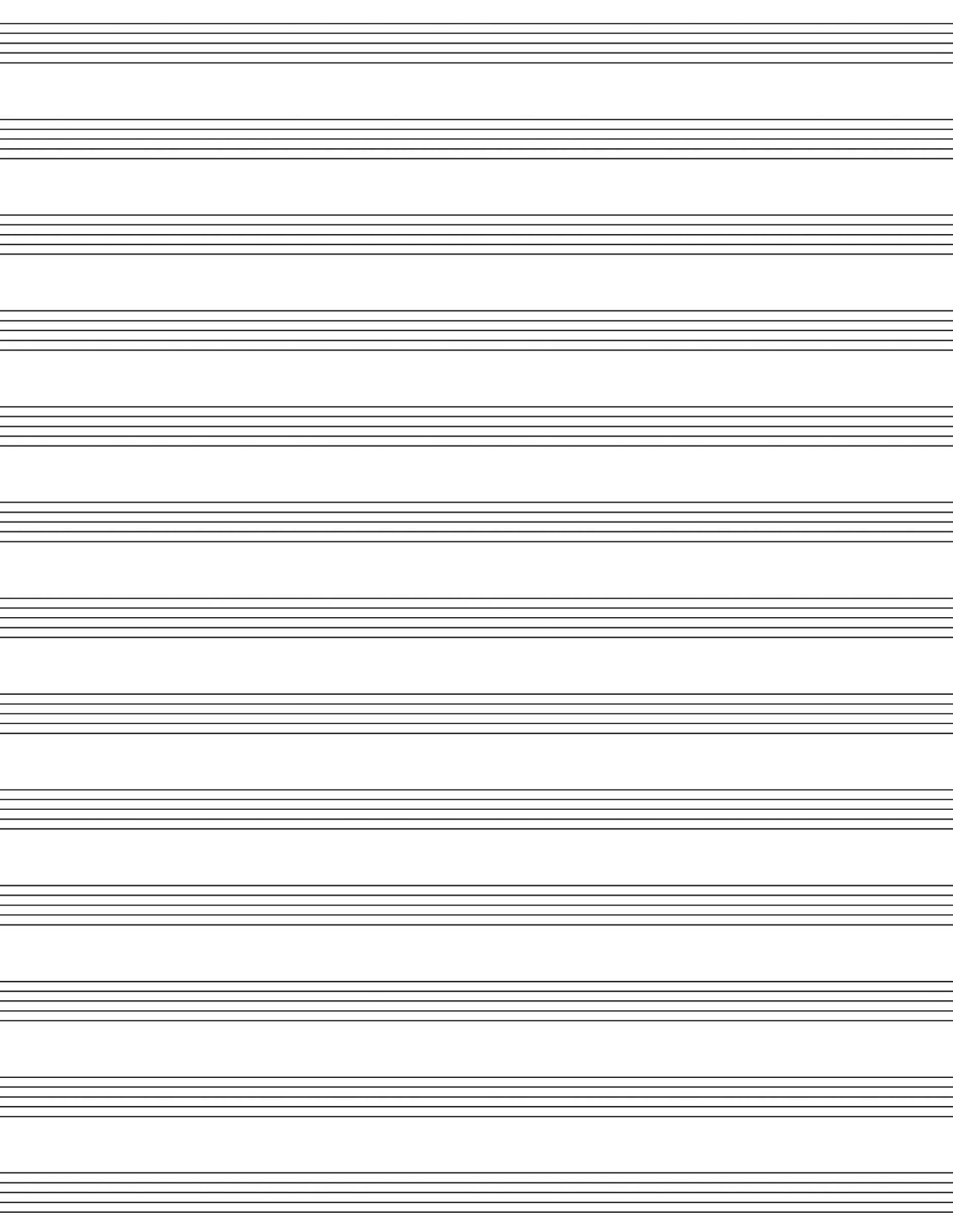


CONVERSATIONS

Steve Reich

Conversations

ALLIA



Conversations

STEVE REICH

Conversations

Traduit de l'anglais par
OLIVIER BORRE & DARIO RUDY

I D E M • V E L L E



A C • I D E M • N O L L E

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2023

TITRE ORIGINAL

Conversations

Le présent ouvrage a paru pour la première fois en 2022, chez Hanover Square Press à Toronto.

Copyright © 2022 by Steve Reich.

Translation copyright © 2023 by Éditions Allia.

All rights reserved including the right of reproduction in whole or in part in any form. This edition is published by arrangement with Harlequin Enterprises ULC.

© Éditions Allia, Paris, 2023, pour la traduction française.

conversation

discussion entre deux ou plusieurs personnes

• dialogue, discussion, observation, opinion, débat,
partage, bavardage, souvenirs, échange, questionnement

... et l'homme devint un esprit doué de parole.

– Genèse 2:7, traduction d'Onkelos

PRÉFACE

EN réfléchissant à l'écriture d'un livre, je ne cessais de repenser à l'un de mes ouvrages musicaux préférés : les *Dialogues* de Stravinsky avec Robert Craft. Stravinsky y livre des remarques et des souvenirs sur sa vie ainsi que sur les grands artistes qu'il a côtoyés, tandis que Craft lui pose de brèves questions. Si je n'ai pas eu d'équivalent de Robert Craft dans ma vie, ce livre m'a cependant donné l'idée de réaliser plusieurs entretiens. Les noms qui me sont venus à l'esprit sont ceux de compositeurs, de musiciens, de chefs d'orchestre, d'un sculpteur, d'une chorégraphe, d'une artiste vidéo et du directeur d'un label. Ce livre est le fruit de mes conversations avec toutes ces personnes.

Je me suis ainsi entretenu avec David Lang, Brian Eno, Richard Serra, Michael Gordon, Michael Tilson Thomas, Russell Hartenberger, Robert Hurwitz, Stephen Sondheim, Jonny Greenwood, David Harrington, Elizabeth Lim-Dutton, David Robertson, Micaela Haslam, Anne Teresa de Keersmaecker, Julia Wolfe, Nico Muhly, Beryl Korot, Colin Currie et Brad Lubman. Je regrette de ne pas avoir pu inclure de conversations avec l'artiste Sol LeWitt, dont l'œuvre et la pensée, dans une certaine mesure, font écho aux miennes, ainsi qu'avec le producteur Harvey Lichtenstein, qui a présenté tant de mes œuvres à la Brooklyn Academy of Music. Ces deux personnes sont décédées avant que j'entame le livre. Tous ces gens ont participé à forger cet environnement musical et artistique unique au sein duquel j'ai eu la chance de composer mes œuvres depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui.

Nos conversations se sont presque toutes tenues sur Zoom au cours de la pandémie, en 2020 et au début de l'année 2021. Si de manière générale, nous avons parlé de ma musique, chaque entretien s'est concentré sur une ou plusieurs compositions que l'artiste en question avait interprétée(s), ou bien qui l'intéressaient

particulièrement. Les entretiens sont classés peu ou prou dans l'ordre chronologique des compositions dont il est fait mention. Naturellement, nos conversations abordent également l'œuvre des intervenants ; étant donné la diversité des personnes concernées, chacune avec sa voix bien à elle, ces conversations appartiennent toutes à des univers particuliers.

Steve Reich
Mai 2021

CHAPITRE I

DAVID LANG



DAVID LANG – À partir du milieu des années 1960, tu t'es mis à composer toutes ces œuvres formidables, très radicales. Mais avant ça, tu avais étudié la musique dans certaines institutions où tu avais appris à devenir un compositeur normal, discipliné, à l'euro-péenne. Avant qu'on en vienne à tout ce que tu as fait depuis cette époque, je me disais que ça pouvait être intéressant d'évoquer ton parcours. Tu es allé à Juilliard, c'est ça? David Lang. D.R.

STEVE REICH – Oui, mais mieux vaut remonter un peu plus loin, à mes quatorze ans, quand j’ai entendu l’œuvre qui allait changer ma vie. Plus jeune, j’avais suivi des cours de piano et écouté la Cinquième de Beethoven, la “Symphonie inachevée” de Schubert, l’ouverture des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, et beaucoup de pop. Mais à quatorze ans, j’ai entendu un enregistrement du *Sacre du Printemps* et ça m’a énormément marqué. Je n’avais jamais rien entendu de pareil. Quelques semaines plus tard, j’ai entendu un enregistrement du cinquième concerto brandebourgeois. Ça peut paraître fou, mais je n’avais jamais entendu de Bach avant ça. Puis, quelque temps après, un ami pianiste m’a fait écouter des disques de Miles Davis, de Charlie Parker et de Kenny Clarke, et on a immédiatement décidé de monter un groupe. J’ai dit que je serai le batteur, et j’ai commencé à suivre les cours de Roland Kohloff, qui allait par la suite devenir le premier timbalier de l’Orchestre philharmonique de New York. Toutes ces expériences qui ont commencé quand j’avais quatorze ans ont profondément déterminé le reste de ma vie. À seize ans, je suis entré à Cornell.

D.L. – C’est jeune.

S.R. – Je ne savais pas en quelle matière j’allais me spécialiser. Le week-end, je jouais de la batterie dans un groupe. J’écoutais beaucoup Stravinsky et Bach, je découvrais la musique ancienne et Bartók. Mais Bartók avait commencé à cinq ans, moi j’en avais seize et j’avais l’impression que c’était trop tard pour devenir compositeur. Heureusement, en plus de mon grand intérêt pour la philosophie, et plus particulièrement pour Wittgenstein, je me suis immédiatement inscrit à un cours d’histoire de la musique occidentale enseigné par William Austin, qui était musicologue, pianiste, organiste et spécialiste de la musique du xx^e siècle. Il organisait son cours de la manière suivante : au premier semestre, on commençait avec le chant grégorien et on allait jusqu’à la mort de J.S. Bach en 1750, et ensuite il passait directement à Debussy, à Ravel, à Stravinsky et au jazz. Le second semestre commençait

avec Haydn et se terminait avec Wagner. Inutile de préciser que j'ai préféré le premier semestre. Mais surtout, ça a permis de clarifier ce qui m'attirait instinctivement chez Bach, chez Stravinsky et dans le jazz, en montrant comment ces musiques avaient toutes en commun une forte pulsation rythmique sous-jacente ainsi qu'une forme de centre tonal. La musique romantique européenne du XIX^e siècle ne fait que s'éloigner toujours plus de ces deux caractéristiques. Le moment de vérité est finalement arrivé l'année de mon diplôme, quand j'ai dû choisir où aller ensuite. J'ai postulé à Harvard et j'ai été accepté en deuxième cycle.

D.L. – Dans le département de philosophie?

S.R. – Oui. Je suis alors allé voir Austin et je lui ai dit : "Ce n'est pas ce que je veux faire. Moi, je veux étudier la composition." Il m'a dit : "Pourquoi n'étudierais-tu pas avec Hall Overton? Je vais le contacter." C'est ce qu'il a fait. J'ai été diplômé de Cornell en philosophie, avec les honneurs, et je suis parti à New York pour étudier la composition avec Hall Overton. Tu m'avais dit une fois que tu le connaissais.

D.L. – Oui. Comme tu le sais, l'une de mes passions, peut-être la seule d'ailleurs, c'est de collectionner les disques, les albums de musiciens et de compositeurs américains des années 1950 et 1960. Overton, on le trouve dans différents genres musicaux, et c'est toujours aussi intéressant. On le trouve dans la musique symphonique, mais il était aussi arrangeur pour Thelonious Monk.

S.R. – Absolument.

D.L. – Donc, au moment où tu fais sa connaissance, il vivait déjà une sorte de double vie. Il interrogeait le rôle de la musique classique dans le jazz, la relation que ces musiques entretiennent.



Hall Overton. D.R.

s.r. – Tout à fait. Hall Overton donnait cours dans un loft d'un quartier qu'on appelait à l'époque le Flower Market – en gros, toute la zone en dessous de la Sixième Avenue. Un livre de photos intitulé *The Jazz Loft Project* a été publié plus tard, parce que le photographe W. Eugene Smith était son voisin du dessous. Il passait souvent dans le loft d'Overton pour photographier les jam sessions avec Thelonious Monk, Charlie Mingus, Stan Getz, Phil Woods, Jim Hall, Zoot Sims et pas mal d'autres jazzmen de l'époque. Parmi ces musiciens célèbres, certains venaient voir Hall en tant qu'étudiants, pour parfaire leurs connaissances, et plus particulièrement leur vocabulaire harmonique.

D.L. – Incroyable.

s.r. – Hall était un pianiste de jazz compétent et respecté. Mais sa plus grande réussite, comme tu l'as évoqué, c'est son travail avec Thelonious Monk, qui avait manifestement beaucoup d'estime pour lui. Dans son loft, Hall avait deux pianos droits placés côte à côte. Comme l'a raconté la compositrice Carmen Moore, mon amie et ma camarade d'études chez Hall, Monk et lui s'asseyaient derrière les deux pianos adjacents et se mettaient à jouer les morceaux de Monk. Hall accentuait un détail et ensuite, il disait à voix haute : "Cuivres?" Et Monk réagissait en jouant une variante de ce détail, comme une réponse affirmative légèrement modifiée. C'est ce dialogue musical exceptionnel, consigné par Hall sur son misérable magnétophone des années 1950, qui allait donner naissance aux arrangements des morceaux du Thelonious Monk Big Band pour son concert au Town Hall.

Hall avait étudié à Juilliard. Plus tard, il y a enseigné la composition. C'était l'un des protégés de Vincent Persichetti, un professeur avec lequel j'ai étudié plus tard à Juilliard et qui était, de loin, le plus intéressant de toute l'institution. Hall a commencé par me dire quelque chose comme : "Tu joues de la batterie depuis toutes ces années, mais je voudrais que tu te remettes au clavier et que tu commences par les *Mikrokosmos* de Béla Bartók." Un conseil

en or massif. Le mode dorien, le mode phrygien, toutes sortes de canons. C'est quoi, les modes? Un tas de choses qu'on peut trouver en improvisant – "Ah, intéressant." Et puis, on se rend compte que ça a été complètement systématisé.

D.L. – Que ça existe.

S.R. – Oui, que ça existe, que c'est une chose bien établie depuis des siècles. Ces petits recueils de Bartók étaient pleins de contrepoints imitatifs, de canons. Bien plus tard, le canon est devenu la colonne vertébrale d'une bonne partie de ma musique. Le déphasage n'est qu'une variation autour de la technique du canon, qui fait varier l'écart rythmique entre les voix. Je me souviens de la première fois que Hall m'a donné à faire un exercice de composition. Il m'a dit: "Je veux que tu écrives plusieurs mélodies." Il a pris mon cahier et a dessiné au crayon: "Écris une mélodie qui descend, comme ceci, une autre qui monte, et une troisième qui reste stable." C'était vraiment au tout début, alors, je l'ai regardé et je lui ai dit: "Hall, je ne pense pas avoir assez de technique". Il m'a regardé droit dans les yeux et il m'a dit: "On n'a jamais assez de technique. Mets-toi au travail."

D.L. – (*rires*) C'est une très bonne leçon.

S.R. – Incroyable, n'est-ce pas? Ça reste encore vrai aujourd'hui.

D.L. – C'est vrai.

S.R. – En mourant, je me dirai: "Argh, je venais à peine de commencer."

D.L. – C'est la grande crainte de tout compositeur, non? "Il y a certaines choses que j'aimerais faire, mais je ne serai jamais assez bon pour y arriver."

s.R. – Oui, donc autant faire ce qu'on sait faire et persévérer. Parce que si on le fait bien, qui sait, on pourra peut-être s'améliorer un jour.

D.L. – Tout à fait.

s.R. – En dehors des *Mikrokosmos*, avec Hall, nous avons étudié l'harmonie traditionnelle. Il m'a donné le manuel d'harmonie de Paul Hindemith, et ce qui est super dans ce livre, c'est qu'il n'y a presque pas de texte, c'est essentiellement des exercices. Mes compositions se sont mises à ressembler à des imitations de Bartók. Ça a été une période de deux ans vraiment intense. Et j'abordais ça avec beaucoup d'enthousiasme. Alors, encouragé par Hall, je suis allé à Juilliard et j'y suis resté de 1959 à 1961. Pendant cette période, j'ai passé beaucoup de temps à analyser les partitions et à écouter les enregistrements des quatrième et cinquième quatuors de Bartók par le Juilliard Quartet. Ils sont tous les

deux composés selon une forme en arche, ABCBA, qui m'a beaucoup marquée et a continué à m'inspirer, puisque dans les années 1980, j'ai écrit *The Desert Music* et *Sextet*. Et il y a deux ans à peine, j'ai composé *Runner* et *Music for Ensemble and Orchestra*. Toutes ces pièces suivent cette même forme en arche. En ce qui concerne les professeurs, j'ai suivi les cours de Vincent Persichetti, qui était de loin le professeur de composition le plus extraordinaire. Je suis allé le voir avec une composition, c'était peut-être pour violon et piano, et j'ai dû lui dire quelque chose comme : "Je ne sais pas vraiment comment analyser ça. Peut-être que c'est un peu free et atonal?" Il m'a répondu : "Hum, je ne pense pas que ça soit atonal. Ce n'est pas vraiment free non plus." (*rires*)

D.L. – (*rires*)

s.R. – Et ensuite, il m'a dit : "Je sais que c'est difficile d'intégrer les chiffres romains." Il parlait de l'analyse harmonique.

Vincent Persichetti en 1981.
Photo : Peter Schaaf.



Mais il m'a expliqué: "Là, il y a une dominante, mais tu utilises une seconde à l'octave inférieure, et on ne sait pas vraiment laquelle est la meilleure. Et tu as aussi ajouté beaucoup d'autres notes, donc c'est un accord de dominante altéré." Je l'ai abondamment remercié. Il faut aussi que je raconte une anecdote plutôt intéressante au sujet de Vincent Persichetti. Peu de temps après avoir obtenu mon diplôme, je suis allé au concert d'un jeune diplômé de Juilliard, je ne me souviens plus de son nom. C'était quelque part à l'université de New York. Je suis assis dans une petite salle, et avant le début du concert, M. Persichetti débarque et vient s'asseoir juste derrière moi. Je ne dis rien, mais en moi-même, je pense: "Intéressant, ça doit être un étudiant star, alors." J'écoute le concert, qui est assez quelconque, je me retourne et je lui dis: "M. Persichetti, c'est très gentil de votre part de venir." Et il me répond: "J'essaie de savoir ce que deviennent mes étudiants." Ensuite, il me dit: "Alors, comment va l'accord de onzième de dominante?" Et je me dis: "Ce type est pas croyable, de quelle composition est-ce qu'il me parle?" Et il me dit: "Vous savez, la pièce avec les maracas et les orgues?" Ah, cet accord de onzième de dominante! (*rires*)

D.L. – (*rires*) Même moi, je savais qu'il parlait de cette pièce!

S.R. – Oui, mais je me suis figé, tu comprends? Parce que je me retrouve face à ce type qui sait tout.

D.L. – C'est aussi ça, le pouvoir que nos professeurs ont sur nous.

S.R. – Oui. À l'époque, la pièce n'avait pas été enregistrée. Alors, je lui dis: "Je ne savais pas que vous l'aviez entendue." Il me répond: "J'aime savoir ce que deviennent mes étudiants." Il était venu à un de mes concerts, il s'était assis comme tout le monde, il avait écouté, puis il était parti. Pas parce qu'il voulait me montrer que c'était un chic type, mais vraiment parce que la musique l'intéressait.

D.L. – Oui.



Luciano Berio. D.R.

S.R. – Alors je me suis tourné vers lui – la conversation touchait à sa fin, c’était le moment de partir. Il se trouvait que Hall Overton était décédé peu de temps avant. Je lui ai dit : “J’imagine que vous êtes au courant pour Hall?” Il est resté silencieux quelques secondes et il m’a dit : “Vous savez, je ne crois pas vraiment à la mort.” Je lui ai serré la main. Si j’avais été plus âgé et plus proche de lui, je l’aurais pris dans mes bras. C’est la dernière fois de ma vie que j’ai vu Vincent Persichetti.

D.L. – Quelle histoire magnifique !

S.R. – Incroyable, n’est-ce pas ?

D.L. – Vraiment touchante.

S.R. – Après ça, je suis allé en Californie, au Mills College, pour mes études de master. Luciano Berio venait de commencer à y enseigner. Attends, j’ai oublié quelque chose. Quand j’étais encore étudiant à Juilliard, Berio a donné un concert à la New School, à New York. Donc, je suis allé au concert de Berio et il a commencé par *Circles*, une œuvre qui met en musique des poèmes d’e.e. cummings.

D.L. – Il venait à peine de la composer. *Circles* a dû être écrite en 60 ou en 61.

S.R. – Oui, ça venait de sortir.

D.L. – C’était tout frais.

S.R. – Et c’était Cathy Berberian qui la chantait. Ça commence par le son “sssss”, le début du mot *stinging*, et tandis qu’elle prononce ce mot, le son sifflant de la consonne est imité par le biais de blocs de bois recouverts de papier de verre. Et là, je me dis : “Hmm, des percussions non chromatiques permettent d’imiter les sifflantes. Merci ! Combien est-ce que je vous dois ?” (*rires*)

D.L. – (rires)

s.R. – Et tout ça alors que j’avais entendu d’innombrables arrangements de la poésie d’e.e. cummings par des compositeurs américains, qui étaient pleins de sentimentalité et passaient complètement à côté de l’essentiel, c’est-à-dire du rôle primordial des phonèmes dans sa poésie. Quoi qu’il en soit, en retrouvant Berio au Mills College, c’est sa pièce *Omaggio a Joyce* qui m’a le plus impressionné. À nouveau avec Cathy Berberian au chant. Cette fois-ci, elle lisait *Finnegans Wake* et lui, il fragmentait le texte. Personne ne peut lire *Finnegans Wake* d’une traite et comprendre tout ce qu’il ou elle est en train de lire. Si on divise l’œuvre en petits morceaux, on n’entend plus que des phonèmes, et c’est exactement ce que voulait Berio. Plus tard, il a dit : “Je vais vous faire écouter deux pièces de [Karlheinz] Stockhausen, j’aimerais avoir vos réactions.” Il a commencé par mettre les études électroniques, puis *Gesang der Jünglinge*. Pour moi, c’était clairement *Gesang der Jünglinge* qui l’emportait, parce qu’il y avait de la voix. Ces trois événements m’ont marqué quand j’ai commencé à faire de la musique sur bande avec mes magnétophones à bandes Wollensak à 100 dollars et à créer des boucles sur bande magnétique, comme tout le monde dans les années 1960. Je me suis mis à travailler à partir de boucles. Je me suis rendu compte que c’était une source acoustique très riche, qui avait du sens, et donc que c’était intéressant, que ça valait le coup. Je dois remercier Berio de m’avoir mis sur la voie qui a conduit à *It’s Gonna Rain*.

D.L. – C’est très intéressant, ce que tu dis. J’ai toujours eu l’impression qu’une des caractéristiques fondamentales de tes premières œuvres de musique sur bande, c’est qu’elles ne parlent pas vraiment de la technologie, mais des gens. Elles ont quelque chose de très humain. En les analysant d’un point de vue technique, on constate qu’il y a des bandes, qu’elles se superposent de telle ou telle manière, bref qu’il s’y passe un certain nombre de choses sur le plan technique. Mais ce qu’on entend, c’est leur nature

documentaire : elles nous disent quelque chose de la vie des gens, de leur parole. De ce fait, je pense que ces pièces sont nettement plus accessibles pour les auditeurs que les études de Stockhausen.

s.r. – Oui, et à l'époque où j'ai composé *It's Gonna Rain*, puis *Come Out*, je me disais : "C'est ma musique vocale. Simplement, je n'arrange pas un texte, j'arrange des êtres humains."

D.L. – Je pense que c'est un point vraiment intéressant et très important. Pour moi, ces pièces montrent que tu apprends autant des luttes pour les droits civiques que de l'enseignement de Berio. Voire plus. Au fond, la question est toujours de savoir si les meilleures leçons nous sont données par les professeurs et les collègues, ou bien par l'attention au monde qui nous entoure. Quand on me demande de parler de mes plus grandes influences, je parle de Michael Gordon. Michael et moi étions camarades d'études à Yale et il écrivait des choses incroyablement audacieuses. J'étais loin d'imaginer qu'un compositeur pouvait avoir autant de courage. J'ai énormément appris de sa capacité à s'intéresser à un sujet, à s'y engager pleinement. J'adorais mes professeurs, ils m'ont beaucoup appris, mais savoir s'engager pleinement dans ce qu'on connaît, c'est aussi important que de connaître un maximum de choses.

s.r. – Tout à fait. Évidemment, il y a eu beaucoup d'autres influences très importantes sur ma musique après Berio. Pendant mes études au Mills College, je passais la plupart de mes journées en cours, mais le soir, j'allais écouter John Coltrane au San Francisco Jazz Workshop. Sa musique et l'intensité de son quartet m'ont profondément impressionné. Ça m'a fait réfléchir à la façon dont la plupart de mes camarades étudiants composaient. Ils écrivaient des partitions denses et sérielles qu'ils n'interprétaient jamais au piano. Tandis que Coltrane, de son côté, se mettait tout simplement à jouer de son instrument pour faire naître de la musique. Ça m'a convaincu que, quelles que soient mes limites en tant que musicien, la meilleure chose à faire était de monter un groupe et de jouer mes propres compositions.

C'est comme ça qu'est né un premier groupe à San Francisco, puis l'ensemble Steve Reich and Musicians à mon retour à New York. Quand j'étais encore au Mills College, vers 1962 ou 63, j'ai entendu l'album de Coltrane *Africa/Brass*. Cette œuvre en particulier durait plus de 16 minutes et reposait uniquement sur le mi grave de la contrebasse. La même tonalité pendant plus de 16 minutes. C'était incontestablement un précurseur, une figure tutélaire de ce qui allait bientôt émerger sous le terme de "musique minimaliste". Toujours à Mills, j'ai entendu des enregistrements de percussions africaines et peu après, j'ai découvert le livre d'A.M. Jones, *Studies in African Music*. Ça m'a poussé à faire un voyage au Ghana en 1970, après avoir composé des pièces de jeunesse comme *Piano Phase*, *Four Organs* et *Phase Patterns*. Ce voyage m'a encouragé à poursuivre mes recherches autour de la répétition de motifs rythmiques et du déphasage, mais ça m'a également poussé à revenir à ma propre expérience de percussionniste, dont découle *Drumming*.

Après avoir quitté le Mills College, j'ai fait la rencontre de Terry Riley, qui était lui aussi un grand admirateur de Coltrane. En 1964, je l'ai aidé à réaliser la première interprétation de *In C*, qui m'a fait forte impression. En retour, je lui ai suggéré la pulsation de piano sur les do aigus, qui s'est par la suite imposée comme une norme pour l'interprétation du morceau. Cette relation a sans aucun doute été très importante et très formatrice dans mon parcours.

Plus tard, en 1973 et 1974, j'ai étudié le gamelan balinaï Semar Pegulingan et le gamelan Gambang sur la côte Ouest, avec des professeurs balinaï. De toute évidence, ça a influencé mon œuvre *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ*.

Peu de temps après, j'ai voulu en savoir davantage sur la tradition juive dont je suis issu, et ça m'a amené à étudier la cantillation des écritures hébraïques à New York et à Jérusalem.

Quant à savoir si ça a eu autant d'importance que mon cursus "d'étudiant normal dans une école de musique normale", qui peut l'affirmer avec certitude?

D.L. – Mais tu n'as jamais voulu enseigner toi-même?



John Coltrane,
Africa/Brass, 1961.

s.r. – Non, pas vraiment. Quand j'étudiais au Mills College, j'ai été assistant du professeur Robert Erikson et j'ai aussi brièvement enseigné à la New School de New York. L'enseignement ne m'intéressait pas vraiment, donc j'ai fini par faire des petits boulots en dehors de l'Université, ce qui m'a permis de concentrer toute mon énergie sur ma propre musique. À San Francisco, j'ai été chauffeur de taxi pendant un an, puis j'ai été employé des postes pendant une autre année. Quand je suis revenu à New York, j'ai brièvement travaillé comme ingénieur du son pour le cinéma. Phil Glass et moi avons même lancé une entreprise de déménagement à un moment – je crois que tu as composé une pièce à ce sujet.

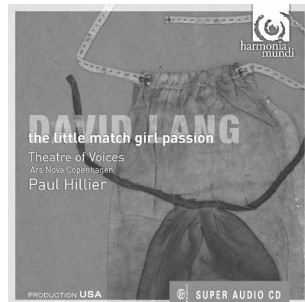
D.L. – *Chelsea Light Moving?*

s.r. – C'est ça. Pendant toute cette période, j'ai terminé les œuvres pour bandes *It's Gonna Rain* et *Come Out*, et des possibilités ont commencé à s'ouvrir. Par l'intermédiaire de mon ami compositeur David Behrman, *Come Out* a été enregistré par Columbia Records. L'album est sorti vers Noël 1967, en même temps qu'une vingtaine de disques de nouvelle musique – des œuvres de Boulez, Stockhausen, Cage et bien d'autres. *Come Out* a reçu de nombreuses réactions positives. Au même moment, je travaillais sur *Piano Phase*, et je montais une petite formation avec Jon Gibson, Arthur Murphy, et parfois le pianiste et chef d'orchestre James Tenney. On a commencé à donner des concerts, y compris un concert important en 1967 à la Park Place Gallery, qui était dirigée par Paula Cooper. Par la suite, Steve Chambers et Philip Glass ont rejoint le groupe pour qu'on puisse interpréter *Four Organs* et *Phase Patterns*, qui était également une œuvre pour orgue électrique. Peu de temps après, au début de l'année 1971, j'ai voyagé pour la première fois en Europe avec ce groupe. Nous avons joué à Paris, puis à l'ICA à Londres. J'ai pu commencer à gagner ma vie comme ça, en tant que compositeur qui interprétait sa musique avec son propre groupe. Je mettais toute mon énergie dans la composition et les répétitions, et le groupe s'est agrandi. La version

complète de *Drumming* nécessitait 12 musiciens ; en 1976, j'ai terminé *Music for 18 Musicians*. On a commencé à tourner dans le monde entier pour jouer ces œuvres. Interpréter ma musique avec mon propre ensemble, c'était la solution pour vivre de mon métier de compositeur.

Mais revenons à l'enseignement. David, tu as eu un immense succès en tant que compositeur. Ton œuvre *the little match girl passion*, pour laquelle tu as obtenu le prix Pulitzer, a permis que ta musique chorale soit interprétée partout dans le monde. Ta musique pour *Youth*, le film avec Michael Caine et Harvey Keitel, a été nominée aux Oscars, et je suis sûr qu'on l'écoute encore partout dans le monde. Ensuite, tu as composé, monté et mis en scène *the loser* [le naufragé], ton adaptation d'une partie du roman de Thomas Bernhard. Être professeur, ça n'a pas l'air d'être une obligation pour toi, donc j'imagine que ça te plaît vraiment. Est-ce que tu as su très vite que tu voulais enseigner ? Tu savais que tu avais aussi ce talent ?

D.L. – Quand j'ai commencé ma carrière de compositeur, je me suis intéressé à tous ceux qui écrivaient de la musique dans le monde, et je me suis dit que l'une de mes responsabilités était de défendre la composition de manière générale. Ma mission, c'était d'aimer tous les compositeurs, d'apprécier toutes les musiques, de faire savoir au monde entier à quel point c'était génial d'écrire de la musique. À l'Université, en premier cycle, j'ai étudié la chimie. Je devais ensuite aller en médecine et, comme toi, j'ai dû faire un choix, et je me suis consacré à la composition. J'aurais fait un très mauvais médecin, donc je suis heureux d'avoir pris cette décision. Mais je me souviens que je voulais poursuivre mes études avec un professeur dont j'aimais vraiment la musique. Alors, j'ai fait une liste des compositeurs que j'écoutais, pour voir où ils enseignaient. Aucun des compositeurs que j'écoutais n'était professeur. C'étaient tous des compositeurs en activité, qui parcouraient le monde, qui faisaient tout ce qu'on attend d'un compositeur. Pour eux, c'était une bonne chose, mais pour moi, c'était un peu décevant. Je me



David Lang,
the little match girl passion, 2007.
Sorti chez harmonia mundi
en 2009.

souviens avoir pensé qu'il fallait que la passion de la musique se déploie dans toutes les directions – vers ceux qui t'entourent, vers ceux qui sont plus âgés que toi, vers ceux qui sont plus jeunes que toi. Tu sais, c'est important d'arriver à transmettre ses connaissances. J'aime beaucoup parler de musique, j'aime en parler avec toi, et j'aime tout autant en parler avec mes étudiants. D'ailleurs, j'aime sûrement un peu trop en parler.

S.R. – Si on en juge par le collectif de compositeurs *Sleeping Giants* et tous les autres compositeurs qui ont étudié à Yale auprès de toi et Martin Bresnick, il semble que ce ne soit pas simplement un lieu où les compositeurs vont pour s'instruire. C'est aussi un lieu de passage pour eux : lorsqu'ils en ressortent, ils accomplissent des choses merveilleuses. Quand tu étais étudiant, est-ce que tu te souviens de la première fois que tu as entendu ma musique ?

D.L. – À quel moment est-ce que j'ai découvert ta musique ? Je travaillais dans un magasin de musique, c'était mon petit boulot de lycéen, en 1974. Je travaillais chez un disquaire, à Westwood, en Californie, dans un magasin qui n'existe plus. En même temps, il n'existe plus vraiment de disquaires nulle part...

S.R. – (*rires*)

D.L. – Ce n'était pas spécialement une bonne boutique. Je travaillais comme magasinier au rayon musique classique. J'étais un fan de musique classique assez monomaniaque et mon travail consistait à suivre les entrées et les sorties du rayon. Quand les stocks diminuaient, je devais passer des commandes, et regarnir les rayons quand celles-ci arrivaient. Si je voyais quelque chose d'intéressant dans le bac des invendus, je le prenais. Grosso modo, tous les compositeurs dont je ne connaissais pas le nom, soit je prenais leur disque, soit je l'achetais. C'est comme ça que je suis tombé sur le tien, celui où il y a *It's Gonna Rain* et *Violin Phase*. Je n'avais jamais entendu ton nom, je n'avais jamais entendu cette

musique, je n'avais aucune idée de qui tu étais. Je n'étais qu'un lycéen. J'ai pris le disque et je l'ai écouté. *Violin Phase* ne m'a pas choqué, parce que c'est du violon – et je me disais : “Bon, le violon, je connais.” Puis j'ai mis l'autre face, *It's Gonna Rain*, et là, je me suis dit : “Je n'ai jamais rien entendu de tel de toute ma vie.” J'écrivais de la musique depuis mes neuf ans et je n'avais jamais imaginé qu'on puisse faire de la musique avec du langage parlé, qu'on puisse en faire avec des machines et sans changer l'harmonie. Cette pièce a vraiment remis en question une grande partie de ce que je croyais savoir. J'ai immédiatement voulu en savoir plus sur toi, sur ton univers. Je me suis mis à faire des recherches, à lire le *Village Voice*, à acheter d'autres disques. J'ai découvert Philip Glass, et puis Meredith Monk et La Monte Young. Quelqu'un qui s'y connaissait mieux que moi en matière de nouvelle musique m'a dit : “Tu sais ce qui est vraiment drôle, c'est que les compositeurs que tu écoutes, ils habitent tous à quelques rues les uns des autres, dans le Lower Manhattan.” Et moi, je suis en Californie du Sud, j'ai dix-sept ans, et à ce moment-là, je fais le vœu de vivre un jour dans ce quartier. Ça fait maintenant trente-huit ans que j'y habite. Tu es responsable de beaucoup de choses dans ma vie ! Je suis vite devenu un fan inconditionnel. En 1974, *Drumming* est sorti – l'enregistrement pour Deutsche Grammophon. Ma sœur m'a demandé ce que je voulais pour mes dix-huit ans, je lui ai répondu : “Écoute, j'ai pas d'argent en ce moment. Tu pourrais m'acheter ce disque.” Les disques Deutsche Grammophon coûtaient 5 dollars à l'époque, ce qui était une fortune pour moi. Et c'est le cadeau que m'a fait ma sœur. J'ai encore le disque.

s.R. – Moi aussi.

D.L. – Ce que j'ai entendu dans ta musique a énormément compté pour moi. J'y découvrais une approche nouvelle de la composition. J'avais écouté Chostakovitch, que j'aimais beaucoup, et grâce à lui,

Steve Reich,
*Drumming • Music for Mallet
Instruments, Voices and Organ*
• Six Pianos, 1974.



j'avais appris à aimer la mélodie, l'harmonie et ces formes dramatiques traditionnelles basées sur la musique du XIX^e siècle, sur cette conception très "XIX^e" de l'organisation de la vie. La découverte de tes pièces m'a permis de repenser ma conception du métier de compositeur et des possibilités qu'offrait une œuvre musicale. Et c'est la conception selon laquelle je vis depuis un bon moment.

S.R. – *Mea culpa.*

D.L. – (*rires*)

S.R. – Parlons à présent de ta pièce *The So-Called Laws of Nature*, qui conjugue plusieurs de nos passions communes. Le titre est une citation de Wittgenstein. J'ai découvert cette pièce via son enregistrement, ou via un extrait enregistré. Et ensuite, je l'ai vue interprétée, lorsque nous étions récemment au Lincoln Center tous les deux. Ce qui m'a frappé, c'est que la disposition des instruments évoquait clairement les rangées de marimbas, de batteries et de glockenspiels qu'on trouve dans *Drumming*. La musique, en revanche, est tout à fait différente. J'ai la partition ici avec moi. En la regardant, j'ai pensé : le groupe Sō Percussion m'avait dit que ma musique était difficile, mais en fait pas tant que ça. Parce que ça, c'est vraiment difficile.

D.L. – (*rires*)

S.R. – Raconte-moi un peu d'où vient cette œuvre.

D.L. – Tout d'abord, ma pièce est une tentative assumée de suivre la voie ouverte par *Drumming*. Parmi toutes tes œuvres, *Drumming* est celle qui a fait date dans ma vie. J'ai beaucoup plus réfléchi à cette pièce qu'à n'importe quelle autre. C'est une composition très importante pour toi aussi, je crois : du moins, à mon sens, elle marque un tournant dans ton œuvre.

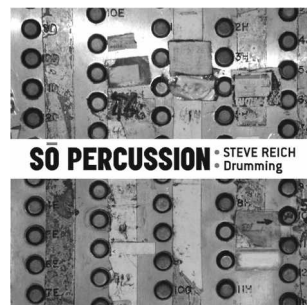
S.R. – Tu as tout à fait raison.

D.L. – Les membres de Sō Percussion, quand ils étaient encore étudiants, voulaient me commander une pièce. L'un d'entre eux avait obtenu une bourse de Yale, où ils faisaient tous leurs études. C'était un montant qui leur permettait de commander une petite œuvre à un compositeur. Ils sont venus me voir à New York, et ils m'ont dit qu'ils n'avaient pas beaucoup d'argent, mais qu'ils espéraient que ça serait suffisant pour que je leur compose une forme brève. Je leur ai répondu que, puisqu'ils n'avaient pas beaucoup d'argent, ils devaient me laisser composer la pièce que je voulais. Et ce que je voulais composer, c'était une pièce gigantesque, tellement difficile qu'ils allaient devoir passer une année à travailler dessus.

S.R. – (*rires*)

D.L. – Je me suis dit, ce sont des étudiants. À la fac, ils passent leur temps à pratiquer leur instrument, donc autant qu'ils consacrent ce temps à répéter ma pièce. Pour cette somme, ils n'avaient pas d'autre choix que de me laisser leur donner du fil à retordre.

La première fois qu'on a discuté ensemble, ils m'ont parlé de l'importance qu'avait eue *Drumming* pour eux. Ils m'ont expliqué qu'ils considéraient *Drumming* comme la pièce la plus importante de leur répertoire, et leur objectif était de donner un concert où ils joueraient *Drumming* et ma pièce, et de tourner avec ce programme. Je dois confesser qu'écrire une nouvelle pièce qui serait jouée dans le même programme que *Drumming*, ça avait quelque chose d'assez terrifiant. Mais dès le début, j'ai eu à cœur de composer une œuvre qui serait assez forte pour se suffire à elle-même, et qui puisse fonctionner avec ta composition. Et j'ai songé que ma composition pouvait aussi être une réflexion sur ce que *Drumming* en particulier, mais ta musique de manière plus générale, m'avaient appris. La citation de Wittgenstein qui donne son titre à ma pièce est évidemment un jeu de mots qui permet de faire entendre le nom de l'ensemble. Et c'est vrai que j'ai découvert cette citation de



Sō Percussion, *Steve Reich*,
• *Drumming*, 2015.

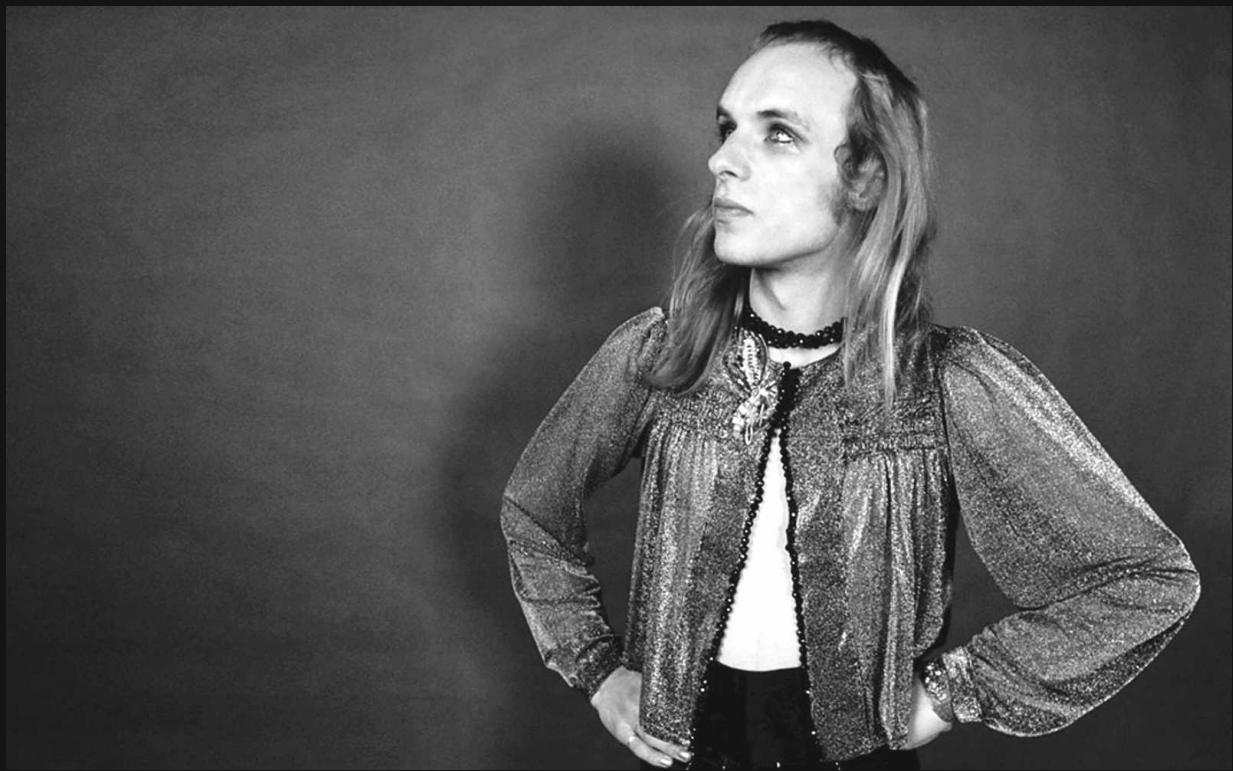
Wittgenstein quand j'étais étudiant en chimie à Stanford, via des amis qui suivaient un cours de philosophie. Ils étaient complètement obsédés par cette idée de Wittgenstein selon laquelle les lois de la nature pouvaient certes décrire des états de choses importants, mais jamais les choses en elles-mêmes. Il est également vrai que le titre fait référence à la citation de Wittgenstein qui se trouve dans *Proverb*, une autre de tes compositions qui compte parmi mes préférées. Il y a donc de nombreux liens entre ma pièce et ta musique. Évidemment, il y a le fait que chacun joue du même instrument dans chaque mouvement, il y a l'intérêt porté à la disposition des instruments, à la disposition des musiciens, à leurs mouvements, c'est-à-dire aux aspects théâtraux de l'interprétation. Je ne pense pas que j'aurais songé à tous ces éléments si *Drumming* ne m'avait pas poussé à m'y intéresser.

S.R. – Tu t'es clairement saisi de la dimension théâtrale. Dans tes œuvres plus récentes, je veux dire. Tu as conçu ce dispositif scénique unique pour *the loser*, dans lequel l'interprète solo se retrouve sur une petite plate-forme élevée très haut par une grue, qui le soulève depuis la scène jusqu'au niveau du balcon – et le public ne peut s'asseoir qu'au balcon, la grande majorité de la salle reste vide. Tout le monde se retrouve dans l'intimité de cette espèce de “cabaret au balcon”.

D.L. – J'adore le théâtre et j'ai suivi une formation théâtrale. Pour moi, il est important que l'interprétation live prenne en compte le fait que les musiciens sont observés par des spectateurs. Dans la vision de la musique classique du XIX^e siècle, on voyait l'interprète comme une sorte de véhicule qui permettait d'établir la communication avec les dieux. Les dieux, c'est-à-dire un petit groupe d'hommes qui vivaient à Vienne au début du XIX^e.

S.R. – (*rires*)

D.L. – Et la tâche de l'interprète sur scène, c'était d'être un médiateur, un conduit par lequel allait circuler le génie du passé. En réalité, si des musiciens sont sur scène et que nous les regardons, ça signifie qu'il n'existe pas de différence fondamentale entre leur concert et une pièce de Beckett ou un ballet. Le compositeur peut tirer parti du fait que notre expérience de la musique se déroule dans un environnement théâtral. C'est ce que ma pièce essaie de faire. Elle demande aux musiciens d'utiliser les mêmes gestes de la main, de se tourner à différents moments, de se déplacer d'une certaine façon. Les instructions données pour l'interprétation déterminent la dimension théâtrale.



CHAPITRE II

BRIAN ENO

BRIAN ENO – La première fois que j’ai entendu *It’s Gonna Rain*, ça faisait déjà quelques années que le disque était sorti. Ça devait être en 1971 ou 72, dans ces eaux-là. Je ne sais pas quand il est sorti pour la première fois. C’était en quelle année, 1968, 1969?

STEVE REICH – Oui, il est d’abord sorti chez Columbia en 1968, je crois.

B.E. – C’était donc la version chez Columbia que j’ai entendue, et ça s’est passé dans la maison de mon ami Peter Schmidt, qui était peintre. Il est décédé à présent. Peter et moi, on passait beaucoup de temps ensemble à écouter les nouveautés musicales. Une nuit, il a mis ce morceau, et je dois dire que ça a été l’un des trois ou quatre événements musicaux qui ont vraiment changé ma vie. Tout ce que je croyais savoir sur la musique était à revoir (*rires*). Ça a eu un immense impact sur moi. J’ai vraiment commencé à reconsidérer ce que la musique pouvait être, ainsi que la nature de l’acte d’écoute: j’ai compris que l’écoute était une activité très créative. Ce n’était pas une activité passive. Avant, avec la musique classique, on pensait qu’il suffisait de s’installer bien confortablement et de laisser la musique vous submerger; tout était soigneusement pensé et parfaitement interprété, alors on se posait sans rien dire, on n’avait rien à faire. En gros, on était le récepteur de la musique. Mais l’une des choses qui m’a vraiment frappé avec *It’s Gonna Rain*, c’était que, en dehors de la musique, l’élément le plus actif dans la pièce, c’était ma propre perception, qui changeait constamment. J’entendais toujours de nouvelles choses. Évidemment, je savais comment cette composition était construite, je savais qu’elle reposait sur un nombre très restreint d’éléments sonores.

Ci-contre: Brian Eno
dans les années 1970. D.R.

À cette époque, au milieu des années 1970, on venait d'entrer dans l'époque de l'enregistrement multipiste. Et donc, tout le monde empilait un maximum de choses dans la musique. Tu sais : "Il reste une piste non utilisée, qu'est-ce qu'on pourrait bien placer là? Et si on mettait des cordes, ou un synthé, ou autre chose?" La musique enflait toujours plus (*rires*). Elle avait ce côté très boursoufflé. Et puis, il y a cette pièce qui paraît, avec un minimum d'éléments sonores, et pourtant il s'y passe tellement de choses! Je me suis dit : "C'est formidable, il y a une telle vie là-dedans, et avec si peu de matériaux!" J'ai toujours beaucoup aimé les compositions épurées, en peinture comme en musique, et ce disque donnait une nouvelle définition à l'expression "économie de moyens". Je n'ai jamais été très adepte du multipiste ni de quoi que ce soit du genre – je n'ai jamais cherché à créer des compositions imposantes, excessives – mais cette œuvre m'a vraiment frappé. Au final, je n'ai pas écouté ce morceau tant de fois que ça au cours de ma vie : ce n'est pas un morceau divertissant (*rires*), pas le genre de choses qu'on met quand on prépare le dîner ou quoi, tu vois? C'est un morceau qu'on met quand on veut vraiment vivre une expérience, une expérience marquante. Donc voilà, je le réserve pour ces occasions. Si je me décide à l'écouter, je m'assieds, je m'assure que rien ne viendra perturber cette expérience, et je le réécoute. J'ai fait écouter le disque à pas mal d'autres personnes, et j'ai découvert que ce n'est pas une très bonne idée, à moins qu'ils soient dans le bon état d'esprit, qu'ils soient prêts à ce que quelque chose de fort leur arrive. Donc non, je ne l'écoute pas n'importe quand (*rires*). Au niveau de la composition, il y avait autre chose qui m'intéressait tout particulièrement dans *It's Gonna Rain*. Presque toute l'histoire de la musique repose sur l'idée de créer des événements sonores liés entre eux dans le cadre d'une relation préétablie. Si vous observez la notation de la musique, vous voyez que la barre de mesure maintient une unité entre les différents éléments. On pourrait dire que 99 % de la musique est ainsi structurée. Le but est de créer un ensemble d'événements sonores qui sont comme soudés les uns aux autres et qui agissent de concert; l'art de la composition

consiste alors à les assembler de façon efficace. Et puis, tout à coup, il y a cette pièce où les éléments ne sont pas assemblés les uns avec les autres, on les laisse suivre leur propre cours. Pour moi, c'était révolutionnaire.

Ce qui est drôle, c'est que j'avais commencé à faire quelque chose d'un peu similaire en m'amusant avec des magnétophones. Mais je n'avais pas vraiment conscience de ce que je faisais. En fait, c'était sans doute un choix par défaut, parce que je n'avais pas à ma disposition de moyens plus conventionnels pour faire de la musique. Quand j'étudiais aux beaux-arts, je m'étais procuré un magnétophone sur lequel il y avait trois vitesses d'enregistrement. Pour mon tout premier morceau, je frappais sur un grand abat-jour en métal et j'enregistrais ça à trois vitesses différentes.

Je ne faisais rien d'autre que de frapper dessus, attendre que les vibrations sonores s'estompent, puis frapper à nouveau. Et j'ai fait ça sur trois pistes différentes. Je n'ai pas essayé de synchroniser les différentes prises entre elles, et le résultat m'a plu : c'était comme des cascades sonores générées de façon aléatoire. On pourrait dire que le résultat ressemblait à de la musique asynchrone en version très brute. Mais je ne réfléchissais pas tellement à cette idée d'asynchronie. C'est seulement lorsque j'ai entendu *It's Gonna Rain* que je me suis dit : "Là, il se passe quelque chose. Quelque chose d'important." Le fait de briser cette règle musicale, fondamentale et vieille comme le monde, selon laquelle tous les éléments doivent être solidaires les uns des autres et progresser ensemble, ça a tout à coup libéré tout un pan de la musique. Et puis, bien sûr, ça a libéré l'auditeur, qui découvrait de nouvelles modalités d'écoute, parce que toute nouvelle forme de musique est tout autant une nouvelle forme d'écoute. Alors, j'ai commencé à copier le morceau. En fait, une grande partie de ce que j'ai composé après avoir écouté *It's Gonna Rain* découle de cette expérience : permettre aux éléments d'exister de façon asynchrone pour qu'ils prennent une dimension que j'ai appelée "générative".

Générateur, ça veut dire que, au lieu de commencer avec un projet sonore précis ("Je veux que la musique ressemble à ça

à tel moment, à ça à tel autre”), au lieu de définir l’ensemble du morceau à l’avance comme on le fait d’habitude quand on compose, on se dit : “Je vais inventer une sorte de système, un système musical, et je vais le laisser faire son travail. Et je vais voir ce que ça donne.” Le compositeur devient en quelque sorte l’auditeur, le premier auditeur du morceau. Vous laissez le morceau agir. Vous l’écoutez. Et s’il ne vous plaît pas, vous changez les règles et vous recommencez (*rises*). En fait, c’est une autre façon de concevoir la “composition”. La composition, est-ce que, comme l’architecture, c’est le fait d’unir soigneusement tous les éléments d’un plan pour produire une structure achevée ? Ou bien est-ce que ça ne pourrait pas être l’art de choisir des règles, des matériaux et des procédés, puis de voir comment ceux-ci interagissent (ce qui se rapproche plus du jardinage) ? L’idée, c’est qu’en tant que compositeur, on ne sait pas ce que donnera le résultat final... qui est d’ailleurs susceptible de varier à chaque nouvelle interprétation.

Je crois que ce que je veux dire, c’est que la différence entre ce type de composition, et, disons, une composition normale ou classique, c’est que le point de départ de ce type de composition, c’est l’invention. Composer, ici, c’est vraiment inventer ce système. On ne spécifie pas précisément quel sera son effet. Le morceau se génère lui-même. Et de fait, on peut penser qu’il t’aurait été impossible de composer la partition de *It’s Gonna Rain* de manière conventionnelle. La partition doit plutôt décrire comment faire advenir ce morceau. Dans le cas de *It’s Gonna Rain*, tu peux dire : “Prenez une courte bande magnétique et placez-la dans deux magnétophones qui ne fonctionnent pas exactement à la même vitesse.” Ce serait une sorte de description qui donnerait une première base pour comprendre ce morceau – mais la description d’un processus, tu vois, pas la description de l’expérience sonore ou de l’évolution du morceau.

s.r. – Exactement. Deux questions. Primo, te rendais-tu compte de l’importance – pour moi, du moins – de la lenteur, de cette lenteur glaciale avec laquelle ces pièces se déroulaient ? Et en quoi

cela était essentiel? Cette idée que, si tout allait vite, les gens se diraient: “Bon, et alors?”

B.E. – Oui, tout à fait. Lorsque ça va vite, on a l'impression que c'est juste un joli tour de passe-passe, quelque chose d'un peu original. Mais comme tout était progressif dans cette écoute, on était comme aspiré par le processus, on commençait à entendre ces légers déplacements, ces infimes différences. J'étais en train de lire le livre d'un cybernéticien appelé Warren McCulloch, qui avait coécrit un essai génial intitulé *What the Frog's Eye Tells the Frog's Brain* [Ce que l'œil de la grenouille dit à son cerveau]. L'œil d'une grenouille n'analyse pas les informations de la même manière que nous. Nos yeux analysent constamment notre environnement, ils bougent tout le temps. Et la raison pour laquelle ils fonctionnent ainsi, c'est pour ne pas s'habituer à ce qu'ils regardent. Mais on peut parvenir à cet état d'habituation: si on fixe quelque chose pendant très longtemps sans bouger les yeux, on découvre qu'on n'est plus capable de voir cette chose. La raison pour laquelle la grenouille regarde fixement le paysage pendant très longtemps, c'est parce que tout ce qui est immobile devient invisible. Donc, tout ce qui bouge devient extrêmement visible. Et s'il y a une chose qui bouge, la grenouille peut la manger. La grenouille se sert de l'habituation pour distinguer les éléments de son environnement qui sont en vie, ceux qui bougent. Ta composition me faisait penser à cet essai de Warren McCulloch, parce que ce qui se passait avec cette œuvre, c'est que tout ce à quoi je m'habituais était peu à peu ignoré par mon attention, tandis que les plus petites, les plus infimes différences qui se manifestaient ici et là, à peine perceptibles, gagnaient en importance. Je me souviens très distinctement avoir entendu des oiseaux, une multitude d'oiseaux, à un moment donné. Pourtant, je savais que rien n'avait changé dans le mixage de la musique. Je savais que tu ne t'étais pas mis derrière ta table de mixage en disant: “Allez, on envoie les oiseaux, maintenant.” (rires) C'est au niveau de mon attention qu'il s'était passé quelque chose. Ma façon de percevoir les choses avait changé. Je me souviens que j'en ai eu

la chair de poule. Je me suis dit: “Ce que joue ce morceau, c’est mon cerveau. Il joue mes perceptions. Ce que ça produit dans mon cerveau, en un sens, c’est un peu comme des illusions optiques ou des illusions auditives.” Je concentrais toute mon attention sur ces infimes changements qui survenaient et qui étaient le résultat d’un très long processus. Bien sûr, l’autre chose que je dois mentionner, c’est que ça ne se résumait pas à une expérience purement technique. Je ne me disais pas juste: “Qu’est-ce qui se passe, là? C’est un exercice de perception?” Non. J’étais profondément captivé par cette composition musicale. Et complètement perdu dans cet immense univers sonore qui s’était ouvert à moi à partir de ce minuscule fragment. C’était vraiment ça qui me fascinait, tout ce qu’on pouvait trouver dans un infime moment sonore. Ça a été ça, le grand enseignement de ce disque. Je ne t’en remercierai jamais assez. (*rires*)

S.R. – Il n’y a vraiment pas de quoi. (*rires*)

B.E. – Merci.

S.R. – Tout le plaisir est pour moi. Deuxième question, t’es-tu déjà aventuré à écouter la deuxième partie – très déprimante – de la pièce?

B.E. – Tu parles de *Come Out*?

S.R. – Non, non. De *It’s Gonna Rain*. Il y a un premier mouvement, puis il y a une courte pause, et puis il dit: “*They didn’t believe it was gonna rain, but sure enough...* [Ils ne pensaient pas qu’il allait pleuvoir, mais voilà que...]” Alors, cette immense boucle commence à se fragmenter et c’est vraiment comme si le monde se délitait pendant qu’on écoute.

B.E. – Oui, oui. Je ne l’avais pas écouté à l’époque, parce que la première fois que j’ai écouté *It’s Gonna Rain*, je n’ai rien eu

envie d'écouter d'autre pendant assez longtemps (*rires*). J'étais tellement plongé dans cet univers qu'il m'a fallu quelques mois, je crois, avant d'écouter le deuxième morceau. Enfin, la deuxième partie. C'était une perspective assez différente, en effet, mais j'ai beaucoup aimé cette partie aussi. Et oui, il y avait quelque chose d'apocalyptique là-dedans. En fait, ce serait intéressant d'écouter ça à l'heure actuelle (*rires*). C'est la musique parfaite pour notre époque, je crois.

S.R. – C'était peu de temps après la crise des missiles de Cuba, il y avait cette angoisse qui planait, et voilà cet homme qui parlait de la fin du monde. *It's Gonna Rain* commence de manière à ce qu'on sache qu'il s'agit de l'histoire de Noé dans la Bible. Est-ce que ça a joué un rôle, peut-être même inconsciemment, dans ton écoute ?

B.E. – Ce dont j'étais tout à fait conscient, c'est que cette voix, cette voix de pasteur, était chargée d'énormément d'histoire. Je savais que la référence était biblique, ou je supposais qu'elle l'était. Mais ce que je pensais surtout, c'était que le choix de cette voix spécifique, et le fait qu'elle avait été enregistrée avec beaucoup de sons environnants, c'était un facteur important de l'œuvre. J'ai mis un certain temps avant de comprendre ça, parce que l'une des premières choses que j'ai faites après avoir entendu cette pièce, ça a été de réaliser ma propre version de *It's Gonna Rain* en utilisant un enregistrement de l'actrice Judi Dench tiré d'une émission radiophonique.

S.R. – Oh, c'est formidable ! Je suis heureux de l'apprendre.

B.E. – Et il y avait une phrase qu'elle utilisait – c'était l'enregistrement d'une pièce de théâtre –, elle disait à un moment : “Tu ne me demandes pas pourquoi.” Et je me suis dit : Ok, je vais faire du Steve Reich avec cette phrase (*rires*). Et j'ai reproduit exactement ce que tu as fait sur *It's Gonna Rain*... et c'était loin d'être aussi bien. L'une des raisons pour lesquelles ce n'était pas aussi