

Steve Reich en correspondances

ÉDITION Le compositeur engage, à 86 ans, le dialogue avec des musiciens, plasticiens ou chorégraphes. Une manière stimulante d'éclairer une œuvre à l'influence considérable.

Conversations, de Steve Reich, Allia, 384 pages, 24 euros

Minimaliste ou répétitive. Ce sont les qualificatifs généralement accolés à la musique de Steve Reich, comme à celle d'une génération de compositeurs nord-américains (Philip Glass, Terry Riley, John Adams, La Monte Young). Chez eux, l'écriture est centrée sur un motif musical, sa répétition et sa déclinaison. Il s'agissait, selon Reich, « de montrer comment un aspect

spécifique pouvait créer une œuvre entière ». Une manière que le compositeur, au fil des ans, a fait évoluer vers des harmonies plus riches, sans jamais se départir de cette superposition de lignes mélodiques jouées simultanément, comme un écho à la pratique ancienne du canon ou du contrepoint.

Ce travail a suscité de fructueuses correspondances. C'est tout l'objet de *Conversations*, publié aux éditions Allia. Steve Reich s'y livre au jeu du dialogue avec ses contemporains, chefs d'orchestre (Michael Tilson Thomas, David Robertson), plasticien (Richard Serra), musiciens issus de la sphère rock (Brian Eno, Jonny Greenwood), compositeurs (David Lang, Michael Gordon), chansonnier (Stephen Sondheim),

chorégraphe (Anne Teresa De Keersmaeker), ou instrumentistes. Tous ont accompagné son travail ou s'en sont inspirés dans leur propre discipline.

Avec le plasticien Richard Serra, qui l'a côtoyé dans le Manhattan interlope des années 1960, le compositeur revient sur ses deux œuvres pionnières, *Come out* (1966) et *It's Gonna Rain* (1965). La première met en scène l'histoire d'un adolescent noir accusé à tort de meurtre et passé à tabac dans un commissariat de Harlem. « *J'ai dû ouvrir l'hématome pour laisser le sang sortir et leur montrer* » (« *Come out to show them!* »), clame le jeune homme enregistré. Le fragment de phrase est répété, selon la technique du déphasage – superposition décalée de bandes magnétiques – jusqu'à saturation. Le même procédé est utilisé dans *It's Gonna Rain*, où un prêcheur pentecôtiste s'alarme de l'apocalypse nucléaire. « *Reich, note Serra, se sert d'enregistrements de langage parlé comme d'une matière première* », où « *le rythme transforme les mots en émotion* ». Le compositeur travaillera cette forme répétitive, avec ou sans voix, dans des œuvres aussi essentielles que *Drumming* (1971), *Music for 18 Musicians* (1976) ou *Six Pianos* (1973). Elles doivent beaucoup à la découverte des musiques extra-européennes, dont les percussions ghanéennes et le gamelan balinais.

UNE DETTE ENVERS PÉROTIN, UNE PRÉDILECTION POUR STRAVINSKY ET BARTOK

Avec Anne Teresa De Keersmaeker, qui a chorégraphié plusieurs pièces sur sa musique – dont *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) –, il évoque l'importance des improvisations de John Coltrane, notamment dans l'album *Africa/Brass*: « *Seize minutes sur un mi, le mi grave de la contrebasse. Beaucoup de notes, beaucoup de bruit même deviennent possibles lorsque l'harmonie est statique* », lui dit-il, avant d'avouer son attirance pour « *la musique écrite avant 1750 et après Debussy* », avec une prédilection pour celles de Stravinsky et de Bartok. Toujours au registre des inspirations, Reich confie, dans un passionnant dialogue avec le chef d'orchestre Michael Tilson Thomas, sa « *dette envers Pérotin* », le fondateur de l'école dite de Notre-Dame, qui, au début du XIII^e siècle, avait posé les bases de la polyphonie occidentale: « *On pouvait transformer entièrement quelque chose qui avait commencé par être mélodique puis, par l'allongement progressif des durées, en faire une série de sons lancinants qui évoluaient, en créant un rythme harmonique extrêmement ralenti.* » Une influence manifeste à laquelle il ne cesse de se référer.

Reich revient sur *Come out*, œuvre pionnière, mettant en scène l'histoire d'un adolescent noir passé à tabac dans un commissariat de Harlem.

Quand Reich a commencé à composer, « *il régnait une conception de la musique très doctrinaire, très attachée à la notion d'avant-garde, c'est-à-dire au sérialisme total des valeurs tonales et rythmiques* », se souvient Tilson Thomas, qui a cru trouver dans sa musique un « *antidote spirituel* ». C'est lui qui le présente à Stephen Sondheim, parolier de *West Side Story* et l'un des plus fameux compositeurs de comédies musicales. L'auteur de chansons a été saisi par la « *répétition des motifs* », comme par la prise en compte de « *la manière de parler des gens* ». Une façon de se détacher du chant lyrique, frappante dans une œuvre majeure comme *The Desert Music* (1984), dont il discute abondamment avec la soprano Micaela Haslam. Avec Jonny Greenwood, guitariste du groupe Radiohead, auquel il a dédié *Radio Rewrite* en 2013, comme avec le musicien et producteur Brian Eno, l'inspiration cède la place à l'influence dans les mondes rock, à travers des échanges aussi émouvants qu'éclairants. ■

CLÉMENT GARCIA



Steve Reich en 2011, lors d'une répétition de *Clapping Music*, au Royal Albert Hall, à Londres.

LAURIE LEWIS/BRIDGEMAN IMAGES