



GAVIN BRYARS
EN PAROLES, EN MUSIQUE
ENTRETIENS AVEC JEAN-LOUIS TALLON

LE MOT ET LE RESTE

GAVIN BRYARS
EN PAROLES, EN MUSIQUE
ENTRETIENS AVEC JEAN-LOUIS TALLON

LE MOT ET LE RESTE
2020

« La musique de Gavin Bryars n'entre dans aucune catégorie. [...] Il est l'un des rares compositeurs à pouvoir mettre en parallèle le *slapstick* et l'émotion primaire. Il vous permet d'être témoin de nouvelles merveilles dans les sons qui vous entourent en les abordant sous un angle complètement nouveau. Avec une troisième oreille peut-être... »

Michael Ondaatje

AVANT-PROPOS

Souvent présentées comme deux de ses œuvres phares, *The Sinking of the Titanic* et *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*, conçues entre 1969 et 1972, ne résument pas à elles seules la trajectoire esthétique de Gavin Bryars. Le compositeur et contrebassiste britannique, qui se dit « aujourd'hui incapable d'écrire des partitions semblables », car « étroitement liées à un moment particulier de [son] histoire¹ », est en effet passé, depuis cinquante ans, par d'autres contrées, s'est tissée une géographie musicale dont la pluralité résonne des quatre coins de la planète: du grand Nord canadien ou des îles Féroé, de l'est russe et japonais, des Seven Sisters, de la France ou de l'Italie, sans oublier le plein Ouest américain, point d'ancrage de jadis et de toujours, où sont nés John Cage, Morton Feldman, Ornette Coleman et le jazz. Chez Bryars, la musique n'est pas seulement une construction abstraite, qui n'aurait d'attaches que dans l'inconscient. Elle procède des lieux, s'arrime à leur topographie et à leurs mythes pour les traduire, en retour, en autant de mondes sonores, dont les lignes mélodiques en seraient des reflets intérieurement habités, qu'il s'agisse d'un carrefour urbain, d'une abbaye du Yorkshire, d'un brise-glace, d'une singularité atmosphérique, du Far West américain ou du Viking Egill.

Loin des dissonances de la musique dite « d'avant-garde » ou des vélocités néo-tonales, les compositions de Gavin Bryars prennent le temps – le suspendent – et s'insinuent à la manière d'une pensée entêtante, que l'on ne saurait tout à fait saisir, parce que résistant à l'analyse, au raisonnement le plus cartésien. Tour à tour, opéras, laude, concertos, songs, quatuors, pièces vocales, ses œuvres, même quand leur rythme se fait plus vif et s'emporte, dans des tremblements de cordes ou des tournures répétitives, gardent cette solennité grave et impalpable, qui est le propre, sans doute, de l'idéal, à l'écart du stratagème ou de l'art rétinien, auquel s'opposait Marcel Duchamp.

1. David Brun-Lambert, « Gavin Bryars, révélateur d'inconscient », *Le Temps*, 29 janvier 2019.

C'est dans l'échange de vues, dans les collaborations avec les musiciens (ceux de son propre ensemble, des Percussions Claviers de Lyon...), avec les chorégraphes ou les metteurs en scène (Merce Cunningham, Carolyn Carlson, Edouard Lock, Robert Wilson...), mais aussi avec les écrivains, que se construit une part essentielle de son art.

Chez Gavin Bryars, en effet, le choix du texte devance souvent tout travail de composition, qu'ils proviennent d'auteurs anciens, tels Pic de la Mirandole, ou de poètes contemporains, comme Etel Adnan et Blake Morrison. Même chose du côté des opéras : *Medea* reprend *Médée* d'Euripide, *Dr Ox's Experiment* adapte *Une fantaisie du docteur Ox* de Jules Verne, quand le livret de *Marilyn Forever* a été écrit pour l'occasion par l'écrivaine Marilyn Bowering. Sans oublier les livres de madrigaux : composés par Gavin Bryars depuis plus de vingt ans, ils s'inscrivent dans l'histoire patrimoniale du genre, à mi-chemin entre le contemporain et le renaissant, et traduisent en musique les poèmes de Pétrarque.

La musique de Gavin Bryars fait appel à l'esprit, aux sens et aux sentiments. Ce n'est pas un objet froid et sans âme, méticuleusement poli, le soir, au fin fond du Leicestershire ou de l'île de Vancouver, une nuit, dans la douceur de l'été canadien. Ce n'est pas non plus l'une de ces constructions musicales, dont la justesse mathématique compterait plus que ce qui s'en libère. Sans jamais céder à la facilité d'une mélodie entraînante, ni aux effusions grandiloquentes ou lyriques, chacune de ses compositions, vocales ou orchestrales, parvient à créer les conditions d'une émotion, où le minéral se conjugue à l'intime et au primaire, pour reprendre le terme de Michael Ondaatje. C'est l'affaire sinon des grands artistes, du moins des œuvres cardinales de renvoyer aux éléments primordiaux, de côtoyer, un instant, le tout universel qui parle à chacun : Bryars n'a-t-il pas mis en musique le ballet de Lucinda Childs *Four Elements*, en référence aux quatre éléments fondamentaux : le feu, l'air, l'eau, la terre ? Il suffit alors de quelques notes, d'un passage, pour se retrouver dans la solitude inquiète de sa propre écoute et survoler avec une stupeur sereine les paysages de sa condition. Le monde traverse une période où cela peut prendre tout son sens.

C'est sans aucun doute ce qui, aujourd'hui encore, explique l'extraordinaire attention avec laquelle un grand nombre d'auditeurs entend pour la première fois *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* ou *The Sinking of the Titanic*, cinquante ans après leurs créations. Derrière ces deux pièces à dispositif, qui nous rappellent que Gavin Bryars fut d'abord un compositeur de musique expérimentale, adepte du travail sur bandes magnétiques et du collage, il y a, certes, une dimension sociale, mais, surtout, quelque chose d'ontologiquement humain, de sensiblement tangible, où, comme, dans le chant frêle du sans-abri de *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*, chacun peut se reconnaître :

Jesus' blood never failed me yet
Never failed me yet
Jesus' blood never failed me yet
This one thing I know
That He loves me so¹

Comme tant d'autres, c'est avec cette œuvre que je suis entré pour la première fois dans la musique de Gavin Bryars – ce devait être, pour ma part, en 1993, au moment de la sortie discographique de Point Music : j'avais vingt ans. J'étais étudiant à Lyon – une ville, où, je le saurais plus tard, le compositeur avait longuement séjourné pour y créer *Medea*, son premier opéra, l'un des tournants majeurs de son œuvre et de sa carrière. Je m'intéressais alors depuis quelques années à la musique contemporaine et notamment au minimalisme de Steve Reich, de Philip Glass ou à la musique apparentée de Meredith Monk. J'avais eu en main cet album dont la pochette montrait, sur fond bleu, des dessins de portées projetées sur un visage fermé comme une énigme, celui de Gavin Bryars. Certaines écoutes ne font que passer. D'autres, en revanche, vous requièrent aussitôt, on ne sait dire pourquoi. Peut-être, est-ce cette incapacité à pouvoir définir dans l'instant la nature d'une telle coïncidence qui enjoint à poursuivre, à ne pas s'en tenir là et à écouter, à réécouter. J'étais un habitué des musiques dites « répétitives ». J'avais déjà eu l'occasion, sans jamais m'en départir, de

1. « Le sang de Jésus ne m'a encore jamais fait défaut/Jamais fait défaut/Le sang de Jésus ne m'a encore jamais fait défaut/La seule chose que je sais/C'est qu'il m'aime tant ».

parcourir à plusieurs reprises *In C* de Terry Riley, *Music in Fifths* ou *Einstein on the Beach* de Philip Glass, *It's Gonna Rain*, *Music For Eighteen Musicians* de Steve Reich, et bien d'autres. Dans le cas de *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*, il pouvait paraître étonnant qu'une œuvre musicale, dont la circularité aussi radicale que répétée, malgré les variations orchestrales et le chant final de Tom Waits, puisse plaire, envouter et émouvoir, tout simplement. Et pourtant.

Je ne me suis pas arrêté là. J'ai continué à suivre avec une égale attention, au fil des disques, des concerts, des performances – de *Vita Nova* à *A Listening Room*, en passant par *The Fifth Century*, *BIPED*, *The North Shore* ou encore *Pneuma* – les sillons d'une œuvre, dans ses constantes, comme dans ses métamorphoses les plus insolites, qui la rendent inclassable et terriblement captivante – sans doute l'une des plus importantes de notre temps. Le compositeur n'est pas étranger à cette singularité: lui qui, comme cela est mentionné dans le livret d'un de ses albums « aime Marcel Duchamp, Erik Satie, Jules Verne, Sherlock Holmes¹ », auquel on pourrait ajouter Raymond Roussel, Alfred Jarry, mais aussi Cornelius Cardew, Lord Berners, l'anglais northumbrien, le gagaku, l'OuLiPoPo, *l'ars subtilior*. De telles associations ne peuvent qu'intriguer, quand on sait par ailleurs que Gavin Bryars est également membre du Collège de 'Pataphysique depuis 1974 et qu'il a, depuis longtemps, adopté, comme il le dit lui-même, « l'esprit zen ». Autant de substrats, qui, peut-être, viennent éclairer de tous côtés la personnalité même du compositeur, les ressorts de son imaginaire et de son mystère. Rien de mieux, parfois, pour en avoir le cœur net, que d'aller directement parler avec celui qui fait énigme.

Entre décembre 2017 et juillet 2020, à Oullins, à Bordeaux, à Lyon, à Billesdon – mais aussi, à distance, par visio-conférence – je suis allé à la rencontre de Gavin Bryars pour m'entretenir avec lui: près de quatorze heures d'échanges en anglais, scrupuleusement enregistrés, et destinés à revenir avec le compositeur sur son

1. Gavin Bryars, *Allegasco / Alaric I or II, Three Elegies*, Daphnéo, 1998.

parcours biographique, comme sur certaines des pièces principales qui ont jalonné une trajectoire d'envergure de 1969 à nos jours, soit cinquante ans de création et un corpus de deux cents œuvres. Chaque fois, malgré les impératifs qui pouvaient être les siens, Bryars fit montre d'une grande simplicité, d'une grande disponibilité, toujours réceptif et accueillant, y compris chez lui à Billesdon. Partageant mon temps entre plusieurs projets menés en parallèle, je transcrivis l'ensemble de ces entretiens durant les mois qui suivirent, avant de les traduire et de les remettre en forme. De nombreux échanges par mail avec Gavin Bryars, durant lesquels celui-ci se montra toujours à l'écoute et rigoureux, furent nécessaires pour aboutir au texte définitif, aujourd'hui publié. Un choix de photos et de visuels – partitions manuscrites ou éditées, programmes de salle – vient illustrer, accompagner, voire compléter les propos de Gavin Bryars. Ils proviennent de la collection personnelle du compositeur et de photographes qui ont autorisé leur publication. Qu'ils en soient ici sincèrement remerciés !

En 1991, Daniel Caux publiait dans un numéro spécial de *L'Autre Journal*, dédié aux « Musiques plurielles très singulières », un article où il était question des « fonds abyssaux de Gavin Bryars », « parmi les plus insaisissables de notre temps »¹. Ce livre d'entretiens – premier ouvrage consacré au compositeur – se propose de les explorer, dans une vision largement panoramique, en paroles et en musique.

Août 2020

1. Daniel Caux, « Les fonds abyssaux de Gavin Bryars », *Le Silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Éditions de l'éclat, 2009.

I
OULLINS
14, 15 ET 16 DÉCEMBRE 2017
Le Bac à Traille



Gavin Bryars, sur les genoux de son père,
son frère Quentin, sur ceux de sa mère,
dans l'arrière-cour du 29, rue Fountayne. Goole, 1948.

UNE JEUNESSE À GOOLE

Vous êtes né le 16 janvier 1943 à Goole, en Angleterre, dans le Yorkshire. D'où vos parents et votre famille sont-ils originaires ?

De Goole, et c'était également le cas de leurs parents. Mon père, Joseph – Joe – Bryars¹, était issu d'une famille de huit enfants. Ma mère, Miriam Eleanor Hopley², également. Nous étions de notre côté cinq enfants : trois frères, Andrew³, Quentin⁴ et moi-même, et deux sœurs, Pamela⁵ et Hazel⁶, aujourd'hui malheureusement décédées. Elles étaient plus âgées que mon frère aîné Andrew, qui, lui, est toujours en vie. Je suis plus jeune que lui, de huit ans et j'ai un frère cadet, d'un an. Il y eut donc trois premiers enfants et deux autres, nés en décalé, un peu par accident [rires].

Quelles activités vos parents exerçaient-ils ?

Mon père a assuré plusieurs métiers. Il fut notamment facteur à la fin de sa vie. Auparavant, il avait élevé des animaux de basse-cour dans notre petite propriété de Hook légèrement située à l'extérieur de Goole, en bordure de l'Ouse. Comme celle-ci était souvent en crue, mes parents ont finalement pris la décision, environ six mois après ma naissance, d'aller s'installer en centre-ville, où, dès lors, nous avons vécu. Ma mère, quant à elle, s'occupait du foyer.

Je crois que tous deux avaient une pratique musicale assez régulière...

Oui. Mon père était baryton-basse amateur et chantait souvent durant la messe à l'église. Il était membre d'une association de chant lyrique, surtout spécialisée dans le répertoire des opéras populaires. Ma mère jouait du violoncelle tous les jours, elle aussi, en amateur, et pratiquait assez régulièrement le piano. La plupart du temps, elle interprétait des morceaux traditionnels ou des hymnes.

1. Joseph Bryars (1898-1952).

2. Miriam Bryars (1907-1998).

3. Né en 1935.

4. Né en 1944.

5. Pamela Bryars (1930-2014).

6. Hazel Bryars (1931-1985).

La musique était également présente dans le reste de ma famille. Mon oncle maternel, William Hopley, jouait de l'orgue à l'église. Il lui arriva même de diriger l'orchestre municipal amateur. Sa sœur, ma tante Ruth, était pianiste semi-professionnelle et avait un très bon niveau. Je me souviens d'elle interprétant le *Concerto pour piano* de Grieg à l'église avec mon oncle à l'orgue, pour transposer la partie orchestrale, de sorte qu'ils avaient pu jouer à eux deux l'ensemble de l'œuvre.

Il n'y a pas que la musique... Le sport comptait également beaucoup chez vous...

Nous avons en effet tous l'habitude de jouer au cricket et au football. Quant à moi, outre ces deux sports, je suivais également des cours de judo.

Pas de rugby ?

Non. Bien que l'école l'ait érigé en sport officiel, je détestais le rugby... [Rires] ... et refusais de le pratiquer, au contraire du football.

Pourriez-vous nous parler de vos frères et sœurs ?

Pamela était à la fois sage-femme et infirmière itinérante dans les régions éloignées des Yorkshire Dales. Elle se rendait dans les communes voisines pour suivre ses patients. Hazel était enseignante, comme son mari. Andrew, mon frère aîné, était navigateur. Il avait commencé comme simple marin à l'âge de seize ans. Il embarquait alors sur de grands navires, paquebots ou pétroliers. Sa première traversée l'avait mené autour du monde et avait duré six mois. Il revenait toujours avec de nombreux récits de voyage et me racontait ce qu'il avait pu voir en Afrique, en Australie, etc. Plus tard, après son mariage, il opta pour des traversées plus brèves, travaillant la plupart du temps sur des bateaux en partance de Goole ou de Hull pour se rendre aux Pays-Bas ou en Norvège, sans aller plus loin. Il termina sa carrière comme capitaine de marine. Andrew s'était acheté une moto et, quand il s'absentait, je pouvais la lui emprunter. J'avais seize ans à l'époque. Dès qu'il rentrait, je venais le chercher au port en pleine nuit et nous faisons la route du retour ensemble. Quant à mon plus jeune frère, Quentin, il est devenu fonctionnaire dès l'âge de seize ans. Il a longtemps officié au ministère du Trésor dans les services liés aux recouvrements de créances.

Un drame intervient assez tôt dans votre enfance : votre père décède alors que vous êtes seulement âgé de neuf ans...

Oui. C'était en juin 1952. Mon père avait cinquante-quatre ans. J'étais assez jeune, mais lui n'était pour ainsi dire pas si vieux. Un an avant sa mort, il avait déjà commencé à souffrir de problèmes cardiaques. Il ne pouvait plus travailler et devait impérativement garder la maison. Il s'était alors rabattu sur l'entretien du jardin potager et des animaux que nous élevions.

Quel souvenir gardez-vous du moment de son décès ?

Je me rappelle très clairement la nuit de sa mort. Ce soir-là, Quentin et moi étions allés au cinéma, mais la séance à laquelle nous avions souhaité nous rendre était pleine. Nous avions dû attendre la suivante, qui était évidemment un peu plus tardive. Ma mère avait dû venir nous chercher pour nous éviter de rentrer seuls à cette heure avancée et nous ramener à la maison. Je revois encore le visage de mon père, à la fenêtre, guettant notre retour. Ce fut la dernière fois que je le vis encore vivant. Vers six heures du matin, j'entendis ma mère crier son nom. Il s'était éteint dans la nuit.

Avez-vous grandi à Goole ?

Oui. Jusqu'à mes dix-huit ans et la fin de ma scolarité, je n'ai presque jamais quitté ma ville natale. Il m'est arrivé d'aller en vacances au bord de la mer, dans le Yorkshire ou, vers dix-sept ou dix-huit ans, dans des villes du comté, voire jusqu'à Londres pour assister avec des amis à des concerts de jazz dans des clubs. Mais Goole restait notre point d'ancrage à partir duquel on voyageait et rayonnait dans les régions voisines.

À quoi ressemblait Goole ?

C'était une petite ville tranquille et isolée de dix-sept à dix-huit mille habitants, plantée dans un paysage si plat, sans collines, ni relief, que l'on aurait pu facilement se croire aux Pays-Bas. La ville est située en dessous du niveau de la mer. La rivière, qui y coule, l'Ouse, qui occupait déjà une place centrale dans la vie de la municipalité, est suffisamment large et importante pour permettre aux bateaux d'aller en direction du large, bien qu'ils doivent

parcourir près de trente miles¹ au milieu des terres, en suivant son cours jusqu'à l'estuaire Humber. Quand on se tenait sur la rive, on pouvait les apercevoir arriver de loin et s'approcher lentement à travers les arbres et les feuillages. C'était une vision assez magique, que j'aimais beaucoup, enfant. Goole comptait trois cinémas, quatre à cinq églises, de nombreux pubs, mais elle était dépourvue de centre culturel, de salle de concerts ou de théâtre. Aucun orchestre, ni compagnie professionnelle n'étaient invités. Quant à l'animation, elle était assurée par des collectifs amateurs, dont l'activité reposait essentiellement sur des ressources locales. Les déplacements à bicyclette étaient très prisés – je l'utilisais, par exemple, pour aller au lycée – et, rétrospectivement là encore, cet usage pouvait donner à Goole des allures de ville à la « néerlandaise ».

Goole est une ville que j'ai toujours beaucoup aimée et à laquelle je reviens avec plaisir, bien qu'elle soit restée assez ordinaire et peu connue. La plupart des Britanniques ne parviennent d'ailleurs pas à la situer sur une carte, sauf à ce qu'on la pointe du doigt pour eux, en précisant qu'elle se trouve non loin de Hull ou de Doncaster. Et eux de s'exclamer alors : « Ah, oui, ça y est, je vois ! »

La pratique religieuse était très présente dans votre famille, je crois...

En effet. Nous faisons partie d'une congrégation rattachée à l'Église anglicane. Un de mes oncles maternels, Robert, était pasteur et ma mère était très pieuse. Quand elle était jeune – c'était avant ma naissance – on m'avait raconté qu'elle avait donné une réunion sur une place publique pour s'opposer à l'ouverture du cinéma le dimanche – qui ne devait être consacré, selon elle, qu'au Seigneur et à la pratique religieuse.

Comme elle s'occupait du catéchisme des enfants ce jour-là, nous avions d'autant plus droit à la messe, sans possibilité de nous en soustraire, non plus qu'aux autres activités de l'après-midi. C'était un jour sacré. Il nous fallait nous habiller très soigneusement, être absolument impeccable. Aucun loisir n'était permis ; on ne pouvait acheter ni glaces, ni revues, rien. Dans le même temps, de telles mesures n'étaient ni disciplinaires, ni confiscatoires : elles allaient

1. Cinquante kilomètres.



Gavin Bryars avec sa sœur Pamela et une de ses amies, durant l'été 1951, à Whitby.
Gavin Bryars, ses frères Andrew et Quentin, en 1959.

de pair avec l'esprit d'après-guerre où il fallait savoir être économe et se restreindre. Les privations consécutives à la seconde guerre mondiale étaient encore bien présentes.

Loin de cultiver la repentance et l'ennui, l'Église avait un rôle de vecteur social. C'était l'un des rares lieux conviviaux, où l'on pouvait entendre de la très belle musique, se retrouver entre jeunes – en dehors de l'école – dans le cadre de clubs, d'activités diverses. Des spectacles, des concerts y étaient organisés. Il arriva même, quand mon niveau fut suffisant, que l'on me demandât de jouer du piano à l'école dominicale ou au sein d'un ensemble constitué d'amis.

Tout cela restait donc foncièrement amical et a occupé une part sociale importante dans mon existence.

Plus tard, avec les années, ma mère changea, fut moins à cheval sur tous ces principes, ce qui ne l'empêcha nullement de conserver toute sa vie un caractère bien trempé. Elle vécut longtemps après la mort de mon père. Elle resta seule pendant environ vingt et un ans, se concentrant sur l'éducation de ses enfants, puis développant une certaine indépendance. Elle se remaria en juillet 1973 avec le Dr Appleton, Sydney. C'était un ami de la famille qui fréquentait la même église que ma mère et qui nous a beaucoup aidés, après la mort de mon père, et même avant: c'est lui qui, par exemple conduisit mon frère Andrew de Goole à Newcastle pour rejoindre sa première affectation, lorsqu'il est devenu marin. Lorsque la femme de Sydney est décédée, ma mère et lui ont finalement décidé de se marier, bien qu'il n'y eût jusqu'alors qu'une simple amitié entre eux. Sydney était le médecin en chef de Goole, ce qui signifie qu'il gérait notamment les quarantaines sur les navires qui arrivaient d'outre-mer et plus généralement les questions de santé publique. Dès lors, la vie de ma mère est devenue plus facile. Tous deux ont vendu leurs résidences principales pour en acquérir une ensemble, située tout près de la rivière. Ils étaient très heureux et eurent l'occasion, à plusieurs reprises, de partir en croisière¹.

Ma mère a vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Elle est décédée en 1998, pendant la nuit de Noël².

1. Le Dr Sydney Appleton est décédé en 1978.

2. Gavin Bryars écrit et interpréta la pièce *A Time and A Place* le 8 janvier 1999 pour les obsèques de sa mère.

FORMATION MUSICALE ET LITTÉRAIRE

Écoutiez-vous des disques à la maison ?

Non. Je crois même que nous n'avions pas de platine. La musique était surtout diffusée par la radio nationale. Certains programmes proposaient des écoutes à la demande, en musique pop, pour l'essentiel. Je suivais pour ma part deux émissions chaque samedi : l'une consacrée au jazz, la seconde à la guitare, d'une durée respective de quarante-cinq minutes et d'une demi-heure. J'avais pris l'habitude d'aller assister au match de football de l'équipe municipale, puis de revenir pour écouter successivement ces deux émissions. C'est comme ça que j'ai pu entendre pour la première fois avec émerveillement le son d'une guitare hawaïenne et que j'ai découvert le jazz.

Pourquoi votre mère jouait-elle du violoncelle avec autant d'assiduité ?

Tout simplement parce qu'elle aimait cela. Elle pratiquait l'instrument durant une heure et demie environ, chaque jour.

Quand avez-vous commencé à étudier la musique ?

Ma mère m'a initié au piano quand j'avais environ cinq ans. Mais elle comprit assez vite que cela ne suffisait pas et qu'il me fallait un enseignement plus professionnel. Je pris donc des cours privés jusqu'à l'âge de onze ans avec une professeure de piano, qui vivait près de chez nous, puis au lycée, jusqu'à l'âge de dix-huit ans, avec Cyril Ramsey, qui était à la fois professeur de musique et pianiste. C'était un homme assez excentrique, mais, grâce à lui, je découvris de nombreux musiciens ou compositeurs tels Maurice Ravel, Franz Liszt, Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn ou encore Jean-Sébastien Bach, dont j'appréciais les oratorios qui étaient souvent chantés à l'église. Le plus génial était d'être le seul inscrit à ce cours.

Comme s'il s'agissait de leçons privées...

Absolument. Nous abordions de nombreux sujets. Ramsey me donnait de précieux conseils : sur la manière de donner du corps à un morceau joué au piano, par exemple. Une fois, alors que je



Gavin Bryars, étudiant.

déchiffrais une œuvre de Chopin avec l'idée de la faire de la manière la plus juste et la plus plate possible, j'avais compris, grâce à lui, que les dynamiques de la pédale me permettraient de faire émerger la vie et l'émotion présentes dans la pièce en question. Il me faisait ainsi percevoir la profondeur et l'épaisseur que pouvaient receler les œuvres que j'étudiais.

Même si je n'avais pas particulièrement l'intention de devenir musicien professionnel, je m'intéressais grâce à lui de plus en plus à la musique. J'écoutais essentiellement du classique et du jazz, mais presque pas de musique pop, contrairement à mes amis, qui n'avaient d'oreilles que pour ça ! S'il m'arrivait d'en entendre, je polarisais mon attention sur la ligne de basse, et pas sur la voix du chanteur. J'étais par exemple un fan absolu du guitariste Duane Eddy et de son groupe. Je me souviens du son de sa guitare sur l'album *The « Twangs » « The Thang »* [Gavin Bryars fredonne le morceau]. [Rires] C'était fantastique ! Vraiment génial ! Je crois que Duane Eddy vit toujours, bien qu'il doive être assez âgé¹...

Vous découvrez alors l'œuvre d'Erik Satie² ?

Oui. C'est Cyril Ramsey, qui m'en parla le premier. Contrairement à bon nombre de musiciens de l'époque, il le prenait tout à fait au sérieux et voyait en lui un compositeur majeur. Mais, outre Satie, Ramsey me parla aussi de John Cage³ ! Pour un enseignant en musique, exerçant alors dans une petite ville comme Goole, connaître John Cage s'avérait tout à fait inhabituel. Ramsey me parla des pianos préparés, de 4'33. Il n'appréciait pas particulière-

1. En effet, Duane Eddy est né le 26 avril 1938. Il a d'ailleurs fêté ses quatre-vingts ans lors d'une tournée en 2018.

2. Erik Satie (1866-1925) est un compositeur et pianiste français, dont les titres les plus connus du grand public sont sans nul doute ses trois *Gymnopédies* et ses six *Gnossiennes*. Bien que rattachée, un temps, au symbolisme, son œuvre reste inclassable. Elle est aujourd'hui considérée comme précurseur de la musique minimaliste, notamment pour sa pièce *Vexations*.

3. John Cage (1912-1992) est un compositeur américain de musique contemporaine. Chantre de l'indétermination et de l'aléatoire, la musique est, selon lui, partout, et n'est pas le fait de l'artiste omniscient. Ses œuvres les plus connues sont ces sonates et interludes issues des pianos dits « préparés » – après avoir placé divers objets – gommes, crayons, boulons, etc. – dans les cordes de l'instrument – ou encore sa fameuse pièce intitulée 4'33, durant laquelle un pianiste vient s'asseoir devant le clavier du piano, en fermer le battant, sans rien jouer pendant quatre minutes et trente-trois secondes.

ment sa musique, mais il ne la rejetait pas *a priori*. Il était ouvert d'esprit et m'encourageait à l'être. J'ai beaucoup appris avec lui. Il s'intéressait également à Percy Grainger¹, qui, plus tard, allait beaucoup compter pour moi.

Qu'aimez-vous dans la musique de Satie ?

J'ai tout de suite été attiré par l'étrangeté du compositeur lui-même, qui affleurait sous des dehors simples et austères. Je savais qu'il était autodidacte et qu'il avait souhaité écrire une musique de plus en plus dépouillée, ramenée à l'essentiel, à partir d'éléments infimes, quand aucun manuel n'était en mesure de lui expliquer comment faire. J'avais essayé de comprendre d'où venait la musique d'Erik Satie, qui paraissait au premier abord rudimentaire, voire naïve, avec quelque chose en elle d'étonnamment touchant, d'atypique et d'intense, qui me plaisait beaucoup et ne renvoyait à aucune autre. On peut bien sûr citer les *Gymnopédies*, mais ne pas oublier les musiques de sa période « rose-croix » ou des pièces plus tardives comme *Socrate*. Nombre d'entre elles comportent également un humour pince-sans-rire, tant dans les textes ou les titres, que dans la musique elle-même, auquel j'ai toujours été sensible.

En France comme en Europe, la musique, à l'époque de Satie, était essentiellement post-wagnérienne. Il y avait les grands symphonistes dont la ligne pouvait aller de Johannes Brahms à Arnold Schoenberg², en passant par Gustav Mahler. Satie n'en faisait pas partie et semblait venir de nulle part, n'avoir aucun précurseur. C'est ce qui le rend véritablement singulier. Comme ce sera le cas de John Cage plus tard.

1. Percy Grainger (1882-1961) est un pianiste, saxophoniste et compositeur australien.

2. Arnold Schoenberg (1874-1951) est un compositeur et théoricien autrichien. Il crée le dodécaphonisme ou système de composition à douze sons, censé supplanter la musique tonale. Il écrit en 1921 le *Prélude de la Suite pour piano opus 25*, sa première pièce dodécaphonique. Mais l'une de ses œuvres les plus célèbres est sans nul doute *Pierrot lunaire* (1912), qui annonce déjà le dodécaphonisme et l'atonalité. Il faut tout de même noter que l'une des autres œuvres phares de Schoenberg reste *La Nuit transfigurée*, écrite à vingt-cinq ans, dans une veine postromantique.

Pourquoi votre mère avait-elle souhaité que vous appreniez la musique ?

Elle voulait nous transmettre sa passion. Mais parmi mes frères et sœurs, j'étais, semble-t-il, le seul à vraiment m'y intéresser et à avoir de réelles aptitudes, notamment au piano. C'est ce qu'elle a voulu encourager, en me faisant prendre des leçons et en m'incitant à jouer, par la suite, dans des concerts au sein d'orchestres ou de groupes.

Disposiez-vous d'un piano à la maison ?

Oui, un piano droit.

Quelle impression générale gardez-vous de votre enfance ? Étiez-vous plutôt contemplatif, solitaire ?

Non, j'avais beaucoup d'amis. Mon enfance fut tout à fait heureuse. J'en ai gardé de très bons souvenirs. Adolescent, en revanche, même si je continuais d'aimer l'école, je suis devenu un garçon difficile, rebelle à l'ordre établi du collège, assez hostile envers mes professeurs, qui, en retour, me trouvaient surnois. Je n'hésitais pas à m'opposer à eux et faisais souvent preuve de mauvaise foi. C'était probablement une conséquence de la mort de mon père.

La littérature tient une grande place dans votre travail, nous y reviendrons. Étiez-vous un grand lecteur dans votre enfance et votre adolescence ? Quels auteurs ont plus particulièrement compté pour vous ?

Je n'achetais aucun livre, car j'avais l'habitude d'aller à la bibliothèque municipale de Goole pour en emprunter. Il est vrai que je préférais, de beaucoup, lire à écouter de la musique ou la radio.

Votre intérêt pour les romans de Jules Verne...

... date de cette époque. Je les lisais avec l'œil innocent de l'enfant qui parcourt de grands récits d'aventures. Bien souvent, je m'en suis aperçu plus tard, il s'agissait de versions incomplètes : les traductions anglaises des ouvrages omettaient parfois certaines parties des romans comprenant des descriptions détaillées jugées ennuyeuses. Par exemple, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, l'un des chapitres en version originale porte sur l'électricité. Mais il n'apparaissait pas dans l'exemplaire que je lisais, pour la raison que je viens de préciser.

J'aimais également lire *Biggles*, la série de romans écrits par le Capitain W. E. Johns¹, dont chacun se déroule durant la première, puis la deuxième guerre mondiale et raconte les aventures du chef d'escadrille James Bigglesworth, *alias* Biggles.

Par la suite, à l'adolescence, j'ai commencé à lire, avec un intérêt croissant, des recueils de poésie, des pièces de théâtre d'auteurs tout aussi différents que Samuel Beckett ou George Bernard Shaw. Ce goût prononcé pour la littérature fut encouragé à l'âge de seize ans par un jeune enseignant en littérature anglaise de vingt-deux ou vingt-trois ans environ – et, donc, à peine plus âgé que nous – nouvellement nommé dans mon lycée et dont ce devait être le premier poste. Il nous communiqua son enthousiasme. Il avait pris l'habitude d'apporter des disques qui mêlaient lectures de poésie et musiques de jazz. Avec lui, je découvris les textes de William Shakespeare, de John Milton, de D. H. Lawrence, de Robert Browning², et même d'Allen Ginsberg³, que je lis toujours avec le plus grand intérêt. C'était devenu une telle passion que je devins le meilleur du lycée dans cette discipline au point d'obtenir d'ailleurs, à la fin de ma scolarité, le prix de littérature, qui venait récompenser l'ensemble des dissertations et des essais que j'avais rédigés durant ma dernière année de lycée.

Ce n'était pas un prix lié à des poésies que vous auriez écrites...

Non. Je ne montrais à personne ce que je pouvais écrire dans ce domaine.

Votre enseignant en littérature était également pianiste de jazz...

En effet. Ce qui expliquait également l'attachement que je lui portais. Durant une fête du lycée, il donna un récital piano de jazz et son jeu nous électrisa. Il était fantastique! Avec des amis, nous avons entendu dire qu'il se produisait à ses heures perdues dans un club de jazz de la ville de Leeds, situé dans le Yorkshire

1. Pseudonyme de William Earl Johns.

2. Robert Browning (1812-1889) est un poète et dramaturge britannique, connu comme l'un des plus grands auteurs de l'époque victorienne.

3. Allen Ginsberg (1926-1997) est un poète américain, sans nul doute l'un des plus grands représentants du mouvement dit de la « Beat Generation » et chantre de la contre-culture américaine. On lui doit de nombreux recueils de poésie dont *Howl*, *Kaddish* ou encore *Plutonian Ode*.

à moins de cinquante kilomètres de Goole. Nous y sommes allés pour essayer de trouver le club en question. La quête ne fut pas si facile et il nous fallut écumer de nombreux lieux avant de toucher au but et de l'écouter. Il jouait seul et son jeu était absolument extraordinaire. Il avait le même enthousiasme que celui qu'on lui connaissait en cours de littérature.

SHEFFIELD

Après votre scolarité, vous êtes allé étudier à l'université de Sheffield...

Oui. C'était la grande ville ! Il s'y passait déjà beaucoup de choses. Il y avait des orchestres, des théâtres, des galeries d'art. C'était pour moi un nouveau monde, qui n'avait plus rien à voir avec Goole, quand les deux villes ne sont pourtant distantes que d'une heure environ en train. L'université de Sheffield avait un bon niveau. Elle proposait un environnement à la fois académique et créatif. Au départ, je n'avais pas pensé y aller. Mais comme j'avais vaguement songé à devenir professeur, j'ai candidaté.

Ah, parce que vous vouliez devenir enseignant ?

Oui et non. J'aurais pu tenter bien d'autres choses, mais il fallait choisir et j'ai finalement opté pour ce métier-là.

Pour commencer en septembre à l'université, il fallait se pré-inscrire entre novembre de l'année précédente et janvier de l'année en cours, au plus tard. Mais comme je m'étais décidé tardivement, il me fallut passer un examen d'entrée exceptionnel à l'université en fin d'année scolaire. Je me suis alors aperçu, en me plongeant dans la préparation des épreuves, que le niveau requis pour les présenter était bien plus élevé que je ne l'avais imaginé et qu'elle nécessitait des connaissances que je n'avais pas. J'avoue que j'étais un peu paresseux et que j'accusais certaines lacunes, ici ou là. J'ai donc dû redoubler d'effort en peu de temps, même en littérature anglaise, pour me mettre à niveau, réussir les épreuves imposées et valider mon inscription.

Comme les résultats de cet examen étaient publiés en août, il me resta deux à trois semaines tout au plus, avant le début de l'année universitaire pour me déterminer. Je précipitais donc mon choix et restais sur ma première idée : celle de devenir enseignant.

Pour présenter ce qui s'appelait le niveau A et qui préluait au cursus que je m'étais fixé, on devait choisir entre différentes matières et obtenir les mentions suffisantes. Je m'inscrivis aux études dites « générales », comprenant principalement l'anglais, le français, la philosophie et la géographie. Mais, aux examens sanctionnant le premier semestre, je reçus un zéro en géogra-

phie. Zéro ! L'enseignant estima qu'il n'était pas nécessaire que je continue, que je perdais manifestement mon temps et il m'encouragea vivement à trouver un autre sujet d'étude. Je fis le tour des matières disponibles et arrêtai mon choix sur « musique ». On peut donc noter au passage que j'ai choisi « musique », parce que j'avais échoué en géographie et que ce n'était donc pas du tout planifié de ma part.

Le choix s'avéra néanmoins judicieux car le reste de l'année se passa tout à fait convenablement et mes résultats furent plutôt bons. Ce qui me permit de poursuivre en deuxième année.

Mais si, en première année, vous deviez sélectionner quatre sujets d'étude, il fallait vous spécialiser l'année suivante dans un, voire deux des quatre sujets initiaux : je devais donc choisir entre « anglais », « français », « musique » ou encore « philosophie », discipline dans laquelle mes résultats étaient très bons, comme en musique. Je pensais alors opter pour ces deux matières : « musique » et « philosophie », mais la règle voulait à l'époque que l'étude de la musique soit couplée avec celle d'une langue moderne, comme le français, par exemple. Et l'on ne pouvait pas uniquement étudier la musique, au contraire de la philosophie, qui ne nécessitait pas de seconde matière. Je me résolus donc au compromis suivant : m'inscrire en philosophie et continuer à jouer de la musique parallèlement à mes études.

Tout au long de ma scolarité et de ma formation universitaire, je n'ai jamais été certain de ce que je voulais faire. Je me suis ainsi retrouvé à faire de la musique, sans jamais avoir poursuivi de plan de carrière. Hier, j'ai échangé avec les élèves du conservatoire¹. Je leur ai dit mon embarras. J'étais en effet censé leur donner une master class, parler de musique, quand leur apprentissage dans ce domaine est bien meilleur que le mien [rires]. Je compose, je fais ceci, cela. Mais ils ont de bien meilleures connaissances théoriques que moi, j'en suis conscient.

C'était étrange de conditionner l'étude de la musique à celle d'une langue moderne quand la philosophie, au contraire, pouvait s'étudier seule...

1. En marge des répétitions de *The Collected Works of Billy the Kid*, Gavin Bryars a rencontré le 13 décembre 2017 des élèves du conservatoire à rayonnement régional de Lyon, c'est-à-dire la veille de notre premier entretien.

Aujourd'hui, cela a complètement changé, mais c'était alors la règle à l'université de Sheffield. Je ne le savais pas, ni ne l'imaginai avant de m'inscrire.

Et il n'y avait pas Internet...

Je ne sais même pas s'il y avait un contact téléphonique...

C'est à l'université de Sheffield que vous rencontrez George Linstead¹...

Oui. Il était membre de l'équipe enseignante du département de musique. Il travaillait à temps partiel. J'avais quelques cours avec lui. Linstead n'était pas quelqu'un de très amical. Sa vie l'avait rendu plutôt aigri. Il ruminait une véritable aversion pour certaines musiques, dénigrait quelques compositeurs, quand d'autres étaient à ses yeux les plus respectables. George Linstead était organiste de cathédrale. Il avait également écrit un opéra dans les années trente. Il était par ailleurs critique musical pour les journaux. C'était un très bon enseignant, très strict, incroyablement intelligent, qui connaissait bien son métier et exigeait de vous la meilleure application, sans relâchement, ni laisser aller. Il avait une conception traditionnelle de l'éducation musicale. C'est surtout après avoir quitté l'université, en 1965, au moment où je voulais étudier quelques notions techniques bien précises, que j'eus l'occasion, dans le cadre de leçons privées, de véritablement travailler avec lui. Ramsey et Linstead furent les deux seuls enseignants avec lesquels j'ai étudié la musique en profondeur.

Qu'avez-vous appris avec George Linstead ?

Il m'a principalement enseigné le contrepoint chez Jean-Sébastien Bach et Giovanni Palestrina².

Aviez-vous commencé à composer ?

Oui, un peu. Il s'agissait surtout de travaux d'études, qui me servaient à identifier les techniques qu'il me restait à développer. On était alors en 1964-1965.

1. George Linstead (1908-1974) était un musicien et compositeur britannique. Son apport pour la vie musicale de Sheffield et du South Yorkshire fut considérable.
2. Giovanni Pierluigi da Palestrina (vers 1525-1594) est un compositeur italien de la Renaissance.

Montriez-vous à George Linstead ce que vous produisiez ?

Non. Je pense que ça ne l'intéressait pas.

Quel genre de compositeurs découvrez-vous à ce moment-là ?

Quand j'étais à l'université – même si c'était déjà le cas auparavant – je m'intéressais essentiellement au jazz moderne : j'aimais écouter à la radio des musiciens comme Ornette Coleman, Charlie Haden, puis, plus tard, Bill Evans, Dizzy Gillespie, Charlie Parker ou encore Miles Davis. En revanche, je jouais plutôt du jazz traditionnel, comme celui des ensembles américains des années cinquante, tels The Dave Brubeck Quartet ou de The Gerry Mulligan Quartet.

À l'université, au moment où vous optez finalement pour la philosophie, que projetiez-vous de faire ? Toujours l'enseignement ?

Non. Je n'en avais aucune idée, absolument plus [rires] ! Vous savez, certaines disciplines étudiées à l'université n'offrent pas de débouchés professionnels évidents. Avec la philosophie, on pouvait escompter toucher trois domaines de métiers : la diplomatie, en travaillant au ministère des Affaires Étrangères ; l'enseignement de la philosophie à l'université pour un très petit nombre de personnes ; ou, enfin, la prêtrise. Aucun ne m'intéressait ! Je dois par ailleurs confesser que je n'étais pas un étudiant très assidu, ni consciencieux.

Durant ma deuxième année en philosophie, je jouais de plus en plus de jazz et plus particulièrement de la contrebasse. J'avais dû attendre d'être étudiant en première année à l'université de Sheffield pour en voir une de près. Je n'en avais jamais eu l'occasion à Goole. Je ne suis même pas certain que quelqu'un n'en possédât jamais là-bas. À Sheffield, lors de ma première année, j'en avais déniché une, entreposée dans la réserve du département de musique, abandonnée dans un coin et ce, depuis longtemps. Le corps était fendu. Les cordes étaient dans un état épouvantable. Le département accepta de me la confier pour que je la répare et qu'en contrepartie, je l'utilise pour m'exercer. Après l'avoir nettoyée, en avoir changé les cordes, etc. je la pris en main et commençais de jouer dans un groupe de jazz étudiant, un trio guitare, contrebasse et batterie, que nous formions, notamment avec un dénommé Ed Speight, qui

était un bon guitariste. À la fin de ma première année universitaire, j'avais acquis un jeu suffisamment solide pour me permettre de côtoyer les lieux professionnels, sans risquer de ne pas être à la hauteur. Durant ma deuxième année universitaire, je jouais ainsi régulièrement dans des night-clubs, jusqu'à une heure avancée, généralement autour de deux heures du matin environ. Du coup, je me couchais très tard et la fatigue m'empêchait parfois de me lever avant le début de l'après-midi pour aller en cours. J'avais beau être étudiant en philosophie, mon activité principale, c'était le jazz.

Est-ce que vous commencez à jouer avec Derek Bailey¹...

... et Tony Oxley²? Absolument. Un jour, avec les deux membres de notre groupe étudiant, nous nous sommes rendus dans un pub où Derek Bailey et Tony Oxley jouaient au sein d'un quintette. Avec leur autorisation, nous avons pu nous produire sur la même scène durant leur pause. Oxley et Bailey cherchaient à remplacer leur contrebassiste. Ils m'avaient vu jouer et m'ont demandé si je voulais faire un essai. Je suis alors allé chez Derek Bailey et tous deux m'ont auditionné sur deux ou trois morceaux. Avec succès, car ils m'ont aussitôt proposé de rejoindre leur groupe. C'est ainsi que je suis devenu bassiste professionnel.

Qu'est-ce qui vous a attiré dans la contrebasse ?

Ma mère était violoncelliste. Sans doute m'a-t-elle indirectement donné le goût des instruments à cordes ? Par ailleurs, la manière avec laquelle toute musique repose sur la ligne de basse me fascinait depuis longtemps. Or, ce sont souvent des instruments comme le violoncelle ou la contrebasse qui assurent ce poste. Quand j'écoutais de la musique pop ou du jazz – particulièrement avec les contrebassistes Charlie Haden³, Paul Chambers⁴ ou Richard Davis⁵ –, voire de la musique d'orchestre, je portais surtout mon attention sur la ligne des basses. Je voulais saisir de quelle

1. Derek Bailey (1930-2005) est un guitariste britannique. Il est également compositeur. Il est l'un des grands représentants de l'improvisation libre.

2. Né en 1938, Tony Oxley est un batteur de jazz anglais.

3. Charlie Haden (1937-2014) est un contrebassiste américain de jazz, compositeur et chef d'orchestre.

4. Paul Chambers (1935-1969) est un contrebassiste de jazz américain.

5. Né en 1930, Richard Davis est un contrebassiste de jazz américain.

manière elle portait toute l'armature musicale d'un morceau et comprendre, au fond, pourquoi, sans elle, il n'y a pas vraiment de musique. On le perçoit de la même manière avec l'orgue d'église. Bien que certains groupes de jazz, depuis, s'en soient affranchis, la contrebasse est toujours restée pour moi l'instrument fondateur de toute musique. J'ai toujours aimé en jouer, jusqu'à aujourd'hui. Je pouvais identifier chaque contrebassiste rien qu'en entendant leur manière d'interpréter une pièce, de faire sonner l'instrument, résonner les notes, d'attaquer une pulsation, comme Charlie Mingus, qui le faisait avec une énergie et une subtilité incroyables.

LE JAZZ D'IMPROVISATION

Pendant un long moment, vous allez totalement vous désintéresser de la musique de jazz, comme vous l'avez souligné auprès de Stéphane Lelong en 1996¹. Pour quelles raisons ?

Après avoir obtenu une licence de philosophie à l'université, je me suis lancé dans le jazz d'improvisation. Ce fut la chose la plus importante de ma vie. Je jouais de la contrebasse entre huit et dix heures par jour ! C'était mon monde musical.

Dans le même temps, je restais attentif aux autres types de musiques, particulièrement à celles des compositeurs américains, dont les approches étaient complètement différentes de ce qu'il pouvait y avoir en Europe. J'écoutais ce qu'ils produisaient, parcourais, quand je le pouvais, leurs partitions que j'achetais avec l'argent que je gagnais grâce aux concerts, particulièrement celles de John Cage et de Morton Feldman². Même chose pour celles de Christian Wolff³, de Karlheinz Stockhausen⁴, d'Olivier Messiaen⁵...

Ma pratique musicale, comme musicien d'improvisation, se situait donc à l'opposé du monde que j'écoutais.

1. Stéphane Lelong, *Nouvelle musique*, Balland, 1996.

2. Né en 1926 et mort en 1987, Morton Feldman est l'un des compositeurs américains majeurs de musique contemporaine. Son œuvre comporte de très nombreuses pièces assez inclassables, ne se rattachant à aucun courant spécifique. On peut notamment citer *Atlantis* (1955), *Numbers* (1964), *The Rothko Chapel* (1971) – l'une de ses pièces phares – ou encore *For Samuel Beckett* (1987).

3. Né en 1934, Christian Wolff est compositeur américain de musique contemporaine.

4. Karlheinz Stockhausen (1928-2007) est un compositeur allemand de musique contemporaine. La découverte de la musique concrète l'orienta vers le champ de la musique électronique, avant de se tourner vers la musique aléatoire et de créer le concept de forme momentanée mis en pratique avec *Stimmung* (1968). De 1978 à 2003, Karlheinz Stockhausen a travaillé sans discontinuer à *Licht*, un cycle monumental de sept opéras consacrés, chacun, à un jour de la semaine.

5. Olivier Messiaen (1908-1992) est un compositeur français. Musicien catholique, toutes les œuvres de Messiaen sont un acte de foi, comme ce peut être le cas avec *L'Ascension* (1933). Il compose en captivité durant la seconde guerre mondiale *Quatuor pour la fin du temps* (1940). En 1966, sa classe d'analyse attire des élèves du monde entier, parmi lesquels Pierre Boulez, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen ou encore Iannis Xenakis. Sa fascination pour les oiseaux se retrouve dans certaines de ses œuvres des années cinquante, notamment *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958). Sa ferveur catholique lui inspire de très nombreuses pièces telle *Des canyons aux étoiles* (1971).



Gavin Bryars interprétant les sonates
et les interludes de John Cage, 1966.