



Images extraites de l'installation *Sinking Piano* de Alvin Curran et Domenico Sciajno, Taktlos Festival, Berne, Suisse, 2003.

## MUSIQUES / ALVIN CURRAN ESPÈCES D'ESPACES

Compositeur touche-à-tout, Alvin Curran envisage la musique avec une totale liberté de mouvement, suivant une conception spatiale de la forme qui le rapproche d'un Morton Feldman. Véritable « sonate planétaire », sa pièce *Inner cities*, composée entre 1993 et 2003, et récemment donnée en intégralité au GRIM de Marseille, est emblématique de cette « tentative d'épuisement » de la mémoire et de l'environnement sonore.

**BIOGRAPHIE** / Né en 1938 à Providence (Rhode Island), l'Américain Alvin Curran a étudié avec Elliott Carter dès 1963, avant de côtoyer John Cage, Morton Feldman, et de fonder avec Steve Lacy, Richard Teitelbaum et Frederic Rzewski le *Musica Elettronica Viva*, où ils donnent cours, entre 1966 et 1971, aux plus libres improvisations qui soient. Dans les années 1970, il compose une série de pièces solo (*Light flowers/Dark flowers*, *Canti Illuminati*), dont sa première œuvre maîtresse : *Songs and views of the magnetic garden* (1973). Elle sera suivie de pièces variées (instrumentales, électroacoustiques, radiophoniques et pour piano, mais aussi d'installations), parmi lesquelles *Maritime rites* (1980-85), *Crystal Psalms* (1988) et une série de onze morceaux portant le même titre depuis le début de sa création, en 1993 : *Inner cities* (réédité en 2005). Depuis 1964, Alvin Curran vit et travaille à Rome.

Selon Peter Sloterdijk, « le concept fondamental véritable et réel de la modernité n'est pas la révolution mais l'explicitation »<sup>(1)</sup>. Par « explicitation », le philosophe entend désigner le phénomène de mise au jour – de déplissement – de ce qui était auparavant implicite. La nécessité du séjour humain dans un environnement biologiquement favorable, dans un air respirable, figure au premier plan de ces savoirs qui, une fois que leur évidence devient problématique, déterminent les mutations les plus importantes de notre mode de vie : nous en faisons l'expérience aujourd'hui en assistant au déploiement de tout un design climatique, de l'art de l'habitat moderne jusqu'à la création de biotopes artificiels (comme, par exemple, la navette spatiale).

On doit au théoricien canadien R. Murray Schafer bien peu de choses, si ce n'est d'avoir introduit explicitement cette question de l'environnement dans le cadre du son et de la musique. En forgeant le mot-valise de *soundscape* (traduit par « paysage sonore »<sup>(2)</sup>), Schafer a malheureusement négligé la distinction (opérée quelques décennies plus tôt par son quasi-homonyme Pierre Schaeffer) entre l'objet sonore et le corps sonore qui en est la cause ; il a ainsi rabattu les problèmes liés à la nécessité d'une écologie du sonore vers des considérations champêtres.

Parallèlement – et dès avant le développement de l'écologie sonore –, les pratiques musicales ont peu à peu pris en compte explicitement un phénomène jusqu'alors latent : que la musique se déploie dans un espace, dont elle peut déterminer un climat, une tonalité, une aura spécifiques. Dans une telle perspective, l'objet musical ne se destine plus à une saisie intégrale par un sujet >

> conscient (de préférence cet « *auditeur expert* » auquel fait allusion Adorno dans sa typologie des auditeurs de musique<sup>(3)</sup>), mais invite à une réception nécessairement fragmentaire, parcourant un large spectre des écoutes possibles, de la plus fine à la plus distraite. En publiant *Music for airports* en 1978 (forgeant en même temps l'expression d'*ambient music*, promise à un grand avenir), Brian Eno avait montré que cette fonctionnalisation de la musique – son assujettissement à l'espace – ne rimait pas forcément avec le lavage de cerveau entrepris quelques décennies auparavant par la société Muzak, et qu'il était possible de composer une musique qui puisse être à la fois « *intéressante et facile à ignorer* »<sup>(4)</sup>.

### « L'espace est le dénominateur commun qui relie entre elles presque toutes les pièces d'Alvin Curran. »

Le compositeur américain Alvin Curran semble, d'une façon singulière, tout autant concerné par ce souci de détourner la musique écrite du protocole d'écoute de la salle de concert, qui domine la musique occidentale depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Né en 1938, Curran baigne très tôt dans la musique, entre le piano de sa mère et le trombone de son père ; il touche à plusieurs instruments, se produit au piano, étudie la composition avec le plus européen des compositeurs américains, Elliott Carter, côtoie Cage, Feldman, Braxton, Lacy, Rzewski – avec ces deux derniers, il cofonde l'ensemble Musica Elettronica Viva, l'un des premiers à pratiquer l'improvisation libre. L'éclectisme de ce parcours trouve son expression la plus splendide dans la première œuvre importante de Curran, le visionnaire *Songs and views of the magnetic garden* (1973), qui marque le début d'une série de pièces réalisées en solitaire, avec des bribes d'instruments, quelques synthétiseurs et du *field recording*.

Malgré son exil volontaire, depuis presque trente ans, en Italie, Curran reste très américain par sa façon d'envisager la composition sous l'angle d'une totale liberté quant au choix du matériau. Le message de Cage, « *All we do is music* », reste bien reçu par Curran : « *J'aime les mélodies, j'aime les accords parfaits, j'aime les clusters, j'aime le bruit, j'aime le silence. Et j'ai commencé à faire de la musique avec toutes ces choses parce qu'elles me passionnent toutes.* »<sup>(5)</sup>

De là une conception spatiale de la forme où se réalise la pleine autonomie que Curran cherche à accorder à ses matériaux. L'espace est le dénominateur commun qui relie entre elles presque toutes ses pièces, qu'elles soient instrumentales, électroacoustiques ou radiophoniques. Tantôt l'œuvre accueille en elle les *soundmarks*<sup>(6)</sup> d'un lieu particulier qu'elle articule formellement à un contenu musical (le sublime *Maritime rites*, tout récemment réédité par New World Records), tantôt l'espace est problématisé négativement par l'ubiquité d'une performance radiophonique réunissant des groupes instrumentaux localisés dans sept villes européennes, pour célébrer un épisode sinistre de l'histoire (*Crystal Psalms*, New Albion). Tantôt, enfin, l'espace est pris dans un sens plus formaliste, comme modélisateur d'une structure musicale accueillant sur le même plan des matériaux hétérogènes. C'est ce que Curran appelle la « *nouvelle pratique commune* » (New Common Practice) : « *THE NEW COMMON PRACTICE is the direct unmediated embracing of sound, all and any sound, as well as the connecting links between sounds, regardless of their origins, histories or specific meanings ; by extension, it is the self guided compositional structuring of any number of sound objects of whatever kind sequentially and/or simultaneously in time and in space with any available means.* »

*Inner cities* (le terme renvoie à cette partie pauvre et peu fréquentable des centre-villes américains) serait l'un des lieux d'élection de ce brassage, certainement même le lieu le plus essentiel pour le compositeur, parce que, réduite à une instrumentation pour piano solo, l'œuvre repose sur les seules vertus de l'écriture au sens conventionnel, à la différence des pièces pour bandes incorporant des *ready-made* enregistrés.

Le terme d'« œuvre » n'est pourtant pas des plus appropriés pour parler d'*Inner cities*. Tout commence un beau jour de 1993, au cours duquel Curran entame la composition d'une pièce pour piano, très simple, autour du principe classique de la musique minimaliste : la répétition d'une note sur un accord avec des décalages d'accents et des changements de mètres quasi imperceptibles. Presque à l'insu du compositeur, cette pièce sera la première d'une série de onze morceaux portant le même titre (dont la dernière date de 2003), le tout formant un cycle d'une durée de quatre heures trente.

Daan Vandewalle, pianiste et dédicataire de la pénultième pièce, a émis la proposition – avec un courage qu'il

« Comme l'imagination finit par envahir le souvenir, les pièces d'*Inner cities* laissent apparaître un mouvement vers la dissolution des formes. »

faut saluer! – de jouer le cycle entier lors de ses concerts<sup>(7)</sup>. Pari gagné. Sa performance-marathon du 19 mars dernier au GRIM (Groupe de Recherche en Improvisation Musicale) à Marseille, à l'occasion de la rencontre « de l'écrit sur l'improvisé », nous a prouvé que les onze pièces du cycle ne prennent tout leur sens que lorsqu'elles sont ainsi enchaînées, reliées par le fil invisible d'une déambulation secrète: celle d'un compositeur qui, arrivé à maturité, revisite ses souvenirs musicaux comme on consulte un journal intime.

Comme l'imagination finit par envahir le souvenir, l'évolution chronologique des pièces laisse apparaître un mouvement vers la dissolution des formes: de la première à la dixième – véritable « sonate planétaire » groupant la totalité des *gestus* musicaux du cycle –, on assiste à la désagrégation progressive d'un édifice par prolifération d'éléments hétérogènes: défilent ainsi un spectre de standard jazz (*Body and soul*), qui s'imisce impoliment, telle une hallucination, dans une tapisserie de motifs feldmaniens (*IC2*); une curieuse digression au *toy piano* (*IC3*); ouragans et tremblements de terre d'accords en trémolo; des envolées *free* à base de clusters auxquelles Vandewalle, par ailleurs musicien-improvisateur, se prête avec un bonheur certain. *Inner cities*, au bout du compte, se décrit à merveille sur le mode oulipien de la liste, tel que le propose le compositeur dans ses notes: « *Inner cities, c'est là où vous allez pour [...] regarder Cage et Braxton faire une partie d'échecs à Washington square park; pour se rouler dans un tas de chiffon avec Pistoletto et Simone Forti; pour écouter le silence d'Ezra Pound au bord du grand canal; pour entendre Julian Beck dire "Paradise noow" et dans un film, des années plus tard: "I wuz bawn in a garbage can"...* »

Pourtant, derrière cette aspiration à la totalité, cette « tentative d'épuisement » de la mémoire et de l'environnement sonore – pour paraphraser Georges Perec –, se profile une intention en apparence opposée, transversalement sensible dans les accords répétés de *IC1*, la monodie en mouvement chromatique perpétuel de *IC4*, les *chorals* répétitifs d'*IC7* et *IC8*, la batterie de quintes superposées de *IC10*, la mélodie *bluesy* doucement dissonante de *IC11*; autant d'éléments microscopiques qui

s'approchent au plus près du projet initial de Curran: « réduire des éléments musicaux à leurs essences ultimes ». En cela, *Inner cities* doit beaucoup au *Second Quatuor* (1983) de Morton Feldman. Cette pièce, dont la durée s'étend à cinq heures trente, avait montré qu'une œuvre musicale, passé un certain seuil temporel, ne peut plus être synthétisée comme une forme; privée de toute directionnalité, elle « fait bloc » et propose au récepteur un type d'audition s'apparentant à la dérive dans un espace non balisé, où sont favorisés le libre jeu de mise à distance de l'attention consciente par rapport à l'objet et le libre exercice de l'écoute semi-consciente, somnolente, voire totalement ensommeillée<sup>(8)</sup>... Et c'est précisément grâce à cet étalement de la durée que l'écriture très forte de Feldman, son atomisation des éléments mélodiques qu'admire Curran, peuvent se permettre des détours vers des zones peu, voire jamais fréquentées par le compositeur: *tempi* rapides, nuance *fff*... qui donnent à l'œuvre toute son envergure.

A sa façon singulière, *Inner cities* semble être pour Curran le lieu d'un enjeu voisin: étirer jusqu'au quasi-silence les éléments de langage pour mieux les éclater en une vaste constellation cosmique.

Pierre-Yves Macé

1. Peter Sloterdijk, *Ecumes – Sphères III*, Paris, Maren Sell, 2005.

2. Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, Paris, Lattès, 1991.

3. Theodor Wiesengrund Adorno, Introduction à la sociologie de la musique: douze conférences théoriques, *Contrechamps*, 1994. Trad. de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi-Mésigny.

4. Cf. notes de Brian Eno pour son disque *Ambient 1. Music for airports*, EG Records, 1978.

5. [www.newmusicbox.org/page.umbx?id=58fp01/](http://www.newmusicbox.org/page.umbx?id=58fp01/).

6. Dans la terminologie de Murray Schafer (Cf. *Le Paysage sonore...*), le soundmark est un son environnemental définissant l'identité du lieu auquel il appartient.

7. Ce même programme a fait l'objet d'un coffret 4 CD paru récemment chez Long Distance.

8. Alvin Curran aime à raconter que lors de la première de son *Second Quatuor*, Feldman lui-même s'était endormi, au grand embarras de son entourage...

> DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE :

INNER CITIES (4 CD, 2005), LONG DISTANCE/HARMONIA MUNDI.  
MARITIME RITES (2 CD, 2004), NEW WORLD RECORDS.  
SONGS AND VIEWS OF THE MAGNETIC GARDEN (1993), CATALYST.  
LOST MARBLES (ANTHOLOGIE, 2004), TZADIK/ORKHĒSTRA.  
CRYSTAL PSALMS (1994), NEW ALBION/ORKHĒSTRA.

> CONTACTS :

WWW.GRIM-MARSEILLE.COM  
WWW.ALVINCURRAN.COM