

## **Interview d'Alvin CURRAN**

**par David Sanson**

C'était le 6 mai 2011, à la veille de la création par le pianiste Daan Vandewalle, dans la nef du Collège des Bernardins et dans le cadre du cycle « Questions d'artistes », d'*Inner Cities*, monumental cycle pour piano d'une durée de plus de 5 heures 30, dont la quatorzième et dernière pièce venait d'être révisée par son auteur, présenté pour la première fois dans sa version intégrale et – à moins que... – finale : le compositeur américain Alvin Curran s'entretenait avec les membres du séminaire La Parole de l'Art, présidé par Jérôme Alexandre. Nous livrons ici la transcription/traduction de cette passionnante discussion de plus de deux heures, d'une richesse et d'une concentration rares : avec une humilité et une honnêteté extrêmes, ne rendant que plus pénétrante la clarté de son propos, le compositeur américain, aujourd'hui âgé de 73 ans, est revenu sur un parcours qui s'est développé bien loin des sentiers balisés de la musique contemporaine institutionnelle : de ses débuts « *quasi révolutionnaires* » à ses multiples interventions dans le « *théâtre musical du monde* », en passant bien entendu par cette fascinante épopée intérieure que constitue *Inner Cities*, Alvin Curran n'a cessé d'être fidèle à une conception de la musique singulièrement partageuse, envisagée comme une expérience presque chamanique ; une conception qu'à maints égards, on voudrait dire visionnaire.

*Étaient notamment présents à cette séance, autour d'Alvin Curran et Susan Levenstein, son épouse : le pianiste Daan Vandewalle, Jérôme Alexandre, le Père Antoine Guggenheim, Véronique de Boissésou et Marie-Aude Labatide-Alanore (chargées de la musique au Collège des Bernardins), Jean-Baptiste de Beauvais et Alain Berland (pour le programme « Questions*

d'artistes»), le philosophe Oumar Kanaan, le compositeur et musicologue Pierre-Yves Macé, et le Père Denis hétier, également plasticien.

#### **Alvin Curran - Biographie**

Né en 1938 à Providence (Rhode Island), Alvin Curran a étudié la composition avec Elliott Carter, avant de côtoyer John Cage, Morton Feldman, puis de fonder à Rome, en compagnie de Steve Lacy, Richard Teitelbaum et Frederic Rzewski, le groupe Musica Elettronica Viva : avec celui-ci, il donne entre 1966 et 1971 plus de 200 concerts, laissant libre cours aux improvisations les plus débridées. Dans les années 1970, il compose une série de pièces solo pour synthétiseur, voix, sons environnementaux et « objets trouvés » (*Light Flowers/Dark Flowers, Canti Illuminati*), parmi lesquelles sa première œuvre maîtresse : *Songs and Views of the Magnetic Garden* (1973). Elle sera suivie de pièces extrêmement variées – solistes ou concertantes, radiophoniques ou électroacoustiques –, mais aussi d'installations (*Floor Plan/Notes From Underground, Ars Electronica, Linz, 1991/MoMA, New York, 1996 ; Shin Far Shofar, Musée juif contemporain, San Francisco, 2008-09*) et surtout de très nombreuses compositions pour l'espace public : parmi ces dernières, citons par exemple *Maritime Rites*, pour 11 sirènes de navires (1980-85, donné notamment pour le 750<sup>e</sup> anniversaire de la Ville de Berlin en 1987, et repris récemment à la Tate Modern de Londres en version concertante par les cuivres du London Symphony Orchestra), ou encore *Oh Brass On The Grass Alas*, pour 300 cuivres amateurs, créé en 2006 au Festival de Donaueschingen. Jalonnant les quinze dernières années de ce parcours peu orthodoxe : *Inner Cities*, une suite de quatorze morceaux pour piano portant le même titre depuis son inauguration en 1996, et achevée en 2011 (les onze premiers volets ont fait l'objet d'un coffret CD publié par le label Long Distance). Également pédagogue (il a enseigné à l'Académie nationale des arts du théâtre à Rome, et occupé, de 1991 à 2006, la chaire de composition Darius Milhaud au Mills College, en Californie), Alvin Curran vit et travaille depuis 1964 à Rome.

[www.alvincurran.com](http://www.alvincurran.com)

**~ « Un théâtre musical du monde » (sur son cheminement de compositeur) ~**

**David Sanson (DS) : Alvin Curran, plusieurs raisons me semblent justifier votre présence parmi nous aujourd'hui, et l'intérêt de vous dédier une nouvelle séance de ce séminaire « La parole de l'art ». En premier lieu, votre cheminement et votre œuvre artistiques – en lien notamment avec la notion de « minimalisme » qui est l'un des fils conducteur de la programmation musicale du cycle « Questions d'artistes » : je serai très curieux de recueillir votre opinion quant à cette question du minimalisme, et à la manière dont vous vous situez par rapport à elle. Mais auparavant, je pense qu'il serait judicieux de démarrer cette discussion par une brève présentation de votre « trajectoire ». En effet, dans le monde de la musique contemporaine, les parcours sont généralement très**

formatés, surtout en France : il faut avoir étudié ici, être joué là, et écrire à la manière de... qui vous savez [sourire]. Les artistes qui me passionnent sont souvent ceux qui ne suivent pas ces voies officielles. Ainsi, l'une des choses qui me semblent particulièrement intéressantes dans votre cheminement est le fait que, après avoir été l'élève du compositeur Elliott Carter, l'ami de John Cage et Morton Feldman, vous ayez décidé de vous établir en Italie et d'y pratiquer l'improvisation, en compagnie d'autres musiciens hors normes, et hautement « politiques » comme vous dites : avec Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Steve Lacy, vous avez ainsi fondé le collectif Musica Elettronica Viva. J'aurais aimé que vous en disiez plus sur ce qui vous a conduit à embrasser cette voie... Car même si vous avez été joué dans les plus prestigieuses institutions de la musique contemporaine, le festival de Donaueschingen par exemple, vous êtes toujours demeuré une sorte d'outsider, de *maverick*, dans ce paysage de la « musique de tradition occidentale »...

Alvin Curran (AC) : En effet [sourire]...

**DS : Pourquoi ?**

AC : Pourquoi ? Eh bien, pour la même raison qui fait que Brassens est un anarchiste dans sa musique, par exemple. Ou qu'un Giacinto Scelsi est à la fois aristocrate et bouddhiste. Je pourrais donner bien d'autres exemples. Et si je connaissais vraiment la réponse à votre question, je vous la dirais. Ce que je veux dire, c'est que cette réponse réside dans la formation d'événements cosmiques – ma naissance, ma vie, tout cela n'est qu'une suite d'accidents, de purs hasards – qui me dépassent. Je ne connais pas la structure de mon ADN, je ne me suis pas intéressé à l'analyse conformationnelle de mes molécules acycliques. J'ignore tout de l'intérieur de mon cerveau, ou de ma relation physique à ce passé mythique qui relie à l'histoire de toute vie humaine. Tout cela est incompréhensible pour moi. Je sais que d'une manière ou d'une autre, je suis lié à cela ; mais je ne saurais vous dire comment. Je pense que vous pouvez en apprendre plus sur moi en écoutant la merveilleuse interprétation de mon cycle *Inner Cities* par Daan Vandewalle – dont on pourrait dire, en un sens, qu'il est mon psychanalyste : c'est lui qui prend ces notes que

j'ai écrites pour les allonger sur son divan, qui les extrait de la partition pour leur donner vie. C'est lui qui leur donne un sens.

Je n'ai donc aucune prétention à dire ce que je fais, ni d'où je viens. En tant qu'être humain, je suis un humaniste, je suis un athéiste, je suis le juif d'une époque – je dis « d'une époque » car j'ai pratiqué le judaïsme durant mon enfance. Et je suis tout simplement assis dans la même pièce que vous, qui êtes d'autres êtres humains, et m'intéresse aux mêmes choses que vous. Mon but en vous disant cela n'est surtout pas de contribuer à créer davantage de mystère, ou de *mystique*, autour de moi, mais seulement d'être honnête. Je ne sais pas qui je suis. Je sais seulement, un tout petit peu, qui je suis dans ma musique ; c'est là que je viens à la vie en tant qu'être humain. Dans la fabrication de ces sons, dans ces actions, dans ces gestes, dans ces structures sonores. Je sens bien que tout cela a à voir avec une structure plus large, avec le partage d'une aspiration profonde, fondamentale, transcendantale, avec tous les autres êtres humains : être dans l'espace matériel où nous nous trouvons et en même temps ailleurs, dans un autre espace dont nous ignorons tout, un espace extérieur à nous. Le son permet d'en faire facilement l'expérience : le son, je crois, est un moyen de transport vers des destinations dont nous ne savons rien, mais qui sont le plus souvent extrêmement plaisantes : ces destinations, ces endroits, ces expériences vous procurent un bien-être, vous apportent une joie intérieure qui ouvre votre sensibilité à des possibles qu'on ne saurait même pas imaginer.

C'est un autre aspect qui me semble important dans la musique, et dans ma musique en particulier : elle permet de rassembler les gens. C'est quelque chose dont je me suis rendu compte en regardant un jour un film sur les Indiens d'Amérique : assis en cercle, ils fumaient la pipe et se la faisaient passer. L'un des chefs expliquait que le fait de fumer la pipe ensemble était lié au fait de respirer le même air ensemble. Cela me fait beaucoup penser à la musique : tout le monde se rassemble dans un même espace pour écouter ensemble, partager ces particules qui se meuvent et vibrent dans l'air, et ressentir des choses similaires – ou alors différentes – lorsque les sons leur arrivent. Un concert est un fantastique rituel.

Donc, pour revenir à votre question – au fond : d'où est-ce que je viens [*sourire*] ? –, je dirais que mon histoire a beaucoup de point communs avec celles de collègues de mon époque (la fin du XXe siècle). D'abord, celle d'une période relativement paisible sur notre

planète : l'immédiate après-guerre, à partir de 1945 (l'année où je suis devenu un individu conscient), était pour moi relativement paisible dans le contexte de l'Amérique. En Europe, les choses étaient très différentes. Il y avait la paix aussi, mais tout était aussi très incertain, au lendemain de la tragédie. Je m'estime donc très chanceux d'être né dans cette période de « paix » – qui n'est plus en vigueur aujourd'hui, mais qui *l'était* à la fin des années 1940 et durant les années 1950. Relativement. Lorsque j'ai eu terminé ma formation musicale auprès d'Elliott Carter à l'Université de Yale, je suis immédiatement parti à Berlin, à l'invitation de Carter, dans le cadre du programme d'échange du DAAD : celui-ci venait d'être créé, à des fins politiques, pour faire venir des artistes du monde entier dans cette qui était alors environnée par la guerre, et pour montrer au monde que la démocratie et les libertés pouvaient tout de même éclore au milieu de l'Union Soviétique (puisque Berlin-Ouest se trouvait au beau milieu de l'Allemagne de l'Est). Cette période – c'était vers 1963-64 – a été très intéressante pour moi. Comme beaucoup de jeunes Américains, je n'avais aucune connaissance historique, je ne pouvais comprendre aucune des raisons qui avaient conduit à la situation présente. Cette année de résidence à Berlin, qui était aussi ma première année loin des États-Unis et loin des établissements d'enseignement, reste une période très importante de ma vie. J'ai eu la chance de rencontrer certains musiciens majeurs de ce temps : Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Luciano Berio, et Igor Stravinsky, dont j'ai serré la main, pour de vrai ; pour moi, c'était comme de serrer la main du pape – même si l'on ne sert pas la main au pape [rires]. J'ai pu également rencontrer d'autres jeunes compositeurs comme moi : Louis Andriessen, Yuji Takahashi... Cette époque a été fondatrice dans la mesure où je n'avais aucune idée de ce que signifiait le fait d'être compositeur. Je ne savais rien, j'aimais simplement produire des sons et aligner des notes sur le papier : c'était pour moi une sorte de monde imaginaire dans lequel j'aurais pu vivre pour le restant de mes jours, comme dans un rêve. Je n'étais pas un jeune homme très réaliste.

Mais je cherchais quelque chose d'autre dans ma vie, quelque chose qui ne pouvait advenir dans le Nord de l'Europe. Mon esprit et mes yeux étaient tournés vers un horizon plus ensoleillé, plus chaud, vers la Méditerranée. De Berlin, je suis parti, dans une petite Volkswagen, pour Rome. Je pensais que là-bas, je pourrais arriver à gagner ma vie en jouant du piano jazz et en copiant de la musique, ce que j'ai fait. Et très vite, avec une communauté de musiciens qui, étrangement, étaient tous des Américains (Frederic

Rzwewski, Richard Teitelbaum), nous avons formé ce groupe qui est aujourd'hui connu sous le nom de Musica Elettronica Viva. Un groupe de gens essentiellement utopistes qui désiraient faire de la musique et tirer leurs sons à partir de n'importe quoi, de n'importe quel matériau ou n'importe quel objet vibrant – le bois, le métal –, et cela, de manière spontanée, sans l'aide d'aucune partition, d'aucun chef, d'aucune autorité, à n'importe quel moment, et en compagnie de n'importe qui – musicien ou non musicien. Ces positions radicales quant à la manière de faire de la musique, cette tentative de faire table rase pour produire la musique à partir de zéro, a constitué un événement très précoce, très ambitieux et très dramatique de ma vie. Plus besoin de papier à musique, d'instrument ni même d'électricité : je pouvais faire de la musique uniquement avec mon corps, et avec les gens présents autour de moi. Ces idées utopiques d'une musique collective, d'une musique qui soit en dehors, au-delà de l'histoire, étaient, disons-le, quasi révolutionnaires. Elles aspiraient à changer le système – comme le dit ce merveilleux titre d'une pièce de Christian Wolff : *Changing the System* (un double jeu de mot puisqu'en anglais, *system* désigne également la « portée » sur laquelle on note la musique).

Ainsi donc, ce que je suis en train de confesser ici, c'est que lorsque je vous ai dit que j'ignorais qui j'étais, j'ai menti. Je ne ferai pas pénitence pour ce mensonge. Mais à ce point de la discussion, je n'ai pas besoin d'ajouter quoi que ce soit à mon sujet. Parce que ces racines très précoces, ce rêve d'un autre espace, d'un autre temps, de possibilités différentes, d'une musique produite vraiment en dehors du système – car nous ne recevions l'aide d'aucune institutions, à l'exception notable des radios européennes : seuls ces producteurs, à l'affût de ce qui se faisait de nouveau parmi la nouvelle génération, s'intéressaient à nous ; et ces gens sont l'une des vraies raisons de ma décision de demeurer à Rome, car ils me permettaient de travailler, et de le faire à mon gré, ce qui était extraordinaire – marquent le début d'une histoire de 45 ans. Ce sont les balbutiements d'une entreprise de transformation des sons du monde en un théâtre musical du monde qui pouvait prendre place n'importe où – dans cette salle où nous nous trouvons comme dans n'importe quel autre endroit de la ville ou d'ailleurs. Je considère chaque lieu où je me trouve comme un théâtre musical potentiel. Et j'aime penser à ces lieux comme à des espaces sonores [« *sonic spaces* »] – cette salle en est assurément un.

Encore une fois, je vais m'arrêter là car à partir de ce point, ce n'est plus que l'histoire, plutôt ennuyeuse, d'une carrière, ce qui ne présente aucun intérêt. La seule chose

notable au sujet de cette carrière est le fait qu'à partir de cela, de ces débuts que j'ai qualifiés de « quasi révolutionnaires », j'ai continué à faire de la musique de manière expérimentale, à partir de tout ce qui pouvait produire un son : si je pensais pouvoir faire une composition avec ça [*il gratte avec son ongle sur la tablette de bois*], ou alors ça [*il déchire lentement une feuille de papier*], alors je le faisais. Sans vouloir aucunement me comparer à Picasso, disons que tout, entre mes mains, pouvait instantanément devenir musique. C'était mon sentiment, et ma faculté que de pouvoir transformer n'importe quel objet ou n'importe quel espace, n'importe quand, en musique. Ma vie musicale n'a été que la simple et constante mise en pratique de ces idées fondamentales. J'ai commencé par explorer de la musique écrite comme cela [*il trace quelques signes grossiers*], ou bien à travers diverses actions : en projetant mon corps contre un mur, en réunissant des centaines de gens juste pour leur faire pousser un cri, une gigantesque respiration [*il joint le geste à la parole, poussant un énorme rugissement*], ou encore en allant sur des rivières et dans des ports (à Amsterdam, Berlin, Sidney...) pour y organiser des concerts de sirènes des navires [*pour le projet Maritime Rites, initié en 1985*]... Il se trouve que j'aime le piano, j'ai donc composé pour cet instrument, c'est aussi simple que cela. Il est bien sûr plus difficile de composer une telle musique, qui s'inscrit dans la grande tradition de la composition occidentale, que de faire une pièce improvisée spontanément, qui existe un jour et qui, le suivant, a disparu pour toujours, qui ne se répète ni ne revient jamais. Ma musique pour le piano, elle, revient, ou en tout cas elle peut revenir ; elle peut avoir une vie future...

Telles sont les traditions sur lesquelles je travaille simultanément, dans cette sorte de schizophrénie personnelle, cette « stabilité instable » : d'un côté une musique improvisée, que l'on peut jeter ou abandonner, et de l'autre une musique qui peut-être (mais cela, je ne le saurai jamais) pourra me survivre, demeurer quand je ne serai plus là. Et entre les deux... J'ai passé presque tout ma vie d'adulte à enregistrer des sons dans la nature, à prélever des sons dans tous les endroits où je me trouvais – la rue, dans ma chambre ou dans d'autres chambres à coucher, dans des bâtiments, des systèmes d'aérations, des toilettes, des trains, des avions.... Je les ai enregistrés comme s'il s'agissait d'une semi-biographie du monde. Avec ce matériau, je donne des concerts spontanés, au moyen d'un échantillonneur et d'un clavier MIDI dont les touches peuvent produire des milliers et des milliers de sons. Essentiellement, il s'agit de proposer une version à chaque fois différente

de ce monde de sons que j'ai glanés au fil de mon existence. C'est un autre aspect central de mon travail : prendre la musique du monde, la musique de la rue (car il s'agit bien de musique) pour l'amener en un lieu, lui donner une structure qui me permette d'accéder à ces sons.

**Véronique de Boissésou (VdeB) : Pensez-vous que l'on puisse répondre à la question : où commence la musique ?**

AC [*dans un éclat de rire.*] : Elle a déjà commencé !

**VdeB : Mais selon vous, y a-t-il une différence entre le son et le bruit ? Vous dites que n'importe quel objet peut produire de la musique, que le bruit de la rue est déjà de la musique...**

AC : Oui, c'en est – du moins pour moi. Et je prendrai pour exemple le *maître des maîtres\** [*les expressions suivies d'un astérisque sont en français dans le texte*] – je veux parler de John Cage, que j'ai pu enregistrer chez lui, dans son propre appartement, à New York : un loft situé au cœur de Manhattan, à l'angle de la 18<sup>e</sup> Rue et de la 6<sup>e</sup> Avenue, dans un endroit extrêmement bruyant... La première fois que je suis allé là, c'était durant l'été 1988, il faisait incroyablement chaud, et toutes les fenêtres étaient ouvertes. J'ai demandé à John : « *Comment fais-tu pour supporter tout ce bruit ?* » Et il m'a répondu : « *Mais, Alvin, n'entends-tu pas la musique ?* » Dès 1950-51, John Cage écrivait que le bruit ambiant n'est pas seulement de la musique potentielle, mais de la *musique*. Je continue à le penser. Car j'ai passé tellement d'heure à rechercher cet élément fondamental... Par exemple, j'ai voulu un jour enregistrer le son de la ville de Rome tout entière. C'est impossible. Mais un jour par an, le 15 août\*, la ville est déserte : c'est le jour le plus silencieux de l'année à Rome. Et je me disais que, peut-être, en allant ce jour-là sur l'une des collines de la ville, j'allais pouvoir entendre celle-ci sans presque aucun bruit d'automobile, percevoir la vibration de la ville elle-même. Mais j'ai eu beau faire des enregistrements, je ne pense pas avoir pu capter la note fondamentale de Rome. On entendait un bruissement lointain, un peu comme celui-ci [*il s'interrompt et peu à peu, le lointain bourdonnement des lampes de la salle où nous nous trouvons devient audible*], mais



je cherchais quelque chose d'autre : non pas le bruit de la ville, mais son essence, le « bruit sous-jacent » [« *undernoise* »], cette couche de son qui se trouve à l'intérieur du bruit et qui, si vous y prêtez attention et si vous l'écoutez assez longtemps, vous semble contenir des mélodies, des rythmes, toutes sortes de choses merveilleuses... Cela m'a conduit à croire que tout le bruit qui nous entoure, de mon point de vue (et seulement du mien), est de la musique. Une musique à partir de laquelle je fais une autre musique – dont je m'empare pour la faire mienne.

**Antoine Guggenheim (AG) : Vous avez écrit quelque part être devenu un artiste à l'âge de 13 ans, dans un pommier dans le jardin d'un de vos vieux amis. Que s'est-il passé dans ce pommier ?**

AC : Eh bien, dans le pommier, il s'est produit une épiphanie... Quand vous avez 13 ans, vous ne savez pas ce que signifie d'être un artiste. Aujourd'hui encore, je ne suis pas sûr de le savoir, mais il y a une chose que je comprends : être un artiste, c'est le contraire d'être un guerrier. C'est essentiellement un acte de non-violence. Le fait de fabriquer des objets et des sons inutiles – car ils n'ont aucune utilité immédiate : la peinture, la danse, et surtout le son sont immatériels, vous ne pouvez les toucher – est un acte de magie, d'illusionnisme... Voilà, je crois, ce qui s'est passé dans le pommier lorsque j'étais enfant : j'ai compris que l'artiste était une sorte de magicien. Prenez un piano : vous le regardez, rien ne sort de lui, et tout à coup, vous jouez une note qui, à elle seule, peut devenir une musique puissante, prenante. On retrouve certaines de ces idées dans les pièces qui forment *Inner Cities*... »

~ « *Une histoire continue* » (à propos d'*Inner Cities*) ~

DS : *Inner Cities*, que vous avez défini comme une « *archive de gestes sonores* », est une œuvre autobiographique en un sens – il n'est que de lire le magnifique texte de présentation que vous avez écrit, qui est une énumération de souvenirs, peut-être fictifs, pour s'en convaincre. C'est une sorte de biographie musicale composée au cours de ces 20 dernières années, qui aujourd'hui semble avoir trouvé sa forme définitive. Le texte que vous avez écrit pour présenter *IC 14*, l'ultime pièce du cycle, est très émouvant, car

**vous dites avoir laissé la fin de cette pièce ouverte : « Comment achève-t-on une œuvre ? Est-ce ma psychologie qui me dit que je suis incapable de finir ces Inner Cities, ou est-ce que je ne rêve pas plutôt que d'une manière ou d'une autre, celles-ci puissent durer toujours ? Quoi qu'il arrive, l'exécution, et avec elle la musique, aura une fin. »**

AC : Les conclusions [« endings »] sont une formalité pour laquelle, dans la musique occidentale, nous avons créé une sorte de corpus de gestes, un éventail de conventions plutôt restreint : on peut terminer une œuvre soit par un crescendo (dans la musique occidentale du XIXe et du XXe siècle, par exemple), soit, au contraire, par un diminuendo. Mais vous pouviez aussi choisir de ne rien faire : vous ôtez vos mains du clavier et vous partez.... Ainsi, ces dernières décennies, certaines des fins les plus saisissantes, choquantes, ont été le fait de compositeurs minimalistes tels que Steve Reich, Philip Glass ou La Monte Young : leur musique avait une intensité certaine et puis d'un coup, sans crier gare, elle s'arrêtait. C'est une expérience très spéciale, mais qui ne peut être efficace que si la musique est très intense et très longue. En général, la musique de ces compositeurs se termine pour une raison très simple et pratique : parce qu'elle doit se terminer, parce que c'est l'heure de rentrer à la maison, d'éteindre les lumières et d'aller boire ou manger un morceau... La musique longue finit toujours par finir – vous le verrez demain, si vous arrivez à tenir jusqu'à la fin du concert : *Inner Cities* s'arrête parce que Daan Vandewalle doit s'arrêter [sourire], c'est une nécessité physique...

Mais si vous voyagez à travers le monde et si vous observez les pratiques musicales, vous découvrirez que certains concerts peuvent durer deux ou trois jours, et certaines célébrations, près d'une semaine... Je me rappelle du jour où, à Niamey, au Niger, j'ai assisté à la fête d'une famille qui revenait tout juste de La Mecque. Il s'est alors passé quelque chose que je n'avais jamais vu dans ma vie : un musicien jouant une sorte de hautbois d'Afrique du Nord [s'agit-il de la *ghaïta* ?] sans jamais s'arrêter ; une, deux, trois, quatre heures [il chante en imitant le son de l'instrument], répétant toujours les mêmes phrases... Bien sûr, il jouait au moyen de la respiration circulaire – lorsque vous inspirez et expirez en même temps, ce qui donne l'illusion que la musique ne s'arrête jamais. Mais c'était fantastique, et cela a changé ma vie : le simple fait de voir une musique qui, par des moyens très simples et à travers avec un instrument primitif, parvenait à transformer l'espace de manière aussi inconcevable... C'était comme un rêve.

Je voulais revenir à votre question sur *Inner Cities*, pour clarifier certaines choses. Si chacune de mes œuvres est autobiographique, au sens où elle dit quelque chose sur le moment où elle a été composée et créée, il ne faut toutefois pas prendre ce mot d'« autobiographique » trop au sérieux. *Inner Cities* ne raconte pas une histoire à mon sujet. Seulement l'histoire de certaines villes qui sont situées à l'intérieur de moi, dans lesquelles je cherche les rues, les fenêtres, les contre-allées, les portes, pour... [*il marque un long silence*]... Je ne sais même pas ce que je cherche, je ne sais pas, je ne sais pas. Tout ce que je peux dire, c'est que les premières pièces du cycle – de IC1 à IC9, disons – sont liées au moment où j'ai commencé à enseigner au Mills College, à Oakland, en Californie, en 1991. Ce fut pour moi le début d'une nouvelle vie, et une chance de... de mettre les choses en perspective, et de me concentrer sur quelques-uns de mes activités et centres d'intérêt musicaux pour essayer d'en extraire, pour la première fois, l'essence. Toutes ces pièces sont une démonstration de ce que j'appelais tout à l'heure « stabilité instable ». Je m'explique. Je suis une personne très désordonnée. Je n'ai pas l'habitude de ne faire qu'une seule chose, de manière claire. J'ai toujours trouvé que la confusion m'amenait – parfois – à recevoir des illuminations. C'est pourquoi j'exprime cette confusion aussi clairement dans mon œuvre. Je peux répéter une même note très doucement pendant des heures [*il mime*], et puis ensuite m'affaler soudain sur le piano – ce n'est qu'un exemple. Mais pourquoi faire cela ? Je ne sais pas. Est-ce que je cherche à annihiler brutalement tout ce que j'ai fait jusque-là – jouer une ou deux mêmes notes pendant des heures, comme pourrait le faire un enfant –, comme si je prenais ce verre d'eau et le renversais sur de la musique ? Le fait est que beaucoup de ces pièces sont formées d'espaces musicaux où vous avez l'impression d'être à l'aise, de savoir où vous êtes, et soudain l'espace change de manière très étrange. Cela procède en partie de ce que j'appelle « l'ordre désordonné » – ou alors « le désordre ordonné » –, de ma quête de clarté. Parce que – et cela éclaire aussi ce que je suis – je suis à la fois un compositeur qui a envie de créer une expérience ordonnée, que chacun peut goûter, et un improvisateur qui croit que tout peut arriver, à n'importe quel moment, sans raison. Je suis constamment en train d'équilibrer ces deux tendances dans mon œuvre. [*Il sort la parution d'Inner Cities.*] Il y a des notes ici et là, mais regardez cette ligne : il y a seulement marqué : « *courir sur tous les registres du clavier comme une chauve-souris sortie de l'enfer* » [*« Run on the keys like a bat out of hell, in all registers »*], en effleurant à peine les touches, sans vouloir jouer une

note précise ; parfois, une note résonne, mais pas toutes... Ce type de jeu est quelque chose que je trouve très excitant : c'est une musique que je ne pourrais jamais composer, qu'il serait impossible de noter sur une partition ; mais si vous écrivez cette instruction, et si l'interprète l'applique correctement, alors, des accidents vont se produire... Surtout avec ce gars-là [*il désigne Daan Vandewalle en riant*] !

Permettez-moi d'ailleurs d'ajouter encore une chose, pour dissiper cette espèce de « mythe » qui s'est développé autour d'*Inner Cities*. Je tiens à justice à Daan, car c'est lui qui a impulsé l'idée structurelle de jouer ces pièces ensemble, comme un cycle. Même si cette idée était peut-être présente instinctivement, je n'y pensais pas du tout au début, cela ne faisait pas partie du concept original. J'ai commencé par composer ces pièces l'une après l'autre, les donnant à Daan au fur et à mesure, qui a pu les interpréter séparément.... Mais depuis la première fois qu'il les a été présentées ensemble en concert – c'était au Lieu Unique, à Nantes en 2003 –, c'est lui qui m'a suggéré de jouer ces pièces comme un ensemble, comme une œuvre\*, à la manière des *Études* de Chopin ou des *Partitas* de Bach. Et j'ai trouvé que c'était une idée merveilleuse. *Inner Cities* est ainsi devenu une sorte d'histoire continue – une histoire dont, encore une fois, je ne sais pas trop ce qu'elle raconte...

**DS : Daan Vandewalle, pouvez-vous nous dire comment vous avez eu cette idée ? Alvin Curran parlait tout à l'heure de l'aspect « rituel » de la musique. Mais on peut prêter un autre sens à ce terme de « rituel », plus sociologique – si l'on songe au côté très « ritualisé », normé, conventionnel qui entoure les concerts de musique classique... Ainsi, une partie du parcours d'Alvin Curran – auprès duquel vous avez étudié au Mills College – me semble justement s'être construite en opposition à cela, pour faire sortir la musique des salles de concert. Les exécutions publiques d'*Inner Cities* s'apparentent ainsi davantage à un happening qu'à un concert au sens « classique » du terme...**

Daan Vandewalle (DV) : Peut-être le moment est-il bien choisi, Alvin, pour te dire quelque chose que je ne t'ai encore jamais raconté [*éclat de rire général*]. Je veux parler de la manière dont j'ai eu connaissance de ta musique. J'étais jeune, j'étais sur l'autoroute, je conduisais ma première voiture, une vieille voiture pourrie, j'ai allumé la radio, et je t'ai entendu jouer de la trompette. J'ai trouvé cela fantastique, et je me suis demandé qui

donc pouvait jouer cette musique d'une essence – c'est le mot que j'ai envie d'utiliser – inouïe, à la fois primitive et lyrique. Cela aurait pu être Miles Davis [« Oh non ! », répond en riant Alvin Curran... ], même si c'était clairement autre chose... C'était en tout cas l'une des musiques les plus belles que j'aie jamais entendues. Je me suis arrêté à une station-service et j'ai continué d'écouter, même si j'avais en vérité un rendez-vous assez urgent. À la fin, le présentateur m'a appris que je venais d'écouter un extrait de *Songs and Views of the Magnetic Gardens* – la trompette était en réalité un bugle –, et a annoncé que tu donnais un concert au programme duquel figuraient *Inner Cities 1* et *2*. J'y suis allé, et c'est là que nous nous sommes rencontrés.

Ensuite, pendant plusieurs années, j'ai joué systématiquement ta pièce *For Cornelius* [composée en 1982 en l'honneur du compositeur Cornelius Cardew, et révisée en 1990] – et pas du tout les *Inner Cities*. C'est un jour, à l'issue d'un concert au Lieu Unique de Nantes où j'avais joué *For Cornelius*, que la programmatrice du concert, Kitty Hartl, m'a dit : « J'aimerais bien avoir quelque chose de grand de ce même compositeur. Pouvez-vous trouver quelque chose de très long ? » J'ai dit oui, en pensant à *Inner Cities*, qu'Alvin avait commencé à m'envoyer. S'est aussitôt posé le problème de la longueur : car on ne pouvait se fixer sur les dimensions habituelles d'un concert de musique classique traditionnel – 45 minutes, puis une pause, puis de nouveau 45 minutes ou moins. Immédiatement, avec Kitty, nous nous sommes demandé comment repenser la situation du concert, comment basculer d'un rituel à un autre. Et cela a marché, même si ce fut une semaine un peu folle pour moi – parce que trois jours plus tard, je devais donner l'intégralité des *Études* de Chopin, précisément (rires). Et c'est ce qui m'a donné l'idée de présenter ces pièces dans des contextes culturels différents. De les amener dans des endroits où le rituel de base de la musique classique n'est même pas connu. Je suis allé au Groenland ou en Afrique du Sud, dans des lieux où les gens ne savent rien de cette musique et y réagissent spontanément. L'idée de jouer *Inner Cities* en intégralité est donc venue de ce souhait de Kitty Hartl d'avoir quelque chose de « grand ».

Depuis lors, il se trouve, par pure coïncidence, que dans ma vie, j'ai été engagé dans des choses incroyablement longues. Il existe trois très grandes pièces à avoir été écrites dans les années 1990 : *The History of Photography and Sound* de Michael Finnissy, *The Road* de Frederic Rzewski, et *Inner Cities*. Je pense que sociologiquement, on peut trouver une explication à cela – au fait que des compositeurs appartenant plus ou moins à la même

génération, presque inconsciemment, ont commencé au début des années 1990 à écrire des choses extrêmement longues – de manière très délibérée dans le cas de Finnissy (qui voulait vraiment écrire son *opus magnum*), de manière à moitié délibérée dans le cas de Rzewski (qui a plutôt procédé pas à pas, essayant de voir jusqu’où cela pouvait le mener), et, dans le cas d’Alvin, de façon totalement spontanée, sans presque même envisager la version finale de cet *opus magnum*. Dans les trois cas, je pense que cela a à voir avec ce contexte culturel très spécifique de la *fin de siècle\**, avec l’idée d’une retraite : faire des pièces pour piano presque pour soi seuls... C’est une coïncidence, mais il se trouve que j’ai créé la première partie de *The Road*, puis *Inner Cities*, et qu’ensuite, pour aggraver encore les choses, je me suis attaqué à la pièce la plus longue à avoir été produite par la génération précédente : l’*Opus Clavicembalisticum* de Kaikhosru Shapurji Sorabji [compositeur britannique né en 1892 et mort en 1988]. Mais je n’ai jamais recherché cela, j’ai toujours voulu faire des concerts courts !! [Alvin Curran rit aux larmes.] Les concerts courts, surtout lorsque vous jouez un concerto, ont l’avantage de représenter moins de travail, et beaucoup plus d’argent. Mais non : les gens m’ont demandé de faire ces choses longues.

Certes, il y a une énorme différence entre le cycle de Sorabji et *Inner Cities*. Car si tous deux durent plus de 5 heures, jouer *Inner Cities* ne m’a jamais semblé excessif. Bien sûr, il se peut qu’au bout de 6 heures je sois très fatigué, il est même possible que cela affecte mon jeu ou ma concentration, mais en tant que geste, cela ne me semble jamais excessif – alors que les opus de Finnissy ou Sorabji me font un peu penser au film *La Grande Bouffe* : c’est trop !!! Jouer *Inner Cities* est quelque chose d’important pour moi, dans ma vie. Une expérience à la fois déroutante, spirituelle, merveilleuse, fatigante, concentrée sur des choses minuscules, stimulante intellectuellement... Car ces différentes pièces requièrent un grand nombre de techniques de jeu différentes : les jouer ensemble, c’est un peu comme escalader les Alpes – après le Mont Blanc, il faut ensuite attaquer la Jungfrau ou le Matterhorn. Il importe donc de ne pas s’épuiser trop vite, de ne pas culminer au bout d’une heure par exemple, mais au contraire de veiller à respecter les proportions d’ensemble – d’une manière très différente que lorsque vous interprétez une pièce isolée... Pour l’enregistrement du cycle [les 11 premières pièces ont fait l’objet d’un coffret de 5 CD édité par le label Long Distance], nous avons fait très attention à cela – à donner au cycle sa forme, son *harmonie* au sens grec du terme, en termes de

proportions... Mais surtout, par-dessus tout, j'adore jouer cette œuvre. Cela me procure un plaisir incroyable. Et, aussi longtemps qu'Alvin continuera à y ajouter des choses, je continuerai à la jouer ! [Alvin Curran, toujours riant aux éclats, répond que 14 pièces sont assez] !

AC : J'aimerais ajouter deux choses à cette lumineuse contribution. La première est... [il marque de nouveau un long silence] L'une et l'autre sont liées, et toutes deux demandent... Vous savez, quand vous demandez qui je suis, je pourrais vous répondre n'importe quoi, et tout serait à la fois vrai et faux. Cela ne ferait aucune différence en fait, une fois que vous vous engagez sérieusement dans l'écoute de mon œuvre. Car le fait est qu'en dehors des mystères génériques qui se cachent derrière le fait de faire la musique – que j'ai décrit tout à l'heure comme une forme de magie, de magie humaine –, c'est l'acte qui importe avant tout. Dans un spectacle de magie, dans le fait de faire apparaître ou disparaître quelque chose, le plus fantastique n'a rien à voir avec le fait de savoir comment cela a pu se produire, mais c'est l'acte lui-même : que la chose soit gaie ou triste, celui-ci procure, au prestidigitateur et plus encore au public, le sentiment d'une participation, d'un partage d'émotions, qui le fait de se sentir bien. Partager ces besoins primitifs, simples – toutes ces choses que nous, êtres humains, partageons continuellement, dans nos gestes quotidiens, nos plaisanteries, nos conversations –, est une façon de passer le temps dans la joie.

À partir de cette théorie plutôt simpliste, on peut renverser les choses, et ne voir là-dedans que la manifestation d'une idée plus large : extraire l'essence. Essayer d'arriver à une nécessité fondamentale, de se débarrasser de tout le superflu. Le processus d'*Inner Cities* commence par une purification d'ordre finalement très rituel (à l'époque, je n'y avais pas pensé en ces termes, même si j'en étais plus ou moins conscient) : cet accord de trois notes très simple à la main gauche – *do dièse, mi, la* – tandis que la main droite ne joue qu'une seule note, un *la* encore. Et ces deux accords restent là, à dialoguer – un accord, une note, un accord, une note, etc. [il chantonne] –, à la manière de ces petits jeux magiques que les enfants se jouent à eux-mêmes : comme si c'était un enfant qui était assis au piano, complètement immergé dans une âme d'enfant, dans un espace d'enfant.

C'était ma manière de dire au « monde » que j'en avais assez de chercher la fragmentation ultime, cette complexité de motifs multiples joués simultanément. Je voulais revenir à

une musique composée d'éléments extrêmement simples. Et partout dans ce cycle on en trouve la trace, en permanence. Il y a aussi des signes, comme je le disais, de mon autre « moi », ce moi schizophrène qui aime quand parfois, tout à coup [il mime et chante une explosion sonore], tout s'affole ! Mais cette folie est aussi une autre forme de cette recherche d'une simplicité différente, que je n'appellerai pas « minimaliste » car en un sens elle se situe au-delà de ça, et n'a pas besoin d'être définie. Ce n'est pas minimaliste, c'est maximaliste !

**AG : Votre musique semble apporter aux gens une forme assez complète de liberté et d'ouverture, tout en s'enracinant dans la tradition musicale occidentale. En un sens, c'est comme si elle nous ramenait en deçà des traditions : à ce point où l'on découvre que tout est musique et que la musique est tout, que la musique est offre liberté que nous ne pouvions soupçonner...**

AC : Merci... Je sais que sur le moment, l'écoute de cette musique peut avoir un effet très spécial sur les gens, sur leurs sentiments, leur psyché. Mais si vous le permettez, j'aimerais encore ajouter quelque chose au sujet, qui m'est devenu évident à force d'en parler et d'y penser. Cette musique, ce n'est pas... ce sont des improvisations composées, qui ne sont pas structurées au sens où on l'entend habituellement : je veux dire qu'elles ne sont pas sous-tendues par une idée formelle qui pourrait les relier à des formes très communes dans la musique contemporaine, où, la plupart du temps, les structures reflètent une forme de science de la dynamique, qu'elle soit basée sur les principes de la stochastique, de Heisenberg, ou sur toute autre de relation formelle unifiant le sujet, l'espace et le temps. Les structures de mes pièces sont très, très personnelles, elles n'existent que dans mon corps, et non dans mon cerveau. Je compose d'une manière très... spontanée. Et j'essaie d'extraire, à partir de certains gestes improvisés – ne serait-ce que dans l'extrait que vous allez entendre –, des idées particulières, dont sur le moment, je ne comprends pas encore complètement la signification et la direction. C'est le bon moment, je crois, pour écouter le début d'*Inner Cities*.

[Nous écoutons les premières minutes d'*Inner Cities* 1.]



**DS : En préparant ma programmation et cette rencontre, je me suis beaucoup interrogé sur l'idée de « minimalisme ». Et il me semble que cette musique a finalement beaucoup à voir avec une certaine mystique. Tout à l'heure, vous avez commencé par vous décrire comme un athée, même si vous avez été élevé dans la religion juive. Mais au fil de cette conversation, les mots de « mystique », de « rituel », de « magie », d'« essence », sont revenus fréquemment... Dans votre œuvre, tout cela me semble très prégnant – et cela me semble venir à la fois de l'influence de musiques extra-européennes, notamment les musiques de transe, mais aussi d'une relation au son qui est considéré comme un moyen d'aller plus profondément dans la musique. Il me semble remarquable, ainsi, que beaucoup de compositeurs liés au « minimalisme » entretiennent une relation intime et profonde avec la musique liturgique juive – Meredith Monk, Charlemagne Palestine, ou même un musicien comme Oren Ambarchi ont tous chanté dans les synagogues – et la musique sacrée dans son ensemble, mais aussi avec la pratique de la méditation – que vous pratiquez vous-même... Comme si cette notion très floue qu'est finalement le minimalisme pouvait permettre d'envisager une relation différente à la musique : sortant de l'approche ritualisée, « culturelle », pour revenir à cette époque où la musique, loin d'être cantonnée aux salles de concert, avait une influence étroite et directe sur notre quotidien... Pour moi, une œuvre comme *Inner Cities*, par son côté recueilli et immersif, mais aussi par la façon dont elle est présentée au public, me semble imprégnée de spiritualité...**

AC : Tout ce que vous avez dit, et tout ce que j'ai moi-même suggéré, me semble vrai. Et je pense que la raison pour laquelle c'est vrai, c'est parce que certains d'entre nous – pas tous – vivent sur cette planète une existence très incertaine. Plus notre connaissance avance, plus nous accumulons d'informations, plus la science progresse dans son exploration de la structure moléculaire, infra-moléculaire, nano moléculaire des choses, des systèmes humains et mécaniques, plus nous nous retrouvons à vivre dans un univers séculier. Les religions traditionnelles, qui jadis eurent une grande force, dans diverses parties du globe, pour apporter aux êtres humains certaines réponses à cette question insoluble qu'est celle de la vie sur cette planète, n'ont plus aujourd'hui, dans ces temps hautement séculiers, la puissance qu'elles ont eu par le passé. En dehors des cercles de ceux qui sont directement engagés dans une recherche sur les questions philosophiques

et théologiques, tous ceux d'entre nous qui se sont voués à ce mystère que constitue la fabrication de certains objets, sonores par exemple, sont, de force, engagés à chercher ces réponses. Mais nous ne sommes pas en train de prêcher pour quelque philosophie spécifique : nous laissons ce champ ouvert, dans lequel les questions restent sans réponse, avant comme après le concert. Car la musique ne saurait en aucun cas apporter une réponse à ces questions ou ces problèmes « *innommables* »\* – pour le dire à la manière de Beckett.

**Denis Hetier (DH) :** Je voulais revenir sur cette idée que tout son, même le plus « nocif », puisse être musique, qui me rappelle un peu ce qu'à pu faire un peintre comme Yves Klein avec ses monochromes. Deux mots me viennent en vous écoutant : celui d'un *accord total*, et d'un *échange* : l'œuvre est créée dans l'accord de tous, vécu ensemble par la grâce de la musique... Cette conception de l'art comme une ouverture à une totalité – une sorte de « conversion », humaine, à l'accueil de tout ce qui peut transformer son propre regard ou sa propre écoute – m'intéresse beaucoup, et je vous suis très reconnaissant, en tant qu'artiste, de nous renvoyer à un tel processus de transformation de soi... Mais cette conversion totale à laquelle vous nous amenez, à quelle nécessité artistique et humaine obéit-il ? Est-ce un travail de disponibilité de soi que vous nous demandez de faire – et alors, qu'est-ce que cette disponibilité ? Je pense à un texte de Levinas qui dit que la disponibilité à l'autre, à autrui, est la disponibilité à cet Autre que l'on ne peut nommer...

DV : Je pense que vous faites un lien avec la musique d'Alvin, la façon dont il envisage la musique et le son, et *Totalité et infini* de Levinas : à partir de quand la musique, le fait de faire de la musique à partir de n'importe quoi, établit-il un lien à l'Autre... Cela implique-t-il une forme de transcendance, au sens où l'entend clairement Yves Klein par exemple ?

DH : Quelque chose que l'on vit, mais sans mettre forcément ce mot de « transcendance » dessus...

Oumar Kanaan (OK) : Je ne vois aucune transcendance dans votre musique. Ce que je vois, tout simplement, ce sont deux choses. D'abord, une question : « *Comment se fait-il que le temps passe ?* » Pour moi, votre musique est comme une tentative de traduire et de répondre à cette question. La dernière note sonne ainsi comme le début d'une histoire. Pour moi, c'est cela, le minimalisme : quelque chose qui se situe juste en-dessous, en deçà de l'histoire : une histoire qui commence, mais qui ne continue jamais.

AC : Exactement.

**OK : La seconde chose est aussi très simple. Cette nécessité d'entendre de la musique dans toute chose dont vous avez parlé me fait penser au film *Dancer in the Dark* de Lars von Trier : Selma, la femme interprétée par Björk souffre, et c'est pourquoi elle convertit chaque bruit en musique, et reçoit chaque bruit comme musique. Comme une conversion intérieure...**

**DH : Je constate que c'est une nécessité, qui nous travaille malgré nous. Mais je m'interroge sur ce qui travaille ainsi, de manière nécessaire ? Encore une fois, je ne voulais pas employer le mot de transcendance...**

**OK : Je vois là plutôt la négation de la transcendance...**

**DH : J'essaie juste de mettre des mots sur des choses, tout en sachant que l'essentiel, c'est de toucher ces choses : le plus important, est d'être là demain.**

AC : Vous savez, l'art de la musique, et de faire de la musique, est une... une chose extrêmement plaisante, mais aussi extrêmement difficile. Mettre ensemble ces sons, construire des structures, assembler indéfiniment des sons, des éléments, des choses empruntées à vos rêves et à votre mémoire, les retirer et les ajouter, investigant l'histoire, la science, la théologie – tout cela est une tâche gigantesque. Je suis une personne très simple. Je n'ai pas la qualification requise, vraiment... Je pense, je réfléchis, je cherche, à chaque minute de ma vie éveillée. Mais des questions aussi difficiles que celles-ci – qu'est-ce qu'un son peut faire à quelqu'un ? Est-ce ou non une forme de transcendance ? –, excèdent de loin mon expérience. Ce sont des questions que je... que j'ai parfois peur de formuler moi-même, auxquelles j'ai peur de trop réfléchir. Je dois dire que je suis extrêmement touché, car c'est la première fois que je suis l'objet d'une discussion aussi profonde... De la musique, je n'attends qu'une chose : le bonheur. La joie, le fait de sentir bien, de ressentir quelque chose ensemble. Je suis une personne simple, je suis un homme simple. Les questions que vous posez sont tout simplement merveilleuses. Et je vous souhaite de pouvoir y répondre vous-mêmes [*sourire*].