américaine s'est plongée dans la reconstruction d'une autre pièce qui a marqué sa carrière, *Available Light*. Créée en 1983, celle-ci affine sa recherche de transparence minimaliste avec deux nouveaux compagnons, le compositeur John Adams et l'architecte Frank Gehry. À l'époque, le Museum of Contemporary Art de Los Angeles avait proposé à cette équipe inédite un espace à mi-chemin entre l'entrepôt et la scène, qui laissait filtrer la lumière extérieure. Cette lumière synonyme de clarté, ce sera la ligne d'horizon de la partition symphonique de John Adams, *Light Over Water*, et de son travail de répétition épuré qui structure le mouvement, les pas revenant comme des motifs.

Comme *Dance*, *Available Light* fait écho à l'esprit de collaboration né vingt ans plus tôt au Judson Dance Theater, creuset du mouvement postmoderne. Pour sa première incursion dans la danse, Frank Gehry dessine ainsi à Lucinda Childs un décor constructiviste à deux niveaux. Deux groupes de danseurs s'y superposent verticalement, et les effets de contrepoint qui naissent de leur dialogue guident la composition chorégraphique. Lucinda Childs elle-même menait la danse à la création ; elle transmet aujourd'hui *Available Light* à une nouvelle génération, en quête de cette lumineuse simplicité sur laquelle le temps semble n'avoir que peu de prise.

ENTRETIEN

LUCINDA CHILDS

Available Light date de 1983. Pourquoi avez-vous choisi de remonter cette pièce aujourd'hui ?

Lucinda Childs : Nous l'avions donnée pour la dernière fois, au Festival Dance Umbrella de Londres, en 1994. L'idée de la remonter m'est venue il y a quelques années, mais le processus a été très long parce que c'est une œuvre exigeante, complexe. À l'époque de la création, elle était très difficile à faire tourner à cause du décor de Frank Gehry, et nous l'avions donc très peu dansée, contrairement à *Dance* ou *Einstein on the Beach*.

À l'origine, quel a été le point de départ de cette création ?

Lucinda Childs : Je venais de créer *Dance* avec Philip Glass et Sol LeWitt, que nous avons présenté au Festival d'Automne l'année dernière. Le MoCA (Museum of Contemporary Arts) de Los Angeles a beaucoup aimé ce projet, et a voulu commander une nouvelle collaboration, cette fois avec John Adams et Frank Gehry. Ils étaient tous les deux basés sur la côte Ouest à l'époque et je ne les avais jamais rencontrés, mais je les connaissais de réputation et j'ai tout de suite eu envie de travailler avec eux. John savait que j'avais collaboré avec Philip Glass, et connaissait un peu mon travail. Frank Gehry a tout de suite été intéressé de son côté par les possibilités que pouvait offrir un décor à deux niveaux.

Il s'agissait du premier décor que Frank Gehry réalisait pour la scène. Comment s'est passé ce travail ? D'où est venue l'idée d'une division verticale de l'espace ?

Lucinda Childs : Il ne connaissait pas du tout la danse à l'époque, c'était la première fois qu'il travaillait avec un chorégraphe. Je lui ai écrit, et il m'a répondu de manière très positive. Nous nous sommes en fait rencontrés peu de temps après *Einstein* (1976), mais il a fallu quelques années pour assembler les différents éléments du projet, pour tout mettre en place.

Nous sommes arrivés à l'idée des deux niveaux ensemble, mais il a ensuite conçu le décor dans son entier. J'aimais l'idée de quelque chose qui casserait l'espace, mais sans réduire la place réservée à la danse, et la seule manière de faire cela, c'était de créer un autre niveau, un étage. En studio, nous ne travaillions que sur un seul niveau, donc les danseurs n'ont eu que très peu de temps pour s'adapter à cet espace scénique particulier.

Le décor a été construit spécialement pour le MoCA – il s'agissait de ce qu'on appelait un « espace contemporain temporaire », qui ressemblait à un entrepôt et qui existe toujours à Los Angeles, dans la lignée des espaces dédiés à la performance, pionniers à l'époque. Nous étions tombés amoureux de ce bâtiment, de ce grand espace vide et ouvert. Le MoCA a déconstruit le décor après le spectacle, malheureusement, et le remonter s'est avéré compliqué. C'est pour cela que nous voulions en avoir une nouvelle version pour nous, qui puisse être une part intégrante du répertoire au lieu d'être détruit à chaque fois. Nous l'avons recréé avec Frank et son équipe de manière à ce qu'il puisse désormais s'adapter à tous les espaces

et toutes les scènes, où que nous allions.

Avec cette division de l'espace scénique, Available Light prolonge le travail sur le dédoublement entamé avec Dance ...

Lucinda Childs : Effectivement, la pièce s'inscrit dans la lignée de l'idée centrale de *Dance*, qui était la superposition de la scène et du film de Sol LeWitt. L'idée d'associer et de dédoubler les danseurs d'une manière différente, sans la vidéo cette fois, me plaisait beaucoup. Il y a 11 danseurs au total dans *Available Light*, 3 maximum en haut et 8 en bas. Leurs mouvements se font écho, ce qui était déjà le cas dans *Dance*, mais on ajoute ici l'idée de jeux d'association et de modes de partenariat qui évoluent au fil de la pièce.

La notion de contrepoint est centrale. Je trouve l'idée de séparation particulièrement intéressante dans ce type de travail, qui est très spécifique, précis et musical. Les danseurs ne se touchent jamais, mais ils sont intimement connectés dans chacun de leurs gestes. On pourrait parler de dialogue, mais c'est complètement abstrait, et cela permet de développer et d'étendre le mouvement dans l'espace d'une manière que je trouve passionnante.

Vous avez souvent collaboré avec Philip Glass, que ce soit pour Dance ou Einstein on the Beach. Avez-vous travaillé de manière différente avec John Adams ?

Lucinda Childs : Nous avons travaillé de concert. Il m'envoyait des partitions, et je lui répondais en demandant parfois, lorsque c'était possible, un rythme plus régulier et mesuré. Il a son style propre, et nous avions parfois besoin d'aide pour le suivre, car les danseurs devaient s'accorder de manière très précise. Il était très ouvert, et il s'est adapté à nous. Nous nous sommes nourris l'un de l'autre, même si je ne lui ai jamais rien demandé d'autre. Il a influencé mon travail d'une manière très différente de Philip Glass. La musique de John Adams possède une texture différente, une forme d'émotion, même si celle-ci reste abstraite. Il y a plus de crescendo, des dynamiques techniques qu'on ne trouve pas forcément chez Philip.

John a suivi de très près la reconstruction d'*Available Light* ; il a d'ailleurs retravaillé un peu le son du fait des possibilités du format digital aujourd'hui, et il est très content de cette nouvelle version. C'est exactement la même musique, mais amplifiée de manière légèrement différente.

Comment avez-vous structuré Available Light ?

Lucinda Childs : Il y a deux grandes parties, la première de trente minutes, la deuxième, après une pause, de vingt minutes environ. La chorégraphie est entièrement inspirée par l'idée des deux niveaux, et bien entendu par la musique. Les groupes sont similaires dans les deux parties, et les danseurs sont distribués en trois couleurs selon leurs costumes : quatre en noir, quatre en rouge, et trois en blanc. Je dansais dans la version d'origine et

j'étais l'une des trois en blanc, mais les couleurs ne représentent rien de particulier. Elles nous ont simplement servi à enrichir le travail des lumières.

D'où est venu le titre, cette idée de "lumière disponible"?

Lucinda Childs : Le bâtiment dans lequel nous étions au MoCA était ceint par une grande fenêtre – une lucarne, mais en forme de bandeau, tout autour du bâtiment – qui permettait de projeter de la lumière de l'extérieur vers l'intérieur. Le créateur des lumières a décidé de l'utiliser pour projeter de la lumière à l'intérieur, et c'est comme ça que le titre nous est venu, d'autant que le titre de la musique de John était *Light Over Water*. C'était un espace unique, une manière très inhabituelle de diffuser, d'amplifier la lumière. Même sur des scènes plus classiques, nous avons essayé de reproduire cet effet.

À l'époque de la création, le New York Times l'a qualifiée de "percée" dans votre carrière. Est-ce que vous l'avez effectivement vécue comme un tournant ?

Lucinda Childs : Je ne sais pas si je l'ai vraiment vécu comme tel, parce que les idées d'*Available Light* étaient déjà présentes dans mes précédentes pièces, notamment *Dance*. Ce type de collaboration d'envergure avec d'autres arts était dans l'esprit du temps en 1983 – et est en réalité très classique pour un chorégraphe, puisqu'il s'agit de travailler étroitement avec un scénographe et un compositeur. Le MoCA m'a cependant donné une chance rare en me permettant de me lancer dans une autre collaboration majeure, et le travail était absolument passionnant.

Quelle avait été la réaction du public dans les années 1980 ?

Lucinda Childs : À l'époque, les œuvres de ce type étaient extrêmement controversées. *Dance* a provoqué la controverse, *Einstein* aussi, parce que le public n'était pas habitué à la musique de Philip [Glass], à celle de John [Adams], à l'idée d'un tel minimalisme. Le mouvement postmoderne a été beaucoup attaqué. *Available Light* a d'ailleurs été mieux reçu à New York que sur la côte Ouest, qui n'avait pas autant de festivals, où le public était moins familiarisé avec ce type de travail. Certains ont trouvé la pièce choquante, ils ne la comprenaient pas.

Comment avez-vous reconstruit la chorégraphie ? Est-ce que des modifications ont été introduites ?

Lucinda Childs : J'en avais gardé une notation sous forme de partition, et j'avais donc plus de 80 pages, ce qui m'a beaucoup aidée. On peut toujours se servir de la vidéo, mais elle ne permet pas de comprendre la construction globale de la pièce de la même manière, notamment les relations entre les danseurs, leur rapport à l'espace, à la musique... La manière dont tout cela fonctionne est explicitée par la notation d'une manière unique. Il y a quelques petits changements mineurs dans la version que nous présentons, mais il s'agit moins de pas modifiés que d'ajustements réalisés pour le nouveau groupe

de danseurs qui s'est approprié la pièce.

Quelles différences voyez-vous entre les danseurs de la création et ceux d'aujourd'hui ?

Lucinda Childs : Dans les années 1970, nous venions tous d'horizons différents. Certains d'entre nous n'avaient aucune formation classique. Maintenant tout le monde a une formation similaire, et travaille en parallèle avec d'autres compagnies : nous n'employons les danseurs qu'une partie de l'année. Ils sont tous extrêmement polyvalents, et plus uniformes dans leur approche du mouvement. J'apprécie cela : en termes de style, on obtient deux versions différentes d'une œuvre lorsqu'on la remonte aujourd'hui. Je travaille avec le même groupe depuis cinq ou six ans maintenant, et j'ai complètement confiance en eux.

Vous avez enchaîné plusieurs reconstructions d'œuvres des années 1970 et 1980. Pourquoi remonter ces pièces aujourd'hui ?

Lucinda Childs : C'était le moment de le faire. Le point de départ a été la recreation de *Dance*, en 2009, mais nous n'imaginions pas à ce moment-là qu'elle aurait une telle vie. Il y a eu une vraie demande, elle est dans le répertoire depuis 6 ans maintenant. Même chose pour *Einstein on the Beach*, que nous continuons à donner. J'ai l'impression qu'il y a un intérêt renouvelé pour ces œuvres, à la fois de la part de ceux qui les connaissent et qui veulent les revoir, mais également d'un public qui ne les a jamais vues. Il y a également un effet de cycle, qui fait que certaines œuvres reviennent sur le devant de la scène et sont à nouveau appréciées. J'ai la chance en parallèle de continuer à créer pour d'autres compagnies, et même pour la mienne – nous travaillons sur un projet de nouvelle collaboration avec Philip Glass qui devrait voir le jour en 2016 ou 2017.

Propos recueillis par Laura Cappelle

BIOGRAPHIES

LUCINDA CHILDS

Née en 1940, Lucinda Childs entame sa carrière de chorégraphe en 1963, à la Judson School à New York. Formée, entre autres, par Merce Cunningham, elle devient l'un des chefs de file de la "danse post-moderne" américaine dans les années 1970.

En 1976, Robert Wilson la choisit pour le rôle principal d'un opéra composé par Philip Glass, *Einstein On the Beach*, lui permettant ainsi d'accéder à la reconnaissance internationale. À la suite de cette expérience, elle revient à la danse et s'oriente vers le minimalisme. À partir de 1979, elle travaille avec plusieurs compositeurs et concepteurs sur une série de productions à grande échelle, dont la première fut *Dance*. Ses créations épousent la structure musicale des œuvres composées par Philip Glass, Steve Reich ou Henryk Gorecki, rendant perceptible les infimes variations de ces musiques répétitives. Elle s'intéresse à la géométrie de la danse, découpe inlassablement l'espace à travers des chemins toujours semblables - parallèles, cercles, diagonales - sur lesquels elle construit un réseau serré de petits mouvements répétitifs. Elle se sert de la répétition pour plonger le spectateur dans un état de transe, l'entraînant loin dans un monde intérieur.

Plusieurs compagnies lui ont commandé des œuvres originales. Parmi celles-ci, on peut citer le Ballet de l'Opéra national de Paris, le Pacific Northwest Ballet, le Ballet du Deutsche Oper Berlin, le Ballet de l'Opéra national de Lyon, la compagnie Rambert, le Bayerisches Staatsballett et les ballets de Monte-Carlo. Lucinda Childs est également la chorégraphe de la production de *Salomé* de Luc Bondy, créée à Salzbourg en 1992, et au Royal Opera Covent Garden en 1995, ainsi que de *Macbeth* pour le Scottish Opera en 1999. Elle a collaboré avec le metteur en scène Peter Stein sur la production *Moïse und Aaron* au Nederiandse Opera, *Orfeo ed Euridice* de Gluck pour l'opéra de Los Angeles, *Farnace* de Vivaldi et une nouvelle production de John Adams, *Dr Atomic*, pour l'opéra du Rhin en 2014. Elle a, plus récemment, chorégraphié et dirigé *Alessandro* de Handel, avec dans le rôle principal, Max Emanuel Cenčić.

En 1995, elle met en scène son premier opéra, *Zaïde*, pour le Théâtre de la Monnaie. À partir de 1996, elle collabore une nouvelle fois avec le metteur en scène Robert Wilson en tant qu'interprète dans sa production de *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras avec Michel Piccoli. En 1998, elle participe à l'opéra *White Raven*, créé par Philip Glass et Robert Wilson. Elle crée en 2003 sa version de *Daphnis et Chloé* pour le Grand Théâtre de Genève.

Lucinda Childs reçoit la bourse Gugenheim en 1979 et le NEA/NEFA American Masterpiece Award. En 2004, elle est élevée au rang de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres.

www.lucindachilds.com/history.php

Lucinda Childs au Festival d'Automne à Paris :

1979	<i>Chorégraphie de Lucinda Childs</i> (Théâtre des Champs-Élysées)
1983	<i>Available Light</i> (Théâtre de la Ville)
1991	<i>Rhythm Plus / Dance</i> (Théâtre de la Ville)
1993	<i>Création pour douze danseurs / Available Light / Concerto</i> (Théâtre de la Ville)
1995	<i>Kengir / Commencement...</i> (Théâtre de la Ville)
2003	<i>Underwater, Dance</i> (Théâtre de la Ville)
2014	<i>Dance</i> (Le Forum - Blanc Mesnil / Théâtre de la Ville)

JOHN ADAMS

John Adams a grandi dans le Vermont et le New Hampshire où il débute son éducation musicale avec son père, avec qui il étudie la clarinette et joue dans des fanfares locales. Adams a souvent dit combien les sonorités exubérantes et le rythme puissant de la marche ont profondément influencé sa personnalité musicale. En 1971, après avoir terminé ses études à Harvard avec Leon Kirchner, Adams quitte la Nouvelle Angleterre pour la Californie. Pendant dix ans, il enseigne et dirige au Conservatoire de Musique de San Francisco, et, de 1978 à 1985, il est très étroitement associé au San Francisco Symphony, dont le directeur musical Edo de Waart sera le premier défenseur de sa musique.

Bien qu'elles n'aient jamais suivi les strictes formules du minimalisme "classique", les premières pièces instrumentales d'Adams — comme ses deux pièces pour piano solo de 1977 : *Phrygian Gates* et *China Gates*, ou encore le septuor à cordes *Shaker loops* de 1978 — utilisent de brèves cellules répétitives. Elles rendent ainsi hommage non seulement à Reich et Glass mais aussi à Terry Riley et à quelques-uns des compositeurs expérimentaux des années soixante. Au cours des années 1960 et 1980, la musique d'Adams joue un rôle décisif dans la constitution et la diffusion d'un courant post-moderne à l'intérieur de la tradition savante contemporaine.

La collaboration, à partir de 1985, avec Alice Goodman et Peter Sellars donne naissance aux opéras les plus joués dans le monde ces deux dernières décennies : *Nixon In China* (1984-1985) et *The Death of Klinghoffer* (1990-1991). Ce dernier sera porté à l'écran en 2003 par Penny Woolcock.

Suivent d'autres œuvres réalisées avec Peter Sellars : en 1995, le "songplay" *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*, en 1999-2000, *El Niño*, sur un livret multilingue célébrant le millénaire et *Doctor Atomic* (2005). En 2006, est créé à Vienne *A Flowering Tree*, opéra inspiré de la *Flûte enchantée* de Mozart et en 2012, John Adams compose l'oratorio *The Gospel According to the Other Mary*.

John Adams est également chef d'orchestre. En 2013-2014, il dirige les orchestres suivants : le Houston Symphony, le Toronto Symphony, le Los Angeles Philharmonic et le New World Symphony.

FRANK GEHRY

Frank Owen Goldberg, dit Frank Owen Gehry, né le 28 février 1929 à Toronto, est un architecte américano-canadien. Professeur d'architecture à l'Université Yale, il est considéré au début du XXI^e siècle comme un des plus importants architectes vivants. Ses constructions sont généralement remarquées pour leur aspect original et "tordu".

Ses nombreuses créations, y compris sa propre résidence, sont devenues des attractions touristiques au niveau mondial. Ses œuvres sont citées comme les œuvres les plus importantes de l'architecture contemporaine dans le World Architecture Survey. L'architecte lui-même, selon le magazine *Vanity Fair*, a été étiqueté comme l'"architecte le plus important de notre âge".

Les œuvres les plus connues de Gehry comportent le Musée Guggenheim (Bilbao) en Espagne, le Ray and Maria Stata Center à Cambridge (Massachusetts), le Walt Disney Concert Hall en centre-ville de Los Angeles, l'Experience Music Project de Seattle, le Weisman Art Museum à Minneapolis, la Maison dansante du centre de Prague, le Vitra Design Museum près de Bâle, le Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto, le 8 Spruce Street à New York, la Cinémathèque française à Paris, ou encore la Fondation Louis-Vuitton.... Cependant, c'est sa résidence privée, le Gehry Residence à Santa Monica, en Californie qui a déclenché sa carrière en tant qu'architecte qui ne travaille pas seulement la conception (*paper architecture*) mais aussi la réalisation.



44^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
2015

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

Festival d'automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com