

Festival d'Automne à Paris 2002

23 septembre-22 décembre 2002

31^{ème} édition



Dossier de presse Musique

Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli – 75001 Paris

Renseignements et réservations :
01 53 45 17 17

Erreur! Source du renvoi introuvable.

Service de presse : Rémi Fort et Margherita Mantero
assistés de Frédéric Pillier

tel : 01 53 45 17 13 – fax : 01 53 45 17 01

r.fort@festival-automne.com

m.mantero@festival-automne.com

f.pillier@festival-automne.com



Steve Reich / Beryl Korot

Three Tales (Trois Contes)

Acte 1 : Hindenburg

Acte 2 : Bikini

Acte 3 : Dolly

Musique : **Steve Reich**

Vidéo : **Beryl Korot**

Ensemble Modern

Synergy Vocals

Direction : **Bradley Lubman**

Mise en scène : Nick Mangano

Ingénieur du son : Norbert Ommer

Direction technique : Steven Ehrenberg

Lumières : Mathew Frey

Opérateur projection vidéo : Jack Young

Costumes : Anita Yavich

Cité de la musique

mardi 29 et mercredi 30 octobre à 20h

durée : 65 minutes

Commande et coproduction Wiener Festwochen, Holland Festival, Settembre Musica
(Turin),

BITE : 02 (Barbican Londres), Festival Musica Strasbourg,
Cité de la Musique/Festival d'Automne à Paris.

Hebbel-Theater Berlin, Centro Cultural de Belem Lisbonne, Spoleto Festival USA
(Charleston),

Brooklyn Academy of Music/Next Wave Festival. La version télévision est une
production de BBC Television.

Avec la participation de T&M et du Réseau Varèse,
subventionné par le Programme Culture 2000 de l'Union Européenne.

Après la création de *The Cave* qui fit événement en 1993 au Festival d'Automne, Steve Reich et Beryl Korot ont poursuivi leur collaboration pour créer une seconde œuvre fondée sur des sources documentaires contemporaines et unissant les vocabulaires de la musique et de la vidéo.

Three Tales instruit le procès artistique du XXe siècle technologique : qu'on l'entende dans sa tension et son ambivalence les plus profondes puisque cette technologie qui embrasa le Zeppelin Hindenburg, chassa les indigènes de l'atoll de Bikini et permit de clôner la brebis Dolly, est aussi celle sans laquelle Steve Reich et Beryl Korot n'auraient pu développer l'esthétique de cette œuvre.

Une confrontation intime où l'image vidéo rencontre la trame du métier à tisser, l'or du Rhin les chantiers de construction de Friedrichhafen, le jardin d'Eden les fruits atomiques de l'arbre de la connaissance.

Three Tales : entretien avec Steve Reich et Beryl Korot

Propos recueillis par David Allenby, décembre 2001

Comment vous est venue l'idée de Three Tales ?

SR : Lors de la création de *The Cave* en 1993, le directeur du *Wiener Festwochen*, Klaus-Peter Kehr, l'un des premiers producteurs de l'œuvre, nous demanda si nous avions déjà envisagé d'écrire une pièce inspirée du xx^e siècle. L'une des idées qui s'est très vite imposée, c'est que la technologie, plus que tout autre entreprise humaine, a marqué et orienté ce xx^e siècle. Mais cela ne pouvait donner matière à du théâtre musical ; il nous fallait des événements, des points de repère significatifs du début, du milieu et de la fin du siècle, et emblématiques de l'époque et de sa technologie. *Hindenburg* est rapidement venu à notre esprit. Cette première partie renvoie à l'échec d'une technologie lorsque le zeppelin explosa et s'écrasa dans le New Jersey en 1937. Ce fut la première grande catastrophe filmée. De plus, Hindenburg - l'homme, le héros allemand de la Première Guerre mondiale, finit par nommer Hitler chancelier en 1933.

La bombe atomique fut à plus d'un titre emblématique de la technologie de ce siècle. Pour la première fois dans l'histoire, l'homme avait créé une technologie susceptible de détruire la planète. Nous avons choisi de nous consacrer aux essais nucléaires effectués sur l'atoll de Bikini entre 1946 et 1952, et qui marquèrent la fin de la Seconde Guerre mondiale et le début de la Guerre froide. Cet événement rapprochait la technologie la plus sophistiquée en son temps de l'une des formes de vie les plus primitives à la surface de la terre - celle des habitants de Bikini, l'une des îles Marshall dans le Pacifique.

Pour la troisième section, nous avons d'abord pensé à l'explosion de la navette Challenger, mais cela risquait d'être une catastrophe de trop. En 1997, le clonage de la brebis Dolly s'est immédiatement imposé à nous. C'est une technologie tout à fait différente, inspirée par l'aventure de la médecine et de la biologie, et préfigurant ce que la suite du XXI^e siècle pourrait bien nous réserver.

BK : Par rapport aux deux premiers actes, *Dolly* s'intéresse aussi, selon nous, à l'impact de la technologie sur nos propres corps physiques. Et ce troisième acte symbolise toute l'étendue des résultats obtenus par la

technologie actuelle sur nos corps, non seulement à travers la manipulation génétique, mais aussi par l'introduction de la technologie dans nos corps.

Comment vos expériences personnelles de maniement de la technologie se sont-elles répercutées sur votre travail de création ?

BK : Au début des années soixante-dix, quand j'ai commencé à travailler sur les canaux multiples, j'ai aussi étudié le métier à tisser pour trouver des idées de programmation adaptables en vidéo. Le métier à tisser, le plus ancien des instruments programmables, m'a donné des idées très utiles sur la façon de travailler avec des images multiples. J'ai toujours aimé la tension existant entre l'utilisation d'une technologie moderne d'une part, et la conscience des instruments qui l'ont précédée et les enseignements à en tirer d'autre part. Je me suis aussi toujours intéressée aux influences positives et négatives des technologies sur nos vies. En 1970, j'étais co-rédactrice d'une revue intitulée *Radical Software*, qui réfléchissait à l'impact des médias sur notre environnement social et culturel. L'un des thèmes sous-jacents de *Three Tales* est l'ambivalence des gains et des pertes de toute innovation technologique lorsqu'elle se trouve intégrée à nos existences.

SR : Lorsque j'ai commencé à composer avec les bandes magnétiques, dans les années soixante, rien ne m'intéressait plus que le changement graduel de relations de phase entre deux bandes identiques. Ceci donna *It's Gonna Rain* et *Come Out*. Mais si seules des machines pouvaient le réaliser, je finis par me persuader que ce n'était pas la peine de continuer. Puis, à ma grande surprise, je découvris que je pouvais produire ce changement avec deux pianos, entre moi-même et un autre musicien, ce qui mena à *Piano Phase*. Le *phasing* n'est qu'une variation de la technique canonique, où le décalage rythmique entre deux voix, ou plus, est flexible. Une idée venue de l'électronique avait trouvé sa confirmation en la rapprochant de la tradition musicale vivante, ce qui l'avait rendue satisfaisante et fructueuse. Maintenant, il est clair que je suis attiré par les *samplers* digitaux et par la diffusion, dans un opéra vidéo, de discours et de sons enregistrés, mais je n'ai aucun intérêt à substituer aux instruments traditionnels des synthétiseurs. Après avoir travaillé avec la technologie, comme dans *Three Tales*, je pense aussi que j'ai besoin de composer une ou deux pièces pour des instruments acoustiques et des voix.

Ne voyez-vous aucune contradiction dans le fait d'utiliser la technologie audio et vidéo la plus sophistiquée pour mener une interrogation sur le rôle de la technologie ? Three Tales nous conseille-t-il de nous détourner de la technologie ?

SR : Non, à vos deux questions. Par exemple, si vous voulez savoir quelque chose sur un type de voiture ou sur un protocole médical, vous demandez à quelqu'un de vous expliquer ce qui est bien et ce qui l'est moins. Vous ne prenez pas l'avis de celui qui n'y connaît rien et n'a aucune expérience. Cette pièce nécessitait des artistes qui eussent une certaine expérience de la technologie pour pouvoir y réfléchir et susciter un écho intérieur. Ce que nous faisons, réfléchissant nos propres expériences et notre horizon religieux, c'est présenter des événements d'une nature tragique et ambiguë, et ensuite, dans *Dolly*, laisser le public voir et écouter des scientifiques importants dans un contexte qui leur est inhabituel, celui du théâtre musical. Le public tire ses propres conclusions sur le caractère et les intentions de ces scientifiques et d'un dignitaire religieux.

BK : Auparavant, il fallait des centaines d'années pour qu'une technologie se développe et acquière un certain retentissement. Maintenant, il ne faut que quelques dizaines d'années, voire moins si nous songeons à l'Internet.

Quand les outils se développent et s'améliorent aussi rapidement, offrant une telle accessibilité, leur retentissement physique et social sur nos vies transforme ces dernières et nous n'avons pratiquement pas voix au chapitre. Cela fait-il partie de notre évolution ? Sommes-nous sous contrôle ? Pouvons-nous l'être ? Ne l'avons-nous jamais été ? Bill Joy dit que nous n'avons pas de freins. Adin Steinsaltz dit : " Le péché d'Adam a été... de vouloir manger trop vite. "

" De vouloir manger trop vite. " Qu'est-ce que cela signifie ?

SR : L'idée qu'Adam voulait manger trop vite vient du Zohar, le livre central du mysticisme juif. La Torah ne mentionne jamais le fruit qu'Adam et Ève mangèrent. La pomme n'est mentionnée nulle part dans la tradition. Le Talmud propose trois possibilités : une figue, du raisin ou du froment. La figue a des implications sexuelles évidentes, le raisin mène au vin qui peut altérer la conscience, et le froment est la pierre angulaire de l'agriculture qui rend possibles les villes et en fin de compte toutes nos autres technologies. Adam et Ève furent créés le sixième jour et le Zohar dit qu'ils mangèrent le fruit deux heures avant le coucher du soleil, au commencement du Sabbath. S'ils avaient attendu, ils auraient consacré le Sabbath avec du vin et du pain, puis ils auraient goûté aux relations conjugales, particulièrement encouragées pendant le Sabbath. Le fruit défendu aurait été permis si le contexte avait été le bon.

Quelles différences y a-t-il entre les technologies de *The Cave* et de *Three Tales* ?

BK : Des différences énormes. Deux ou trois ans après l'achèvement de *The Cave*, il devint possible de travailler sur un ordinateur avec des programmes permettant de combiner dans une même image photographies, films, vidéos et dessins. *Three Tales* utilise un seul écran, contrairement à *The Cave* dont la complexité résultait des relations entre les images et leurs synchronisations sur cinq écrans différents. Je suis encore époustouflée qu'un artiste puisse travailler à l'ordinateur, importer des éléments bruts, puis transférer l'œuvre terminée sur un magnétophone connecté à son ordinateur et la remettre à un projectionniste comme un produit fini, prêt pour le spectacle. On peut créer une œuvre avec des outils très puissants, tout en travaillant seul chez soi.

Il y a aussi des techniques que j'ai développées au cours du travail pour introduire une distance avec le matériau des sources documentaires. Par exemple, dans *Bikini*, j'ai transformé les images filmées des insulaires en plans fixes photographiques, je les ai réalisés comme des peintures et les ai animés à une vitesse différentes des 30 images / seconde habituelles. Cela donne un effet bien plus curieux qu'un simple ralenti et situe le matériau documentaire dans un nouveau contexte, ce qui est l'enjeu de l'œuvre.

SR : Dans *The Cave*, comme dans *Different Trains*, je n'ai fait que suivre les paroles prononcées – j'écrivais ce qui était dit. En raison du grand nombre de brefs éléments échantillonnés parlés, la tonalité et le tempo changent constamment, ce qui rend *The Cave* difficile à jouer et souvent dépourvu d'élan rythmique. Dans *Three Tales* : " *Prima la musica.* " Je privilégie la recherche musicale et modifie par conséquent les *samples* pour les adapter à la musique. Cela permet aux musiciens d'élaborer des impulsions dans un seul tempo sur une longue période de temps, comme dans la plupart de mes autres pièces. Cela me permet aussi de contrôler le mouvement harmonique global de la musique et de l'adapter aux *samples*. Et cela convient à cette oeuvre qui, notamment dans *Dolly*, traite de la manière dont nous altérons nos corps par la technologie. J'emploie par

ailleurs deux nouvelles techniques auxquelles j'avais pensé dès les années soixante, mais qui ne sont devenues réalisables que récemment. La première, " le son ralenti ", consiste à ralentir une voix, ou un autre son, sans en changer ni le ton ni le timbre. La seconde est l'équivalent de l'arrêt sur image au cinéma. Pendant qu'une des personnes interviewées est à l'image et parle, j'augmente la durée d'une seule voyelle pour qu'elle devienne une sorte de traînée de vapeur audible et qu'elle s'intègre à l'harmonie. Ce que la personne interviewée était en train de dire, sa pensée même, se prolonge ainsi, en même temps que la voyelle, dans ce qui suit. C'est là bien évidemment l'intensification d'un phénomène qui peut se produire pour la parole et pour les idées dans la vie réelle.

Si nous passons à la section Bikini, comment reliez-vous les essais nucléaires et les descriptions bibliques de la création de l'homme et du Jardin d'Éden ?

SR : L'envoyé spécial du *New York Times* sur l'atoll de Bikini au moment des essais nucléaires décrit sa vision d'un arbre immense – un Arbre de la Connaissance – portant des fruits en particule *alpha* et en particule *beta*. La bombe atomique nous a fait comprendre, pour la première fois, que l'humanité était devenue si puissante qu'elle pouvait détruire le monde. Par sa portée, la bombe a produit un sentiment de terreur quasi religieuse. Nous avons décidé, pour prendre du recul, d'intégrer des extraits des deux versions de la création de l'homme qu'offre la Genèse. On trouve en effet deux histoires. La première est celle que la plupart des gens connaissent, et décrit la manière dont Dieu créa l'homme et la femme au même moment, et leur donna l'autorité sur les oiseaux, les bêtes et tout ce qui vit à la surface de la terre. Aujourd'hui, des sociologues critiques menacent encore, dans leurs écrits, nos têtes d'Occidentaux de cette histoire – bien sûr, nous allons prendre possession de la terre parce que la Genèse nous dit que nous avons reçu l'autorité sur toute chose. Malheureusement, ils ne savent pas que le texte continue, avec une seconde narration de l'histoire.

BK : Ces deux récits de la création décrivent deux types d'êtres humains que l'on retrouve en chacun de nous sur des plans différents. Dans le premier, l'homme et la femme, créés ensemble, ont l'autorité sur la terre et ses créatures. Dans le second, l'homme est créé d'abord, à partir d'un peu de poussière, puis, une fois la femme tirée de sa côte, ils sont placés dans le Jardin d'Éden qu'ils sont chargés de veiller – l'être humain a donc un rôle plus humble. Dans l'enchaînement des événements menant à la situation de Bikini en 1946, l'homme " d'autorité " rencontre l'homme humble, et lui demande de sacrifier sa terre natale pour le salut de l'humanité. Les Bikiniens symbolisent "les personnes déplacées", leurs malheurs, dans le passé tout comme aujourd'hui, lorsqu'elles veulent retourner sur leur terre natale tant aimée. Ces deux aspects de l'humanité sont sans cesse en lutte, chez tout être humain, comme entre les nations.

SR : Nous avons l'autorité, et donc la responsabilité, que nous le voulions ou non, mais en même temps, nous tombons malades, nous mourrons, nous doutons de nous, nous ne comprenons pas notre place dans l'univers et ne la comprendrons vraisemblablement jamais – et ce n'est pas la conséquence d'un manque de connaissance scientifique.

BK : Dans l'œuvre, les textes de la Genèse, en lettres blanches sur fond noir, interrompent le flux continu des images, quand les autres textes, souvent en gros titres, s'intègrent à une forme de collage d'images. On ne voit jamais la bombe, mais quand elle explose, un ensemble de palmiers, animés et peints comme je l'ai décrit, précède l'image finale de Bikiniens âgés arpentant la plage lors d'un bref retour sur leur île.

L'arrivée de Dolly, la brebis clonée, nous ramène à la fin du siècle.

SR : Le clonage est emblématique des nombreux protocoles biologiques et des appareils digitaux par lesquels nous en sommes arrivés à manipuler le corps humain. Face à des possibilités infinies, on peut se demander si c'est bien à nous que doit revenir cette tâche. Si nous prenons en charge la création de l'espèce, nous risquons de franchir une limite encore jamais dépassée et lourde de dangers que nous n'avions jamais imaginés. En méditant sur ces thèmes, *Dolly* renvoie aussi à l'arrière-plan religieux qui est le nôtre.

Dolly prend à l'écran la place de différents entretiens filmés, nous rapprochant du théâtre et de personnages humains. Mais de quel théâtre parlons-nous ici ?

BK : " *Two Tales and a Talk* " est le sous-titre que nous donnons entre nous à cette œuvre. C'est un théâtre d'idées. Comme avec *The Cave*, nous n'avons utilisé qu'un très faible pourcentage du matériau enregistré. Certains entretiens, pourtant formidables, ne furent pas utilisés dans le montage final. Parfois la présentation des idées n'était pas ce que nous souhaitions et n'allait pas avec les autres réponses. Parfois quelqu'un pouvait nous avoir donné des réponses fantastiques, mais s'il ne parlait pas d'une certaine manière ou s'il ne paraissait pas convaincant, cela n'entraînait pas dans le montage final. On pourrait parler de " casting " pour les personnes interviewées, comme s'il s'agissait de comédiens. La vidéo donne l'action par les images et constitue le décor sur scène, tout cela est souligné ou retravaillé par le décorateur, le costumier et l'éclairagiste. Plutôt statiques et iconographiques, les interprètes ajoutent une présence physique sur la scène tout en prolongeant les images sur l'écran. Ce n'est pas du théâtre avec un T majuscule ni une forme classique d'opéra ou de drame. Ici, la théâtralité est au service de la vidéo et de la musique.

SR : L'action théâtrale principale est sur l'écran. Les chanteurs incarnent comme une sorte de chœur, reprenant l'action de l'écran. Chacun des trois actes adopte visuellement et acoustiquement sa période historique, et formellement une organisation différente pour la commenter. *Hindenburg* est en quatre scènes entrecoupées de courtes pauses d'une manière plus ou moins conventionnelle, telle que l'on pouvait la trouver à cette époque. *Bikini*, comme Beryl l'a dit, est en trois " blocs " image / musique répétés trois fois, comme une sorte de méditation, avec une coda à la fin. Il n'y a pas de pause. *Dolly* est plus difficile à décrire. C'est une partie sans pause, avec certains types de motifs revenant selon des modèles indiscernables. Musicalement, on peut dire que c'est une sorte de rondo libre. Les formes de chaque acte reflètent la période historique qu'elles décrivent.

Quant aux entretiens dans *Dolly*, nous avons choisi des scientifiques importants dans des institutions comme le MIT et Oxford. Ils sont très compétents dans leur domaine et parlent avec dynamisme de leurs activités et de leurs théories. D'emblée, il est clair qu'ils ont des personnalités très différentes, et que leurs caractères se découvrent au fur et à mesure de la progression de l'œuvre. Les lignes mélodiques du discours de ces scientifiques éminents sont une révélation dramaturgique. On peut observer différentes attitudes à l'intérieur de la communauté scientifique, selon la manière dont ils présentent les choses, et peut-être plus significativement, par leur capacité d'humilité.

Croyez-vous que Three Tales influencera vos projets futurs ?

BK : Dans les années quatre-vingt, j'ai délaissé la vidéo pour la peinture. Comme je l'ai dit, après *The Cave*, en 1996, je pouvais pour la première fois combiner dans une seule image de nombreux éléments différents, le

film, la photographie, la vidéo et le texte, plutôt que de travailler sur canaux multiples comme au début des années soixante-dix. En travaillant sur *Three Tales*, avec une seule image issue de nombreuses sources différentes, plusieurs idées me vinrent, ou simplement apparurent, que je n'étais pas en mesure de développer en raison des besoins de cette œuvre -. J'attends de pouvoir développer ces idées d'images, en créant des œuvres plus courtes, plus intenses visuellement, auxquelles je pense comme à des peintures vidéo.

SR : Il me faut d'abord composer des œuvres purement musicales, comme je l'avais fait après *The Cave* et après la composition de *Hindenburg*. C'est un rythme de travail que j'ai développé récemment, qui me convient et qui préserve mon énergie. Théâtre musical, musique pure, puis retour au théâtre musical. Nous verrons donc. Je pense qu'on utilise de plus en plus le *sampling* et la vidéo dans l'opéra et le théâtre musical. C'est l'expression honnête de la vie que nous menons aujourd'hui. Le théâtre musical " éternel " a toujours été en prise directe sur son temps et sur son lieu.



Steve Reich / Beryl Korot

The Cave (1993)

Installation vidéo

Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme

du lundi 28 octobre au dimanche 5 janvier à 11h15,
13h30, 15h45

durée : 120 minutes

Théâtre musical fondé sur des sources documentaires enregistrées en vidéo puis tissées sur plusieurs écrans, *The Cave* de Steve Reich et Beryl Korot est présenté cette année sous la forme d'une installation vidéo qui reprend les éléments de la version scénique de 1993.

Que représentent pour vous Abraham ? Sarah ? Agar ? Ismaël ? Isaac ? Telles sont les questions auxquelles doivent répondre, au premier acte des Israéliens, au deuxième acte des Palestiniens, et au troisième des Américains de tous horizons.

The Cave

par Michel Debroq, Le Soir, octobre 1993

Un échafaudage métallique occupe la scène, enserrant sur trois niveaux cinq grands écrans vidéo, ménageant diverses ouvertures pour les chanteurs et les musiciens, le niveau le plus bas offrant en son centre une cavité abritant le quatuor à cordes, deux pianos et quelques instruments de percussion. *The Cave*, fait référence à la grotte de Macphelah, à Hébron, où se situe selon la tradition le tombeau d'Abraham et de sa famille. C'est l'un des rares endroits au monde à être vénéré à la fois par les juifs et les musulmans, le lieu hautement symbolique où repose celui qui engendra à la fois les Arabes (par son fils Ismaël) et les Juifs (par son second fils, Isaac).

Que représentent pour nous Abraham, Sara, Agar, Ismaël, Isaac ? Chacun des trois actes de *The Cave* apporte différentes réponses à ces questions, à travers des témoignages recueillis auprès d'Israéliens (le premier acte), de Palestiniens (deuxième) et d'Américains (troisième)

Musicalement, l'œuvre tire essentiellement sa structure des intonations de la voix parlée, qui fournissent au compositeur tout un réservoir naturel d'éléments rythmiques et mélodiques : les instruments (cordes, bois, claviers, percussions) suivent les inflexions de la voix en un réseau de

formules brèves tissant une trame continue dont la souplesse des enchaînements exige une mise au point parfaite. Cette technique vient bien sûr en droite ligne de celle déjà utilisée par Steve Reich dans une œuvre telle que *Different Trains*, alors que les interventions des voix chantées renvoient plutôt au style vocal de *Tehilleem*.

Visuellement, le montage vidéo réalisé par Beryl Korot privilégie avant tout le respect de la source originale : le visage des personnes interviewées apparaît à l'écran, alors que certains éléments du milieu dans lequel ils sont filmés, retravaillés par ordinateur, donnent naissance sur d'autres écrans à des images d'une authentique poésie. Le texte parlé est aussi visualisé (en anglais, français et allemand), l'amplification du clavier qui le tape donnant lieu en certains endroits à des séquences rythmiques d'un ordre particulier.

Outre son aspect "documentaire" évident (avec ses connexions religieuses, philosophiques et politiques), il émane de ce spectacle une émotion profonde, tant l'ouverture de sa marche à tous les niveaux témoigne avant toute chose du réel amour pour l'humanité qu'anime ses auteurs.

BIOGRAPHIES

Steve Reich

Steve Reich est reconnu internationalement comme l'un des compositeurs vivants les plus importants. Depuis ses premières œuvres pour bande magnétique, *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966), jusqu'à l'opéra vidéo numérique conçu et réalisé avec la vidéaste Beryl Korot, *Three Tales* (2002), son parcours réalise une symbiose de la musique classique occidentale et des structures, harmonies et rythmes de la musique vernaculaire non occidentale et américaine, en particulier le jazz. Pour *The Guardian* de Londres, " Une poignée de compositeurs vivants peuvent prétendre légitimement avoir modifié le cours de l'histoire de la musique et Steve Reich est l'un d'eux ".

Il est né à New York et y a été élevé, ainsi qu'en Californie. En 1957, Reich obtint son diplôme de philosophie de l'Université Cornell, avec mention. Pendant les deux années qui suivirent, il étudia la composition avec Hall Overton, puis il suivit les cours de la Juilliard School of Music, de 1958 à 1961, avec William Bergsma et Vincent Persichetti. Au Mills College, il étudia avec Darius Milhaud et Luciano Berio, et y obtint sa maîtrise de musique en 1963.

Ayant obtenu une bourse de l'Institute for International Education, Steve Reich étudia la percussion à l'Institut des études africaines de l'Université du Ghana, à Accra, pendant l'été 1970. En 1973 et 1974, il étudia la technique des gamelans balinaï Semar Pegulingan et Gambang, à la Société américaine des arts orientaux, à Seattle et à Berkeley, en Californie. De 1976 à 1977, il a étudié les formes traditionnelles de la cantilation des écritures hébraïques, à New York et Jérusalem.

En 1966, Steve Reich a fondé son ensemble qui passa rapidement de trois musiciens à 18, et davantage. Le groupe Steve Reich & Musicians s'est produit dans 25 tournées mondiales, entre 1971 et 1990, et il a joué à guichets fermés dans des endroits aussi divers que Carnegie Hall ou le cabaret Bottom Line.

En juin 1997, pour célébrer le 60e anniversaire du compositeur, le label Nonesuch a édité une rétrospective de son œuvre dans un coffret de dix CD. En font partie d'anciennes pièces réenregistrées et remastérisées. Steve

Reich remporte un Grammy Award en 1999 dans la catégorie " meilleur petit ensemble " pour *Music for 18 Musicians*, également chez Nonesuch. En juillet 1999, le Lincoln Center Festival a présenté une importante rétrospective de son œuvre, après celle organisée en 1988 par le South Bank Centre de Londres.

En 2000, la Columbia University lui a attribué le Schuman Prize, le Dartmouth College un Montgomery Fellowship, l'université de Californie à Berkeley le Regent's Lectureship et le California Institute of the Arts un doctorat *honoris causa*, tandis que le magazine *Musical America* le qualifiait de " Compositeur de l'année ".

En 1990, Steve Reich reçut le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Different Trains*.

The Cave, en collaboration avec Beryl Korot, est reconnu, en 1993, comme « un formidable aperçu de ce à quoi pourrait ressembler un opéra au XXI^e siècle » (Time Magazine).

Au cours des années précédentes, Steve Reich a reçu des commandes du Festival de Hollande, du San Francisco Symphony Orchestra, de la Rothko Chapel, du flûtiste Ransom Wilson, de la Brooklyn Academy of Music, commande destinée au guitariste Pat Metheny, de la WDR à Cologne, de la fondation musicale Fromm pour le clarinettiste Richard Stolzman, du Saint Louis Symphony Orchestra, de Betty Freeman pour le Kronos Quartet, du Festival d'Automne à Paris pour le 200^{ème} anniversaire de la Révolution française, ainsi que, pour l'année 1995, de l'Ensemble Intercontemporain, du London Sinfonietta, de l'Ensemble Modern, et des BBC Proms, à l'occasion de leur centenaire.

En 1988, un festival consacré à la musique de Steve Reich s'est tenu pendant dix jours, au South Bank Centre de Londres. Cette rétrospective incluait des prestations du groupe Steve Reich & Musicians, du Kronos Quartet (qui donna la première mondiale de *Different Trains*), et du London Symphony Orchestra dirigé par Michael Tilson Thomas.

La musique de Steve Reich a été jouée dans le monde entier par des orchestres tels que le New York Philharmonic, dirigé par Zubin Mehta, le San Francisco Polyphony, dirigé par Michael Tilson-Thomas, l'Israel Philharmonic dirigé par Zubin Mehta, le Saint-Louis Symphony, dirigé par Leonard Slatkin, le Brooklyn Philharmonic, dirigé par Kent Nagano, le Los Angeles Philharmonic, dirigé par Neal Stulberg, le BBC Symphony, dirigé par Péter Eotvos, et le Boston Symphony Orchestra, dirigé par Michael Tilson-Thomas.

Plusieurs chorégraphes connus ont créé des ballets à partir des musiques de Steve Reich, comme Anne-Teresa de Keersmaeker (*Fase* en 1983, à partir de quatre œuvres de jeunesse et *Drumming* en 1998), Jiri Kylian (*Falling Angels* à partir de *Drumming Part I*), Jérôme Robbins et le New York City Ballet (*Eight Lines*), et Laura Dean qui lui commanda *Sextet*. Le ballet qui en résulta, intitulé *Impact* fut créé au festival Next Wave de la Brooklyn Academy of Music et permit à Laura Dean et Steve Reich d'obtenir le Bessie Award en 1986. Parmi les autres chorégraphes utilisant la musique de Steve Reich, citons Eliot Feld, Alvin Ailey, Lar Lubovitch, Maurice Béjart, Lucinda Childs, Siobhan Davies et Richard Alston.

Steve Reich a obtenu plusieurs bourses : celle du Council on the Arts de l'état de New York (en 1974), celle de la Rockefeller Foundation (en 1975, 1978, 1981 et 1990), celle du National Endowment for the Arts (en 1974 et 1976), celui de la Koussevitzky Foundation(en 1981). En 1978, il a reçu la Guggenheim Fellowship. En 1994 Steve Reich a été admis à l'American Academy of Arts and Letters et, en 1995, à l'Académie des Beaux-arts de Bavière ; il est devenu Commandeur des Arts et des Lettres en 1999.

Beryl Korot

Beryl Korot est une pionnière de l'art vidéo, notamment par ses œuvres multi-canaux. En 1970, elle fut co-fondatrice et co-éditrice de *Radical Software*, première publication qui rendait compte des œuvres et des idées des artistes en vidéo. En 1976, elle co-édita, avec Ira Schneider, la revue *Video Art*, publiée par Harcourt Brace Javanovich. Ses plus récentes créations de théâtre musical en vidéo sont réalisées sur informatique.

À l'automne 2001, une pièce courte, commandée par Art 21, a été diffusée par la chaîne PBS dans une nouvelle série consacrée à des artistes contemporains ; de mi-octobre à mi-décembre de la même année, sa pièce *Dachau 1974* a fait partie d'une exposition historique au Whitney Museum, intitulée « Into the Light ».

Elle est surtout connue pour ses installations vidéo à multi-canaux : *Dachau 1974* en 4 canaux, et *Text and Commentary* (1977), une œuvre en 5 canaux qui intègre des dessins, des tissages et des partitions. Ses innovations dans le domaine de la narration non-verbale pour vidéo multi-canaux consistent en un travail sur des séquences combinant images son et temps de manière spécifique, réparties entre un ensemble de canaux groupés par paires. Cet appariement de canaux qui diffusent les mêmes images, mais agencées différemment dans le temps, tresse l'œuvre au fur et à mesure de son déroulement, comme une sorte de tapisserie vidéo, tissant les images et les sons, rythmée par des arrêts sur l'amorce grise. En 1980, ces œuvres furent présentées pendant un mois au Whitney Museum of American Art, comme « des œuvres importantes dans l'histoire de la vidéo par l'articulation formelle donnée à la structure de l'image sur écrans multiples, ainsi que par l'intégration de l'image vidéo avec d'autres média ».

Les installations de Beryl Korot ont été présentées à l'échelon national et international, et *Dachau 1974*, considéré comme un classique du genre, a figuré dans de nombreuses rétrospectives d'art vidéo. Ses œuvres ont été présentées au Kolnischer Kunstverein, à Cologne (1989), au Neuen Berliner Kunstverein (1989), au Kunsthaus de Zurich (1989), au Carnegie Museum of Art à Pittsburg (Pennsylvanie, 1990), au Jewish Museum of Art de New York (1988) ; au Long Beach Museum of Art, en Californie (1988) ; au Musée des Beaux-Arts de Montréal (1980), au San Francisco Art Institute (1981), à la Galerie Leo Castelli (1977), à la Documenta 6 à Kassel (Allemagne, 1977), au centre « The Kitchen » (1974), à l'Everson Museum of Art de Syracuse (État de New York, 1975 et 1979). En 1978, la série des « Videoviewpoints » du Museum of Modern Art a présenté conjointement *Dachau 1974* et *Text and Commentary*.

De 1989 à 1993, Beryl Korot se consacre entièrement à un spectacle multimédia sur écrans multiples, *The Cave*, en collaboration avec le compositeur Steve Reich. Cette pièce est présentée à Vienne, Berlin, Amsterdam, New York, Londres, Paris, Bruxelles, Turin et Tokyo. La version " installation " de *The Cave* a été exposée au Whitney Museum de New York et, pendant la saison 1994-1995, invitée par divers musées européens (Düsseldorf, Madrid, Lille) et au Carnegie Museum de Pittsburgh. Très récemment, on a pu la voir à la ICC Gallery de Tokyo. Une nouvelle collaboration avec Steve Reich, *Three Tales*, est présentée à Bonn en juin 1997 sous la forme de " work in progress ", ainsi qu'à l'automne 1997 à Paris, Vienne, Amsterdam, Berlin et Londres. Le premier acte de *Three Tales*, " Hindenburg ", a été présenté au Spoleto Festival en Caroline du sud en mai 1998, puis à Munich et New York (Brooklyn Academy of Music) à l'automne de la même année. La version installation/projection de ce

premier acte a aussi été vue au Massachusetts College of Art en janvier-février 1999 et dans le cadre de l'exposition American Century du Whitney Museum en février 2000. La version " conférence " de " Hindenburg " a été présentée au printemps 1999 au Museum of Modern Art de New York.

Entre 1980 et 1988, Beryl Korot s'est exclusivement consacrée à la peinture, en créant ses œuvres sur des toiles tissées à la main de manière traditionnelle. Ses travaux étaient fondés sur un langage qu'elle avait elle même forgé, par analogie avec l'alphabet latin. À partir de ce langage abstrait, elle élaborait un espace qui illustrait l'histoire de la Tour de Babel ainsi que d'autres textes. Certaines de ces œuvres furent exposées au Carnegie Museum (1990), ainsi que dans une exposition qui lui était consacrée, dans la Salle des projets (« Project Room ») de la Galerie John Weber à New York en 1986.

Outre ses installations et publications, et grâce à une subvention de America the Beautiful Fund, Beryl Korot a dirigé en 1972 la première diffusion par le câble en direction de Saugerties, dans l'État de New York, avec un groupe de lycéens. Ses premiers travaux pour vidéo sur écrans multiples ont été vus à la Whitney Biennial (1975), dans le cadre de « Art Now » (1974) au Kennedy Center, à la Biennale de Sao Paulo (1975) et au Finch College Museum (1972), entre autres nombreux lieux. À l'automne 1993, ses premières bandes ont intégré une nouvelle exposition itinérante financée par ICI à New York et intitulée " The First Generation : Women in Video 1970-75 ". *Dachau 1974* a fait partie de l'émission de la chaîne PBS en 1976 sur le vidéo art, présentée par Russell Connor.

Au cours des vingt dernières années, elle a reçu des bourses de la part du National Endowment on the Arts (1975, 1977, 1979), du New York State Council on the Arts (1973-74, 1978), du Creative Artists Public Service Fund (1972, 1975 et 1978). Plus récemment, pour son travail dans *The Cave*, elle a reçu le soutien de la Fondation Rockefeller, de la Fondation Andy Warhol, du National Endowment on the Arts, et de la Fondation Nathan Cummings.

En 1994, on lui a attribué un « fellowship » de la Guggenheim Foundation. Sa nouvelle création avec Steve Reich, *Three Tales*, a été financée par le National Endowment for the Arts et la Rockefeller Foundation. En mars-avril 2000, elle a bénéficié avec Steve Reich d'une résidence « Montgomery Fellows » à Dartmouth College.

Site Internet : www.steverreich.com

Steve Reich au Festival d'Automne à Paris

1997 : *Music for Eighteen Musicians, Hindenburg*

1993 : *The Cave*

1989 : *The Cave (Extraits)*

1986 : *New York Counterpoint, Music for Mallet Instruments, Voices and Organ, the Desert Music*

1981 : *Music for Eighteen Musicians, Tehillim*

1976 : *Drumming, Music for Eighteen Musicians*