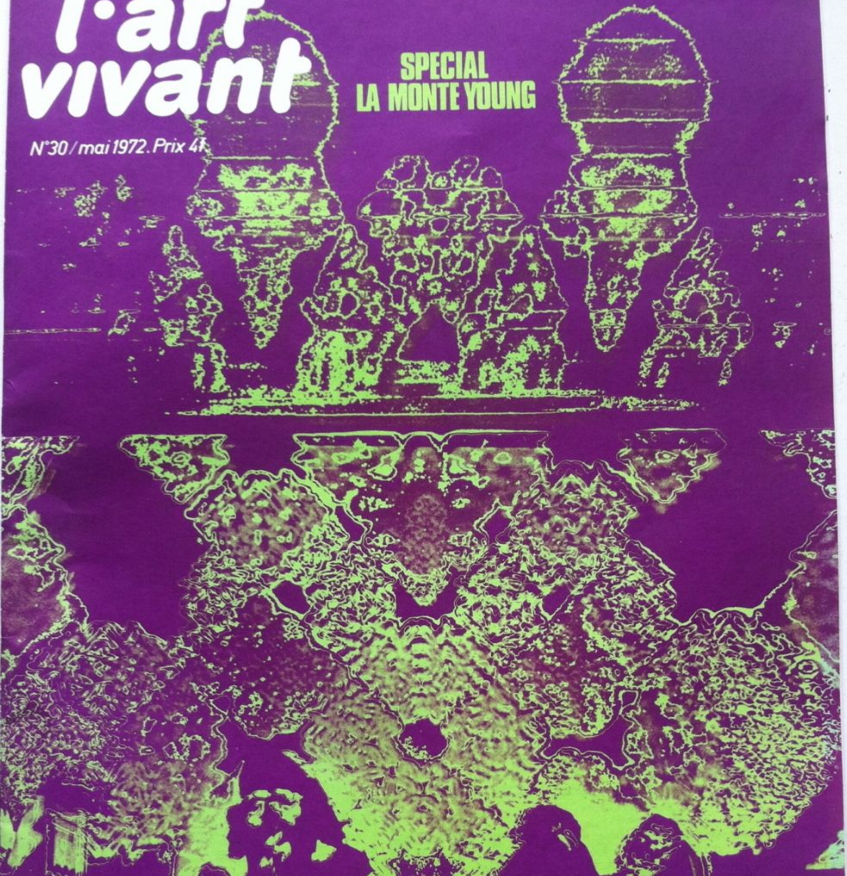
chroniques de
l'art
vivant

N°30 / mai 1972. Prix 4F

SPECIAL
LA MONTE YOUNG



LA MONTE YOUNG

"Le premier son que je me souviens avoir entendu est celui du vent qui passait à travers les interstices de la cabane de bois et j'ai toujours considéré cette expérience comme une des plus importantes de ma petite enfance. C'était très imposant, beau et mystérieux ; ne parvenant pas à le voir, je me demandais ce que c'était et questionnais ma mère pendant de longues heures ..." (1).

La Monte Young est né le 4 octobre 1935 à Bern, dans l'Idaho.
Son père était berger.

Disons-le d'emblée : peu de musiques de ces dernières années nous paraissent aussi importantes que celle de La Monte Young. Personne, à notre connaissance, n'a fait avant lui – et personne ne pourra plus faire désormais – la découverte d'une musique aussi éminemment "élémentaire" (ce terme devant être pris dans son sens premier : essentiel).
Personne n'avait créé jusqu'alors un agencement de sons d'un intérêt musical aussi fondamental avec un nombre aussi réduit de matériaux formels. Et cette musique simple (ce qui ne veut pas dire simpliste) qui est à la fois "toujours la même" et – ne serait-ce qu'en fonction de l'élément temps qui modifie notre sens de perception – "jamais la même", est loin de se figer : du "Théâtre de l'Evénement Unique" au "Théâtre de la Musique Eternelle", des sons accordés aux résonances naturelles (insectes, océan, etc ...) aux fréquences électroniques réglées de façon mathématique en passant par les sons obtenus par friction, du grand disque de métal joué à l'archet (Bowed gong) au voix de "La Tortue, ses Rêves et ses Voyages" et jusqu'aux "Maisons de Rêve", elle évolue sans cesse.

C'est à la fin des années 50 et dans le début des années 60 que l'on a commencé à parler de La Monte Young dans les milieux d'avant-garde des Etats-Unis. C'était une époque - charnière et l'on pouvait alors, en simplifiant, diviser les artistes américains en deux groupes : d'une part ceux qui avaient pris en considération l'apport révolutionnaire et libérateur de John Cage et, de l'autre, ceux qui n'envisageaient pas de remettre en question des conceptions héritées du début du siècle ou de la fin du siècle précédent ; nous exagérons à peine. C'était l'époque frénétique des happenings, des events, des premières manifestations du groupe Fluxus (dont fit partie La Monte Young). On aurait tort de sous-estimer l'action salutaire qu'a pu avoir cette "table rase" néo-dadaïste sur les jeunes artistes américains : elle leur permettait de prendre du recul, d'avoir une vision plus globale de la réalité du fait artistique et de ses possibilités (image significative : à une époque où certains musiciens s'interrogeaient craintivement sur le droit qu'ils avaient de trahir la stricte observance des règles du sérialisme pour incorporer quelques éléments aléatoires dans leurs compositions, La Monte Young et Terry Riley, chez la chorégraphe Ann Halprin, prenaient littéralement, physiquement, la musique à bras le corps en faisant résonner les murs, les planchers, les portes et les fenêtres de la salle de danse ...).

Le génie de La Monte Young est d'avoir transcendé par un long et rigoureux travail d'intériorisation ce qui aurait pu n'être qu'un concept intellectuellement excitant mais relié de façon plus ou moins superficielle à une réalité concrète du son. Déjà, à l'époque de Fluxus qui, bien que particulièrement déterminante, ne fut pour lui qu'une phase de transition, son attitude était, malgré certaines apparences extérieures, très différente de celle de ses compagnons : il s'agissait en fait pour lui d'interroger la musique de façon inhabituelle à des niveaux constitutifs fondamentaux. Ainsi, en proposant des compositions telles que "Faire un feu" ou "Lâcher un papillon", il faisait écouter ce que d'habitude l'on ne faisait que voir. Et vice-versa : "Je suis fasciné par la forme du feu comme je suis fasciné par la forme du vent", disait-il, ramenant ainsi par analogie la musique à son premier stade naturel d'émission d'ondes, de déplacement d'air (on retrouvera cette "visualisation" de la musique dans des pièces telles que "Two Sounds" : des sons stables sur lesquels on doit longuement fixer son attention jusqu'à en avoir une conscience très aiguë, comme si on les voyait"). Même les compositions aux mots sibyllins "Most of them where very old grasshopers" et "Little whirpools out in the middle of the ocean" sont remarquables par leur pouvoir d'évocation sonore, musicale (leur rôle est d'inspirer l'exécutant qui doit improviser en se concentrant sur elles, processus qui sera repris quelques années plus tard par d'autres compositeurs dans des œuvres dites "intuitives".) Nous ne dirons rien des pièces capitales "Si et fa dièse : à tenir longtemps" et "Tracez une ligne droite et suivez-là", suffisamment significatives en elles-mêmes.

Dans cette quête qui le conduit dès 1959 à quitter notre monde pour entrer dans celui du son, La Monte Young ira jusqu'à se concentrer sur des sons à l'intérieur même de sa tête. "Les ondes sonores qui nous entourent se reflètent d'une façon ou d'une autre en nous-même en passant de notre sens de perception à notre esprit" explique-t-il et, en fixant son attention sur la résonance de la fréquence continue dominante de la région dans laquelle il se trouve, il chante en s'accordant à elle afin d'établir en lui-même un état de bourdonnement.

Dans le grenier-entrepot désaffecté du Bas-Manhattan qui sert à la fois de studio et d'habitation à la Monte Young et Marian Zazeela, est maintenu nuit et jour un son constitué de fréquences sinusoïdales obtenues par des générateurs électroniques et accordées à l'aide d'un oscilloscope : un bourdonnement continu qui ne fatigue pas l'oreille et qui peut se révéler extrêmement fascinant lorsqu'on se concentre sur lui. Si ces fréquences sont stables, il n'en va pas de même, comme nous l'avons dit, pour notre écoute, et La Monte Young porte son attention sur les effets de dérive que l'on peut ressentir dans la stabilité du son : " ... Ce sont des choses qui bougent comme des vagues, qui dérivent. Trois états musicaux différents apparaissent : un état de dérive vers l'avant, un autre vers l'arrière et un autre qui est la combinaison des deux. Ce sont des pourcentages de différence si petits que l'on peut ne pas les remarquer à la première écoute. Dans certaines combinaisons, j'ai parfois l'impression que le temps s'arrête." (2).

Contre-culture ? Oui, si l'on entend par culture ce qui, dans un passé récent, apparaît comme un héritage oppressif et encombrant. Certaines musiques peuvent être déterminées par une urgence : musiques politiques, de protestation, etc.. (et l'on sait l'intérêt que nous leur portons). Celle de La Monte Young vise elle aussi à changer le monde, mais à plus long terme et d'une autre façon. Imaginer par exemple qu'en regard de John Cage, La Monte Young ne serait animé d'aucun souci humaniste ou social serait commettre une erreur profonde. L'intérêt philosophico-musical de la démarche de John Cage n'est plus à démontrer mais n'oublions pas qu'en proclamant que "tout est musique", il englobe dans son acceptation de tous les sons ceux qui peuvent être les plus désagréables pour l'homme. Considérant de son côté que le son et l'homme ont chacun une forme d'existence propre, La Monte Young, au contraire, choisit dans le son les fréquences ou les combinaisons de fréquences qui sont susceptibles d'être les plus favorables au bien-être de l'homme et il tient à ce que les effets qu'il recherche soient ressentis de façon concrète par celui-ci : "Si les gens ne sont pas transportés au ciel, dit-il, j'ai le sentiment d'avoir échoué " (1).

Très lucide La Monte Young sait mieux que quiconque ce qui rapproche ses conceptions musicales de celles de l'Orient et, là encore, il ne sera pas question pour lui d'aborder cette relation de façon superficielle. Depuis longtemps, il s'intéresse d'une manière très poussée aux diverses musiques orientales, celle de l'Inde du Nord en particulier et, depuis quelques temps, il étudie le raga avec le chanteur indien Pandit Pran Nath auquel il voue une grande admiration. L'approfondissement de la connaissance de cette musique lui permet de déterminer et de développer avec d'autant plus de précision ce qui, dans sa propre musique, se différencie de la tradition de l'Orient.

La Monte Young est venu pour la première fois en France aux Nuits de la Fondation Maeght 1970 où il a présenté pendant huit jours sur le toit de la Fondation une section de "La Tortue, ses Rêves et ses Voyages" : "Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery", pièce qui était constituée d'une combinaison de fréquences électroniques continues, de sa propre voix et des voix de Marian Zazeela et John Gibson (qui jouait à certains moments du saxophone) et auxquels se joignirent parfois David Rosenboom (violon) et Terry Riley (voix) avec le soir, un environnement lumineux de Marian Zazeela. Il donnera à la fin de ce mois un concert de bandes magnétiques à Paris puis il se produira avec Marian Zazeela à la fin du mois de juin durant une semaine à la documenta de Cassel où son installation (avec fréquences électroniques continues) restera à demeure pendant cent jours.
Préfigurations des Maisons de Rêve où *"cette musique pourra se jouer sans s'arrêter pendant des milliers d'années, tout comme la Tortue a continué pendant les millions d'années passées, et peut-être qu'une fois que la Tortue aura de nouveau continué pendant autant de millions d'années que toutes les tortues dans le passé sera-t-elle capable de dormir et de rêver au prochain ordre des tortues à venir et aux anciens tigres à fourrure noire et présages le tourbillon 189-98 dans la Région Ancestrale des Lacs seulement maintenant que nos espèces ont eu tout ce temps pour entendre de la musique qui a duré si longtemps parce que nous venons juste de sortir d'une longue période tranquille et nous sommes tout juste en train de nous rappeler combien les sons peuvent durer longtemps et devenant seulement maintenant de nouveau suffisamment civilisés, que nous voulons entendre des sons de manière continue."* (3).

Daniel CAUX

---

(1) Copyright ©La Monte Young 1968
(2) ©La Monte Young 1970
(3) Note pour le programme d'un concert, 1964
©La Monte Young 1968

Accompagné par La Monte Young et Marian Zazeela aux tampuras et Terry Riley au tabla, le Pandit Pran Nath donnera trois concerts au "Palace" (8, Faubourg Montmartre Paris 9e le vendredi 26 mai à 22 h 30 (ragas du soir), le samedi 27 à 15h (ragas de l'après-midi) et le dimanche 28 à 10h du matin (ragas du matin).

Le mardi 30 mai à 20 h 30, La Monte Young donnera un concert de bandes magnétiques au "Palace" (projections lumineuses de Marian Zazeela).

Terry Riley se produira au Théâtre de la Musique (5, rue Papin Paris 3e) le mardi 23 et le mercredi 24 mai à 20 h 30.

La Monte Young et Marian Zazeela aux Nuits de la Fondation Maeght 1970

photo C. Gaspari

COMPOSITIONS 1960

COMPOSITION 1960 Nº 2

Faites un feu devant le public. Utilisez du bois de préférence, d'autres combustibles pouvant cependant être utilisés si cela était nécessaire pour faire démarrer le feu ou contrôler la fumée. Le feu peut être de n'importe quelle taille, mais il ne doit pas être la sorte de feu que l'on associe à un objet tel qu'une bougie ou un briquet.
Les lumières peuvent être éteintes.
Lorsque le feu a pris, celui (ceux) qui l'a (qui l'ont) fait peut (peuvent) s'asseoir près de lui et le surveiller pendant la durée de la composition ; cependant, il (ils) ne doit (ne doivent) pas s'asseoir entre le feu et le public, afin que celui-ci puisse voir et apprécier le feu.
Peu importe la durée de la composition.
Dans le cas d'une diffusion de la performance, le micro peut être approché du feu.

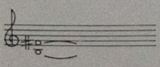
5.5.1960

COMPOSITION 1960 Nº 5

Lâchez un papillon (ou n'importe quel nombre de papillons) dans la salle de concert.
Lorsque la composition est terminée, prenez soin de laisser le papillon s'envoler dehors.
La composition peut être de n'importe quelle durée mais si l'on dispose d'un temps illimité, les portes et les fenêtres peuvent être ouvertes avant que le papillon ne soit lâché et la composition peut être considérée comme terminée lorsque le papillon s'envole dehors.

6.8.1960

COMPOSITION 1960 Nº 7



A tenir longtemps.

Juillet 1960

COMPOSITION 1960 Nº 10
à Bob Morris

Tracez une ligne droite et suivez-là.

octobre 1960

COMPOSITION 1960 Nº 15
à Richard Huelsenbeck

Des petits tourbillons
au milieu de l'océan.

9 h 05 du matin
25 décembre 1960

PIANO PIECES

PIANO PIECE FOR TERRY RILEY Nº 1

Poussez le piano contre un mur en l'appliquant contre ce mur. Puis, continuez à pousser contre le mur. Poussez aussi fort que vous le pouvez. Si le piano traverse le mur, continuez à pousser dans la même direction sans vous soucier des nouveaux obstacles et continuez à pousser aussi fort que vous le pouvez, que le piano se soit immobilisé contre un obstacle ou qu'il bouge. La pièce est terminée lorsqu'on est trop épuisé pour pousser plus longtemps.

2 h 10 du matin
8 novembre 1960

PIANO PIECE FOR DAVID TUDOR Nº 3

La plupart d'entre elles
étaient de très vieilles sauterelles

14 novembre 1960

COMPOSITIONS 1961

Composition 1961 Nº 1 (1er janvier 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 2 (14 janvier 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 3 (27 janvier 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 4 (9 février 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 5 (22 février 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 6 (7 mars 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
(...)
Composition 1961 Nº 25 (9 novembre 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 26 (22 novembre 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 27 (5 décembre 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 28 (18 décembre 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.
Composition 1961 Nº 29 (31 décembre 1961) : Tracez une ligne droite et suivez-la.

LECTURE 1960

L'ennui avec la plus grande partie de la musique du passé, c'est que l'homme a essayé d'obliger les sons à faire ce qu'il voulait qu'ils fassent. Si nous voulons vraiment apprendre quelque chose des sons, il me semble que nous devrions permettre aux sons d'être des sons au lieu d'essayer de les forcer à agir d'une manière qui soit fondamentalement dépendante de l'existence humaine. Si nous essayons de réduire des sons en esclavage en les forçant à obéir à notre volonté, ils deviennent inutiles. Nous ne pourrons rien apprendre d'eux car ils ne refléteront simplement que nos propres idées. Si, par contre, nous allons vers les sons en les prenant pour ce qu'ils sont, tels qu'ils existent – c'est-à-dire une forme d'existence différente de la nôtre – alors nous pourrons peut-être apprendre quelque chose de nouveau. Lors de la première rencontre de Terry Riley et moi-même avec Ann Halprin, nous avons travaillé souvent en faisant des improvisations. C'était très agréable. Je me souviens qu'un soir, en se maintenant à la barre, un des danseurs mit au moins une demi-heure à faire le tour de la pièce. Ces soirées étaient spécialement consacrées à la découverte de nouveaux sons. Nous en découvrimes plusieurs que nous n'avions jamais entendus auparavant. De même que nous découvrions de nouveaux sons, nous découvrions de nouvelles façons d'en produire, ce qui nous amenait à considérer des sons que nous n'avions jamais écoutés auparavant avec autant d'attention. . Quelquefois, nous produisions des sons qui duraient plus d'une heure. C'était des sons très forts et je ne retrouvais mon ouïe normale qu'après plusieurs heures, et lorsque l'ouïe revenait peu à peu, c'était presque comme une nouvelle expérience, comme au début, lorsque j'avais commencé à écouter le son. Ces expériences étaient très enrichissantes et elles peuvent peut-être m'aider à expliquer ce que je veux dire lorsque je dis, et je le dis souvent, que j'aime entrer à l'intérieur d'un son.

……

Lorsque j'ai dit à Richard Brautigan que j'aimais entrer dans les sons, il m'a avoué qu'il ne comprenait pas ce que je voulais dire car il ne pouvait assimiler une forme à un son et, à son avis, il était question d'une forme si l'on parlait d'entrer à l'intérieur de quelque chose. Puis il demanda : "Est-ce comme être seul ?" Je dis : "Oui."

LECTURE 1960 (fragments)

Compositions and Pieces :
© La Monte Young 1963

Lecture 1960
© 1965, Tulane Drama Review

JOHN CAGE : "UNE EXPERIENCE QUI A CHANGE MA FAÇON D'ENTENDRE"

photo Philippe Gras

– Quand avez-vous rencontré pour la première fois La Monte Young ?

– La Monte Young ... J'ai reçu de lui des lettres et des manuscrits de ses œuvres et j'ai été très frappé par l'une de celles-ci. C'était le "Poème pour Chaises, Tables, Bancs, etc ..." (1) et, avec d'autres musiciens, je l'ai exécuté à New York. La Monte habitait à San Francisco à ce moment-là et, malgré la distance de 2 à 3 000 miles, on a pu ressentir l'esprit de sa musique. Il y avait des pièces théâtrales au commencement de son œuvre, et des pièces poétiques – par poétiques, je veux dire : seulement des mots suggérant la musique que l'on doit exécuter. Mais le "Poème pour Chaises, Tables et Bancs" était très bien décrit par lui ; il avait donné une méthode permettant de déterminer le temps pendant lequel on devait bouger les chaises, les tables et les bancs sur le sol.

Après cela, il est venu à New York et j'ai fait sa connaissance. Oh ! non ... Avant cela, il avait envoyé une bande à New York et je l'avais entendue dans le studio de Richard Maxfield, un compositeur qui s'est récemment suicidé (c'était un très bon compositeur, c'est dommage qu'il soit mort). Cette pièce que j'ai entendue sur bande était vraiment conçue pour bande magnétique : c'était "Two Sounds" (2). Un son était produit par la friction du métal contre le verre et l'autre par le métal contre le bois (ou le bois contre le métal)et cela à haute amplitude. J'ai été frappé quand j'ai entendu cette bande parce que personne n'avait fait jusqu'alors une œuvre à la fois aussi simple et aussi complexe. Si l'on écoutait cette œuvre avec l'intelligence au lieu des oreilles, on pouvait penser que l'on n'entendait rien, mais si on l'écoutait avec les oreilles, on pouvait entendre cette complexité que je viens de mentionner.

L'écoute de ces pièces a été pour moi une expérience qui a changé ma façon d'entendre, d'entendre n'importe quoi. C'est comme lorsqu'on regarde quelque chose au microscope : après, on voit différemment, même sans microscope. Avec la musique de Young, on peut dire que l'on entend à l'intérieur du son, à l'intérieur de l'action. Vous devez connaître cette pièce de lui en quinte : B and F Sharp" (3). Elle peut être jouée sur les cordes d'un violon ou avec tout autre instrument et, au bout d'un moment, de nouveaux instrumentistes doivent prendre la place des premiers, et ainsi de suite. On entend ce son pendant plusieurs heures et là aussi on peut percevoir la complexité qu'il y a dans cette simplicité.

Il a fait ensuite d'autres œuvres intéressantes mais c'est juste après ces expériences que j'ai fait sa connaissance. Il vivait alors avec la poétesse Diane Wakoski. Maintenant, il vit avec une autre femme, Marian Zazeela, qui est peintre plutôt que poète. Ces deux femmes ont chacune une individualité intéressante et elles se sont alignées sur l'œuvre de La Monte Young. On peut remarquer qu'il est comme un aimant : il attire les gens à lui et les gens deviennent dévoués à lui. Il est comme un maître (dans le sens oriental, pas dans le sens italien ! ... *Rires*) Et les gens qui l'entourent changent le rythme de leur existence afin d'accorder celle-ci à ses attitudes envers la vie. Et ces attitudes sont assez extraordinaires, car il ne trouve pas que la vie quotidienne de l'ensemble des gens lui convienne. Il dort à des heures spéciales, il change chaque jour le temps pendant lequel il dort, il vit, il travaille (4). Il fait un yoga de sa vie et les gens qu'il attire s'adaptent à ce rythme.

Il parle de la musique éternelle et il veut, je crois, créer des endroits où la musique serait jouée éternellement – littéralement – et où les gens pourraient se rendre afin de jouir de l'effet de cette musique, comme s'ils allaient se désaltérer à de l'eau fraîche. Et c'est en cela qu'il est le contraire de moi : il veut faire une musique si juste, si parfaite ... Une musique devant produire un bon au lieu d'un mauvais résultat sur les hommes. Je trouve ce point de vue dualiste. Moi, les choses qui m'intéressent le plus sont celles qui sont les plus laides, afin de découvrir que le laid n'est pas le laid, mais la vie même ... Et c'est pour cette raison que je travaille presque toujours avec des bruits plutôt qu'avec des sons purs. Young a utilisé des bruits à ses débuts, je viens d'en parler, mais il a travaillé ensuite avec une grande exactitude de fréquences avec des cordes, des gongs, des voix, etc... et en s'aidant des possibilités offertes par l'électronique. Il se dirige vers "le meilleur" et il a des idées mathématiques sur ce qui est le meilleur. Cela peut faire penser à Xénakis, mais c'est très différent.

Je voudrais que l'on considère, comme on peut le considérer dans le bouddhisme Zen, que "je suis là où je dois être", mais Young trouve que là où l'on doit être est "là-bas" ... Voulant aller vers "le meilleur", il doit établir des règles et les suivre très fidèlement afin d'approcher la "vérité". Je crois qu'il aime lui aussi le bouddhisme Zen mais, pour lui, c'est "Hīnayāna", alors que pour moi, c'est "Mahāyāna". Hīnayāna, cela veut dire : la vie de monastère avec les règles qui prescrivent le moment où l'on doit dormir et tout cela, tandis le Mahāyāna, ce n'est pas pour les monastères, c'est pour tous les gens.

Je pense que ... *Bruits de klaksons dans la rue* (Oh ! ça, c'est très bien ! ...) La musique de Young peut améliorer notre expérience de l'écoute, mais je crois que cette amélioration s'apparente à celle qui est recherchée dans les écoles : quand on a terminé ses études et que l'on entre dans la vie, on ne trouve pas dans celle-ci la perfection que l'on essayait d'obtenir. Aussi, pour apprécier la musique de Young, il faut fixer son attention sur elle, et c'est ce qu'il demande. Il ne le demande pas égoïstement mais comme un maître oriental, pour nous améliorer. Les endroits où il se produit sont très obscurs et les musiciens ne sont guère visibles : on ne voit que les dessins de Marian qui sont projetés sur eux. Il y a de l'encens. Tout est arrangé pour que vous puissiez fixer votre attention comme sur une boule de cristal. C'est exactement la discipline du yoga ou d'autres pratiques du bouddhisme.

Moi, je voudrais une société où les gens ne fixeraient pas l'attention des autres *(rires)* ... Je voudrais laisser chaque homme fixer lui-même son attention. Mais je ne parle pas contre la musique de Young, je cherche seulement à expliquer ce qu'elle représente pour moi. Je l'ai dit : j'aime bien ce qu'il fait et je serai heureux de l'aider dans son existence lorsque je le pourrai, comme j'ai déjà pu le faire quelquefois. Mais, en ce qui concerne son attitude envers la vie, je suis presque diamètralement opposé à lui. Il comprend cela. Et nous ne nous voyons pas souvent ; c'est ainsi ....

Il m'a donné une bande qu'il a faite avec un piano accordé par lui-même. La pièce qu'il avait composée pour ce piano accordé à des fréquences choisies par lui était écrite avec la simplicité de Satie. Avant de me la donner, il savait que j'allais l'aimer ... (*rires prolongés*).

Propos recueillis par Jacqueline et Daniel CAUX

---

(1) Composé le 21.1.60
(2) Avril 1960
(3) "Si et fa dièse" (Composition 1960 Nº 7)
(4) La Monte Young vit sur la base de 27 heures, d'où un décalage constant (voir l'Art Vivant nº 12.)

LA MONTE YOUNG BIOGRAPHIE

1972 – Environnement de fréquences électroniques continues pendant 100 jours (mai, juin, juillet) et "Dream House" du 28 juin au 5 juillet à la documenta de Cassel. "Sound and Light" à Paris, le 30 mai au "Palace".

1971 – "Dream House" à New York et Turin.

1970 – "Dream House" aux Nuits de la Fondation Maeght (St Paul de Vence) et à Houston, Texas. "Sound and Light" à New York, Stockholm et Munich.
L.M. Young devient disciple du Pandit Pran Nath pour l'étude de la musique trad. de l'Inde.

1969 – "Dream House" à Anvers, Munich et Paris.
"Evening for New Music", au Carnegie Recital Hall de New York et à Buffalo.

1968 – "Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery" (1966), nouvelle section de "The Tortoise" donnée en public (L.M. Young : fréquences électroniques continues et voix ; M. Zazeela : voix et proj. lumineuses ; durée : env. 1 semaine). Sera également appelée "Dream House", du nom de l'endroit où cette pièce devrait être jouée éternellement.

1966-67 – "More-Periodic Irrationals" (L.M. Young : orgue).

1966 – "The Tortoise", "The Celebration of the Tortoise", "The Ballad of the Tortoise", etc ...
Début des fréquences électroniques continues dans le studio-habitation de L.M. Young.

1965 – Apparition de l'environnement lumineux de M. Zazeela qui accompagnera désormais "The Tortoise".
Composition 1965 Nº 50 (Fluxorchestra dirigé par L.M. Young).

1964 – "The Tortoise, his Dreams and Journeys" (L.M. Young et M. Zazeela : voix ; T.Conrad et J. Cale : violon et cordes diverses ; et, parfois, à partir de 1965, T. Riley : voix).
Concept de la "Dream House".
"The Well-Tuned Piano" (piano accordé par L.M. Young).
"Two Sounds" inscrit au répertoire de la compagnie Merce Cunningham.

1963 – "Studies in the Bowed Disc" (grand gong joué à l'archet).
Mariage de L.M. Young et M. Zazeela.

1962-64 – "Untitled Works" : improvisations pour saxophone, piano, gong, voix, cordes, etc ...

1962 – "The Theatre of Eternal Music" (L.M. Young : saxophone sopranino ; Angus Mc Lise : percussion à mains nues ; Marian Zazeela : voix ; Tony Conrad et John Cale : violon et cordes diverses).
"The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer" (avec emploi de sons de fils de poteaux téléph.).

1961 – "Compositions 1961" Nºs 1 à 29.
"Death Chant"

1960-61 – L.M. Young étudie la musique électronique avec le compositeur Richard Maxfield.

1960 – "The Theatre of Singular Event" ; "Compositions 1960" ; "Piano Pieces for D. Tudor" et "Piano Piece for T. Riley"; "Arabic Numeral (any integer) to H.F." pour gong ou piano ; "Two Sounds" ; "Poem for Chairs, Tables, Benches, etc ..."
L.M. Young directeur musical du Yoko Ono's Studio à New York.

1959-60 – L.M. Young et Terry Riley direct. musicaux de la compagnie de danse d'Ann Halprin.

1959 – "Vision" pour 11 instruments. "Study I" et Study "III" pour piano. Etude de sons obtenus par friction
L'été, L.M. Young participe au Séminaire de Stockhausen à Darmstadt.

1958 – "Trio for Strings" ; "For Guitar".

1957 – "For Brass".

1956 – "Five Small Pieces for String Quartet, on remembering a Naïad".

1955 – "Variations for String Quartet".

1935-60 – Naissance de La Monte Young le 14.10.35 à Bern, Idaho. Etudes music. au Los Angeles City College, Los Angeles State College, Univ. de Calif. à Los Angeles et Univ. de Calif. à Berkeley. Jazz au sax. alto (admire Lee Kõnitz, puis E. Dolphy et J. Coltrane). Cours particuliers avec W. Green (sax., clarinette) et L. Stein (contrepoint, composition).

"Selected Writings" (textes L.M. Young - M. Zazeela 1959-69) publié par Heiner Friedrich, Munich.
"An Anthology" : 1ère parution en 1963. Réédité en,1970 par H. Friedrich.*

"L'Art Vivant Nº 12 (juillet 70)
"Rock-and-Folk" Nº 43 (août 70 ; D. Caux).
"VH 101" Nº 4 (hiver 70-71 ; textes trad. par B. Devismes).
"Actuel" Nº 8 (mai 1971 ; D. Habrekorn).

Emission "One Sound" de D. Caux, avec L.M. Young, J. Cage et Ben, diff. le 28 juin 1970 à l'Atel. de Créat. Radioph. (nouv. diff. proch.).

33 t 30 cm CBS/Columbia. Matériel face 1 : "25 IX 68 10 : 30 – 11 : 00 AM" (L.M. Young, M. Zazeela : voix, et l'Océan Atlantique). Projet abandonné.
33t 30cm : "35 VII 69 10:26 – 10:49 PM" (L. M. Young : ondes sinusoïdales et voix, M. Zazeela : voix) et "23 VIII 64 2:50:45 – 3:11 the Volga Delta "(L. M. Young et M. Zazeela : Bowed gong). Edition limitée H. Friedrich.
Un disque doit paraître prochainement en France.

** Voir note fin d'interview.*

LA MONTE YOUNG:
"...CREER DES ETATS PSYCHOLOGIQUES PRECIS."

Words of La Monte Young & Marian Zazeela
© La Monte Young & Marian Zazeela 1972

– La Monte Young, avant 1959, avant votre participation au Séminaire de Darmstadt, qu'était votre musique ?

– Avant d'aller à Darmstadt, j'avais déjà écrit de la musique avec des tons (1) de très longue durée. Le "Trio à cordes", ma composition la plus importante à l'époque, avait été terminé en septembre 1958. Cette pièce était constituée par des notes qui duraient plusieurs minutes, tantôt seules, tantôt avec d'autres notes longuement tenues. Il y avait aussi de longs silences entre ces notes : trente secondes, une minute et même plusieurs minutes. Je crois que c'est une de mes étapes les plus importantes dans la musique. Jusque là, dans l'histoire de la musique, on n'avait jamais employé de ton aussi long sauf s'il s'agissait d'un "drone" (2) mais, dans ce cas, une mélodie devait être jouée par-dessus. Dans le "Trio à cordes", je me suis servi de tons longs, d'accords longs pour eux-même. Auparavant, en 1957, j'avais écrit une composition qui s'appelait "for Brass" (3) ; elle comportait des notes longues mais aussi des notes plus courtes, tandis que le "Trio à cordes" n'était constitué que de notes longues et de moments de silence.

Au lycée, j'ai joué du jazz au saxophone alto et ce n'est qu'à la fin de mes études que j'ai commencé à écrire de la musique. En 1956, avant "for Brass", j'ai écrit "Cinq Petites Pièces pour un quatuor à cordes, en souvenir d'une Naïade" qui étaient un peu dans le style de Webern mais avec mes propres harmonies et des valeurs longues. Au lycée, en dehors du jazz qui m'a procuré beaucoup de plaisir, les cours d'harmonie m'ont particulièrement plu. J'ai toujours trouvé la théorie de la musique très intéressante. Même les exercices d'harmonie me plaisaient.

Quand j'étais petit, que j'avais deux ou trois ans, ma tante Norma m'apprenait des chansons de cow-boys et j'essayais de les chanter en jouant de la guitare. A l'âge de quatre ou cinq ans, j'ai appris à faire du "tap dancing" (4) et j'en ai même fait un peu sur une scène de Montpelier, ville située tout près de Bern (Idaho) où je suis né. Je chantais une petite chanson sur cette scène, je m'en souviens très bien ... A sept ans, j'ai commencé à jouer du saxo alto, mais d'une façon beaucoup plus sérieuse. Pourtant, je voulais vraiment chanter mais, lorsque j'ai trouvé le saxo, mon père était là pour m'apprendre à en jouer. Et c'est à cette époque que nous sommes partis de la ville où habitait ma tante Norma.

Plusieurs pièces que j'ai écrites avant celles dont je viens de vous parler étaient influencées par Bartok, compositeur qui me plaisait beaucoup. Au moment où je suis passé de l'improvisation de jazz à la composition, j'ai écrit deux ou trois pièces de jazz. J'en avais notamment écrit une juste à la fin de mes études au lycée. Je l'ai jouée mais personne d'autre que moi ne l'a entendue (je dois en avoir conservé une copie ...)

Je crois que ce sont les choses les plus importantes que j'ai faites avant d'aller à Darmstdt.

– C'est à Darmstadt que vous avez réellement "découvert" John Cage. Que représente Cage pour vous ?

Je pense que la musique de John Cage représente le pôle opposé à celui de ma musique. L'un est le pôle positif, l'autre le négatif. Selon John Cage, on existe, tout simplement, et l'on doit accepter tout ce qui nous entoure, l'art, la musique étant assimilés à la vie. Quant à moi, dans mon travail, je serais plutôt comme un yogi : j'essaie de contrôler tout ce que je fais – ou plutôt ce que fait la musique, car c'est ce dont il s'agit : ce qu'elle va faire, ce qu'elle va accomplir. Je crois que c'est bien connu qu'il est nécessaire qu'il y ait l'anarchie, l'absence de contrôle, la liberté complète pour que la structure totalement définie, le contrôle absolu soient possibles : l'un ne peut exister indépendamment de l'autre parce que chacun se détermine en fonction de la situation extrême que représente l'autre. Ainsi, il est nécessaire que la musique de John Cage existe pour que la mienne puisse exister et le fait que ma musique existe rend celle de John Cage encore plus importante.

Les créations musicales de John Cage m'ont toujours beaucoup plu. Elles me plaisent "à tous les coups", aussi bien que ses textes et sa philosophie. A Darmstadt, j'ai entendu pour la première fois des pièces de lui qui étaient plus avancées que son Quatuor à cordes (que j'ai toujours beaucoup aimé) et ses Sonates et Interludes pour piano préparé que je connaissais. Il s'agissait d'un enregistrement de son "Concert pour piano et orchestre" et d'autres compositions jouées par David Tudor. Cela m'a beaucoup impressionné ainsi que plusieurs ouvrages de lui que je n'avais pu me procurer aux Etats-Unis.

Dans deux de mes pièces, "Vision" et "Poème pour chaises, tables, bancs, etc..", j'ai utilisé des éléments empruntés au hasard, mais d'une manière tellement différente de celle de John Cage qu'elles finissaient par apparaître comme appartenant à ma propre musique. Il est bien probable que je n'aurais pas utilisé jusqu'à ce point une technique due au hasard si je n'avais pas été influencé par ses travaux. Mais la période où j'ai travaillé de cette façon n'a duré que deux ans et j'avais commencé à m'engager dans la voie que je suis actuellement avant d'avoir écouté les travaux de John Cage. Il est tout de même certain que c'est après avoir entendu John Cage que j'ai composé deux pièces faisant appel à la technique du hasard et je crois qu'il a aussi un peu influencé les pièces verbales que j'ai écrites en 1960 et dont les textes figurent dans "An Anthology" (5) : "Lâcher un papillon", "faire un feu", etc ... Mais Cage n'aurait jamais écrit ces pièces-là qui représentent tout à fait mes propres conceptions : il n'y a qu'un seul point de concentration sur un seul événement alors que chez lui, il s'agit au contraire de beaucoup d'événements qui ont lieu pendant une certaine période. Vraiment, je crois que la meilleure façon de décrire nos rapports, c'est d'évoquer deux pôles, deux points opposés.

– Vos travaux avec Terry Riley chez Ann Halprin (6) ont marqué une étape particulièrement déterminante dans l'évolution de vos conceptions musicales.

– Ce fut une période très excitante quand Terry Riley et moi avons travaillé chez Ann Halprin en tant que directeurs musicaux. C'était en 1959-1960, après mon séjour à Darmstadt et j'ai décrit tout cela dans ma "Conférence de 1960" (7). Une des choses importantes, c'est que j'ai commencé à improviser des sons très longs différents de ceux que produisaient les instruments pour lesquels j'avais écrit jusqu'alors. C'était des sons bizarres, étranges, qui duraient parfois une heure ou deux. J'ai expliqué dans cette "Conférence de 1960" comment cette expérience m'avait conduit à entrer à l'intérieur du son et comment, une fois entré dans le monde du son, je pouvais me demander comment ce serait si je me trouvais en dehors de cette existence. Le son devenait un monde tellement complet que le problème était pour moi de pouvoir en sortir plutôt que d'y entrer.

Le concept d'Ann Halprin était très intéressant. Aux répétitions, les danseurs faisaient des choses qui duraient très longtemps, quelquefois aussi longtemps que les sons. Cela a été une expérience étonnante, très formatrice, dont je me suis profondément imprégné et qui a influencé mon avenir.

→

La Monte Young à St Paul de Vence (a g., le Pandit Pran Nath)

photo Philippe Gras

– Vous avez également travaillé avec le compositeur de musique électronique Richard Maxfield.

– Oui. En 1960, je suis allé à New York avec une bourse de voyage, une bourse établie à la mémoire d'Alfred Hertz, et j'ai étudié la musique électronique avec Richard Maxfield. J'ai trouvé qu'il était un ingénieur électronicien extraordinaire aussi bien qu'un compositeur remarquable. Sa musique électronique m'a beaucoup plu. Ce qui m'a intéressé, c'est que sa musique montrait, comme la mienne, un concept formel plus statique que celui que l'on rencontre habituellement, un concept restant le même à travers la composition entière (ce qui est bien différent de celui d'une forme où des points émergent et se développent progressivement jusqu'à devenir des points culminants.)

On s'entendait bien. J'ai même participé à certaines de ses pièces électroniques. Il a écrit une composition pour moi : "Perspectives for La Monte Young." A cette époque, j'avais créé des techniques pour jouer des instruments à cordes en leur faisant produire des sons très étranges et il a fait une composition dans laquelle il manipulait électroniquement ces sons après les avoir enregistrés. Il y a eu un concert au cours duquel plusieurs bandes étaient jouées tandis que j'improvisais sur scène avec les instruments à cordes. Il avait des idées très claires et je crois qu'elles sont bien représentées dans ses essais qui figurent dans "An Anthology". Malheureusement, son œuvre a été complètement négligée, je ne comprends pas exactement pourquoi (bien qu'en fait, cela ne m'étonne pas tellement). Je pense que sa musique électronique était la meilleure de son époque. Dans ce domaine, il était sans aucun doute un de mes compositeurs préférés. Je m'intéressais également à la musique électronique de Stockhausen mais je pensais qu'on avait là deux situations différentes. Le style de la musique de Maxfield était spécifiquement américain. J'ai aussi beaucoup aimé les premiers travaux électro-acoustiques de John Cage ; "Williams Mix" est une des premières compositions pour bandes magnétiques que l'on ait jamais faite, je crois.

Richard Maxfield a réalisé beaucoup de pièces dont la plus grande partie, j'espère, a été conservée. J'ai beaucoup de copies de ses œuvres, des amis en ont d'autres et il serait souhaitable que quelques-unes soient rendues disponibles au public.

– A la même époque, vous avez écrit les Compositions 1960 qui montrent un autre aspect de vos conceptions : le Théâtre de l'Evénement Unique ...

– Ce qu'il convient de remarquer quand on considère les premières pièces des années 60 liées au concept d'un événement unique, c'est que même si les Dadaïstes et d'autres gens avaient imaginé auparavant des événements étranges se produisant en un endroit donné, il était bien rare que l'on trouve une situation comportant un seul événement : un seul feu, un seul papillon. Mes idées qui suivront resteront reliées à cette conception : une concentration sur un seul sujet, une façon d'agir méditative où l'on contrôle la situation et où l'on a une structure très bien définie.

– Une question à propos d'une de vos œuvres de 1961. Pourquoi le titre "Chant de Mort" ?

– Un matin, m'étant réveillé de bonne humeur, je m'étais assis et j'avais commencé à chanter quelque chose, sur un rythme particulier. Pendant que je chantais, l'idée que le bébé de Jackson Mac Low était mort s'est imposée à moi et j'ai réalisé que c'était cela que je chantais. Ce jour là, Jackson Mac Low m'a téléphoné pour m'apprendre la mort de sa fille (c'était leur premier enfant et elle est morte quelques jours après sa naissance).

La pièce était très simple, pour une seule voix. J'ai décidé de continuer de la jouer en ajoutant une partie pour percussion, elle aussi très simple : un battement de main sur la cuisse. La structure mélodique est intéressante, avec des sortes de rétrogradations improvisées. Je crois qu'elle a été interprétée en concert deux fois en Europe. Pour ma part, je ne l'ai jamais présentée en public.

– Parlons maintenant, si vous le voulez bien, de vos travaux qui suivirent : le Théâtre de la Musique Eternelle, La Tortue, ses Rêves et ses Voyages. Quand a commencé la Tortue ?

– A l'époque du Théâtre de la Musique Eternelle, je jouais du saxophone sopranino, Angus Mac Lise de la percussion, Marian chantait le drone tandis que Tony Conrad et John Cale jouaient des instruments à cordes : violon, alto, etc ... Puis, en 1964, j'ai abandonné le saxo pour le chant ; la Tortue avait commencé. Je jouais parfois du saxo dans ce style lent lorsque je répétais avec le groupe (nous répétions quelques heures tous les jours mais nous nous produisions rarement en public) et c'est sans doute vers cette époque que se situe le début de la Tortue.

Une chose intéressante, ce fut quand Marian commença à faire des projections sur le groupe (8). Avant cela, nous jouions dans l'obscurité, seulement éclairés par de petits feux que j'allumais. Marian prépare à l'avance les diapositives de manière à ce que les images sélectionnées soient en rapport les unes avec les autres, de la même façon que moi, sur le plan du son, je présélectionne des tons en rapport les uns avec les autres. Puis, elle improvise la durée de chaque image, de chaque combinaison d'images, de la même façon que j'improvise la durée de chaque ton, de chaque combinaison de tons.

J'ai commencé à m'intéresser à l'idée de la Tortue, à l'idée de jouer toujours la même pièce en 1962. J'ai pensé que je pouvais condenser beaucoup de mes idées en une seule composition et que celle-ci pourrait inclure tout ce que je voulais faire. Alors, j'ai travaillé sur cette même pièce tous les jours à plusieurs reprises et, peu à peu, sa structure autorisant l'improvisation, elle s'est transformée.

Je me suis rendu compte qu'il était important d'avoir une "fréquence-drone" fixe établissant un point fixe en rapport avec les autres fréquences que je produisais avec mon saxophone ou, plus tard, avec ma voix. Je travaillais avec ce "drone", ce point fixe, tous les jours et, peu à peu, le rapport d'intervalle entre toutes les autres fréquences (les autres points) que je jouais et lui devenait très précis. Le fait qu'une des fréquences soit fixe et constante (9) rend plus précis l'accord de chacune des autres avec elle et, par conséquent, de chacune des autres entre elles.

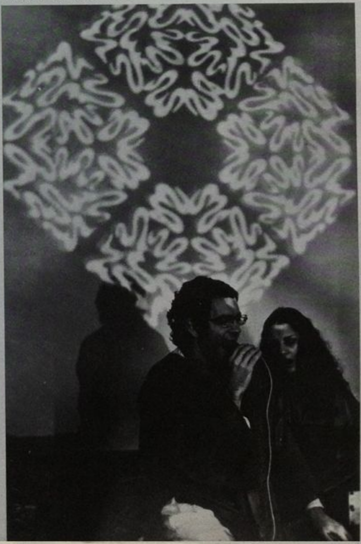
Je crois que l'effet de la musique – surtout en ce qui concerne la mienne et toutes les musiques modales – est considérablement augmenté lorsqu'on élève le degré de justesse de l'intonation (10). De cette justesse dépend largement l'état émotionnel que peut créer la musique.

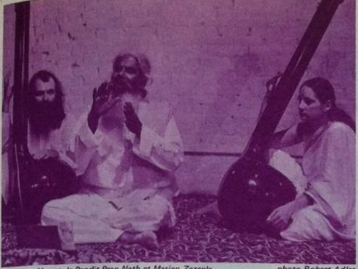
Comme je l'ai déjà dit : la justesse du réglage de l'accord est fonction du temps (et il sera possible d'écouter d'autant plus longtemps des tons que ceux-ci seront bien accordés). J'ai comparé cette idée à la mesure d'un événement périodique par un savant : tout ce qui a lieu dans le temps est périodique et plus la durée de la mesure sera longue, plus on recevra d'informations sur l'événement. Si quelque chose se répète comme cela *(La Monte Young frappe plusieurs fois dans ses mains à intervalles réguliers)* et que vous ne pouvez mesurer que le délai inclus entre deux de ces claquements, vous n'aurez pas beaucoup d'informations sur ce qui se passe pendant ce délai. Si vous pouvez le mesurer une seconde fois, cela vous donne la possibilité de comparer les deux mesures et le mesurer un grand nombre de fois vous permettra d'avoir des informations encore plus précises.

La périodicité des fréquences est très rapide et il y a simultanément beaucoup de vibrations sonores dans le monde, aussi l'oreille reçoit ce que l'on appelle des battements (11). Nous entendons ces battements parce que les tons ne sont pas accordés. Plus les tons sont accordés et plus les battements deviennent lents, jusqu'à ce qu'ils commencent à disparaître. Par exemple, un battement d'une durée d'une, deux, trois secondes s'étendant jusqu'à dix, trente secondes, deux minutes : on arrive finalement à un point où l'oreille ne peut plus distinguer de battement et c'est un point où le degré de finesse de l'accord est très élevé. Il en est de même si vous utilisez un appareil électronique, fut-il le meilleur : la justesse du réglage est fonction du temps. C'est ce qui explique qu'en entendant un seul son stable pendant des jours et des jours comme je le fais dans mon studio, il devient possible de déterminer le point précis où tel ton apparaît le meilleur et d'ajuster les tons avec une très grande exactitude.

Les pièces que j'ai présentées dans les années récentes sont des fragments de "La Tortue, ses Rêves et ses Voyages". Leur nom est "Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galatic Intevals Ornamental Lightyears Tracery". C'est ce que j'ai présenté à la Fondation Maeght et je considère que c'est l'œuvre la plus importante que j'ai réalisée jusqu'ici. Dans cette pièce, j'utilise des intervalles de mon œuvre inédite. "Les Deux Systèmes de Onze catégories" (12). J'ai développé Les Deux Systèmes de Onze Catégories parce qu'il m'intéresse de contrôler dans sa totalité la structure harmonique de ma musique ; c'est mon travail le plus complet à ce jour au niveau théorique et compositionnel. Il esquisse une méthode pour contrôler avec précision non seulement les fréquences génératrices mais aussi les fréquences combinées associées à elle. J'entends par le terme "fréquences génératrices" les tons produits par voix, instrument de musique ou oscillateur de fréquences électroniques. Par le terme fréquences combinées, je veux dire les tons acoustiques, les tons de somme et de différence qui apparaissent quand deux ou plusieurs fréquences génératrices sont entendues concurremment. Ce contrôle des fréquences de tons combinés est obtenu par le contrôle des portions d'intervalle établies entre les fréquences génératrices. Seules les séries de fréquences génératrices dont les ratios d'intervalle déterminent des fréquences combinées agréables sont choisies pour être entendues en même temps. Finalement, par ce contrôle précis de la structure harmonique totale de ma musique, je peux atteindre le but ultime qui est d'avoir un contrôle plus précis sur la nature de l'état psychologique que la musique produit chez les auditeurs.

La Monte Young et Marian Zazeela *photo Maria Glissen*





La Monte Young, le Pandit Pran Nath et Marian Zazeela *photo Robert Adler*

– L'idéal serait de pouvoir écouter votre musique sur un très long temps dans la Maison de Rêve que vous avez imaginée, ce lieu où "une œuvre serait jouée de façon continue et prendrait une existence dans le temps comme un organisme vivant avec une vie et une tradition propres" ...

– J'aimerais trouver un endroit où je pourrais installer mon équipement de façon permanente, un endroit qui serait ouvert au public et où mes sons pourraient être entendus d'une façon continue, jour après nuit, nuit après jour. J'ai commencé à penser à cette possibilité dès 1962. Je pourrais, ainsi que d'autres musiciens, venir jouer cette pièce "Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galatic Intervals Ornamental Lightyears Tracery". S'il y avait assez de musiciens, cent par exemple, six d'entre eux pourraient jouer ensemble pendant deux ou trois heures, puis un autre groupe de six pourrait les remplacer. Si une personne partait, une autre prendrait sa place et ainsi la pièce serait continuelle. J'ai même pensé que les musiciens pourraient dormir dans la Maison de Rêve et ils auraient tous un baffle dans leur chambre afin qu'ils puissent écouter à tout moment le déroulement de la pièce. Ainsi, quand ils reviendraient jouer, ils sauraient exactement ce qui s'est passé et une sorte de structure très ample se développerait.

Ce qui m'intéresse est de m'engager le plus profondément et le plus longtemps possible dans ma musique. Si j'avais le choix je la jouerais continuellement. Je ne peux chanter que cinq à six heures par jour mais, en le faisant par intervalles, je crois que je pourrais chanter davantage. Le reste du temps, j'aime bien accorder mes générateurs, jouer des combinaisons de tons au piano et pendant une plus courte période – pas trop courte tout de même – faire de la théorie. A certains moments, j'aime aussi en écrire. L'important, c'est de m'occuper tout le temps de la musique mais cela, c'est très difficile. Je dois passer une partie de mon temps à organiser la façon dont je vais gagner de l'argent avec la musique. Je préfèrerais ne m'occuper que de musique mais j'ai choisi de travailler avec des appareils électroniques et maintenir cet équipement est onéreux. Toute une partie de mon travail ne peut se faire que de cette manière, c'est une nécessité pour moi.

J'ai cru qu'il pourrait y avoir beaucoup de Maisons de Rêve mais, jusqu'ici, je n'en ai même pas eu une seule. Toutefois j'ai eu de petites installations les préfigurant où j'ai joué pendant plusieurs jours, une semaine ou deux, à Munich, à Anvers, à Houston, à la Fondation Maeght. Cependant, j'aimerais bien en avoir une qui continue pendant des années et des années. Ainsi, ma,musique ne s'arrêterait pas après ma mort, d'autres gens à qui j'aurais appris la pièce continuant à la jouer. Il pourrait y avoir plusieurs Maisons de Rêve à différents endroits dans le monde afin que chacun ait la possibilité de venir dans l'une d'elles sans avoir à effectuer un trop long voyage. On peut imaginer qu'elles se joignent entre elles grâce à des lignes d'audio-communication et qu'elles jouent la même pièce. Elles pourraient aussi jouer des pièces différentes mais je crois qu'il serait agréable de les entendre jouer ensemble la même pièce qui serait écoutée au même moment sur de grands baffles. Ces derniers seraient en nombre suffisant pour que soit entendu dans chaque Maison ce qui se fait dans les autres. Ainsi, en passant par les Maisons de Rêve, la même onde traverserait le monde entier.

Pour mon travail, l'idée d'une installation à long terme est certainement la meilleure. Il est impossible pour moi d'aller de concerrt en concert en des endroits différents car il me faut une semaine pour m'installer et si je ne jouais qu'une seule soirée, personne n'aurait le sens du temps, il serait impossible de ressentir tout à fait l'effet de mon travail.

Les Maisons de Rêve sont plus qu'un luxe ou une fantaisie. Elles sont essentielles et il faudrait qu'elles soient réalisées de la façon dont je viens de vous entretenir afin que beaucoup de gens puissent en profiter.

– Depuis longtemps, vous vous intéressez à la philosophie et à la musique de l'Orient et le chanteur Pandit Pran Nath dont vous êtes devenu récemment le disciple vous enseigne actuellement le raga. A quel niveau et dans quelles limites situez-vous les rapports entre cette musique et la vôtre ?

– Je crois que Marian voudrait parler ...

Marian Zazeela – Depuis qu'il a commencé à écrire de la musique, La Monte a toujours trouvé son inspiration et ses idées dans les expériences qu'il a eues avec le son durant son enfance et son adolescence. Ces expériences sont à mon avis la source la plus importante de sa musique. Par exemple, l'écoute du vent lorsqu'il était très jeune, l'écoute des sons produits par les fils téléphoniques dans la campagne, l'écoute des sons émis par les insectes dans différentes régions : dans les vallées, près des lacs, etc... Et quand la Monte a commencé à écouter de la musique orientale – de l'Inde, du Japon, etc ... – cela n'a fait que renforcer un élément qu'il avait déjà en lui et qui était déjà très fort. On ne peut donc pas parler d'influence au sens de "subir l'influence" car c'est plutôt d'une reconnaissance qu'il s'agit. Sans doute est-il possible que l'absorption de formes de musique qui lui plaisaient ait contribué à lui faire prendre une certaine direction, mais je pense que sa propre force créatrice est tellement grande qu'elle transcende tout ce que l'on peut considérer comme influence.

La Monte Young – Je crois que le Pandit Pran Nath est le plus grand chanteur de l'Inde de notre époque. J'ai écouté autant d'enregistrements de musique indienne qu'il est possible de le faire et je n'ai jamais eu d'expérience aussi forte et convaincante que l'écoute de son chant. Ce qu'il fait est tellement unique, différent des autres styles ! Il s'intéresse à une sorte de musique qui m'intéresse, moi aussi, mais il l'exprime à travers sa propre tradition. Depuis le début de l'année 1970, Marian et moi étudions avec lui le raga indien classique. Au cours de nombreuses séances de travail vocal, nous essayons à plusieurs reprises de produire des tons corrects, de reproduire certains rapports de fréquences. Le Pandit attache une très grande importance à la justesse de l'intonation. Lors de ces exercices, il chante toujours très lentement, tenant longuement chaque ton du mode du raga afin d'être sûr que nous sommes bien accordés.

Quelques temps après notre première recontre, il m'a demandé que je devienne son disciple et j'ai accepté, à la condition de pouvoir continuer mes propres travaux, ce qu'il n'a pas considéré être un obstacle. Il y a eu une cérémonie et je suis devenu son disciple dans la connaissance de la tradition indienne. Maintenant il peut me transmettre certaines traditions secrètes qui ne peuvent pas être divulguées à des étudiants ordinaires. Ce sont des choses qui se sont transmises de façon orale depuis des siècles, de guru à disciple.

Il me semble que la musique indienne est la plus ancienne forme de musique que l'on ait conservé jusqu'ici. Certes, il y a eu aussi dans des temps reculés un très vieux système musical en Chine mais il n'a pas été conservé de la même façon (les Chinois ont toujours voulu faire de nouvelles choses et détruire les anciennes.)

Je pense que mes études avec le Pandit Pran Nath seront très précieuses pour moi. Elles le sont déjà. Elles sont déjà une des plus grandes expériences musicales de ma vie. Entendre ces ragas... Ils ont une telle richesse de rapports de fréquences et ils expriment des sentiments tellement rares ! Je ne crois pas que ces études puissent changer ma propre musique de façon préjudiciable. Les aspects spécifiques de mes conceptions compositionnelles, ma façon de présenter ma musique, continueront à se développer selon leurs propres lois d'existence. Il m'importe de développer cette tradition que j'ai déclenchée mais, en même temps, je veux être l'un de ceux qui contribuent à conserver la tradition de la musique indienne. Il s'agit d'un double travail. J'ai eu au saxophone une formation classique (William Green, mon professeur de saxophone lorsque j'étais au lycée, enseignait également au Conservatoire de Los Angelès) aussi bien qu'une formation de musicien de jazz, ce qui ne m'a pas empêché de développer ma propre technique et d'aller dans ma propre direction. La technique vocale indienne est la seule technique vocale qui m'intéresse comme base pour présenter ma musique. Ainsi l'étude de cette technique me permet à la fois de développer un système musical personnel complet et autonome et d'interpréter la musique traditionnelle indienne telle qu'elle a été transmise au cours des siècles en ajoutant seulement ce qu'il est permis d'ajouter, sans en changer le système.

Je considère que le Pandit Pran Nath est le plus grand musicien de l'Inde de notre époque et peut-être aussi le plus grand musicien du monde que j'ai jamais rencontré. Je trouve sa musique très belle, sa façon de chanter le raga tout à fait fantastique, mais je n'ai pas pour autant l'intention de renoncer à ma propre musique de ne chanter que le raga : je veux faire les deux. Ce qui caractérise ma musique ne se trouve ni dans le raga ni dans aucune des formes musicales de la tradition indienne. Le système du raga est très riche, ce qu'il permet m'intéresse profondément, je trouve que c'est une façon valable de présenter la musique mais je garde quand même des sentiments très forts envers ce que j'ai moi-même créé. Mon système est une autre façon de présenter la musique et il est lui aussi important. Je pense que j'ai la responsabilité de créer ma musique de la façon dont je le fais actuellement parce qu'elle donne aux auditeurs un sentiment différent de celui que peut faire naître chez eux la musique indienne et que ce sentiment différent est, lui aussi, profond.

Je crois que l'état dans lequel le sentiment profond de ma musique peut mettre les auditeurs est un état très spirituel. En plus, ma musique est instructive. Ainsi, comme vous le savez, je me suis parfois concentré sur les sons à l'intérieur de ma tête et, quelquefois, je les ai perçus comme un monde d'ondes, toutes ces ondes formant comme une gamme. Et quand je me suis concentré sur quelques-uns de ces tons, l'accent s'est déplacé, provoquant chez moi une autre sorte de "mood" à un niveau à la fois physique et spirituel. Je pense que les hommes qui arrivent à un état de concentration en écoutant ma musique peuvent se servir de celle-ci pour apprendre à se concentrer sur les sons à l'intérieur de leur propre tête.

– De quelle façon vous situez-vous par rapport aux compositeurs de la musique dite "contemporaine" ?

– A quoi pourrais-je comparer ma musique ? Nous l'avons dit, elle présente des rapports avec la musique indienne : toutes deux cherchent à créer, par des tons très exactement accordés, un certain sentiment, un certain état psychologique. Nous avons parlé aussi de ma musique par rapport à celle de John Cage et j'ai dit que l'un d'entre nous pouvait être considéré comme le pôle positif et l'autre comme le pôle négatif et que ces deux extrêmes s'imposaient pour que nous puissions exister tous les deux. Pourtant, il y a dans le monde d'aujourd'hui toute une autre partie de musique contemporaine qui compte un grand nombre de représentants, mais je trouve qu'il est difficile de me comparer à ces derniers parce que mon système me paraît être tout à fait différent des leurs. Très peu de musiciens semblent s'intéresser à ce qui m'intéresse. Je crois que ma musique a des origines spirituelles et, dans une certaine mesure, un but spirituel (le mot "spirituel" ne devant pas être pris au sens conventionnel du terme). J'ai l'impression que la plupart des musiciens contemporains s'intéressent uniquement à la théorie qu'ils essaient de traduire en sons. Ils peuvent s'intéresser aux sons mais ils ne semblent pas s'intéresser à créer ces sortes d'états psychologiques qui m'intéressent, moi. Cela s'explique facilement : ce sont des gens différents et il est naturel qu'ils écrivent de la musique différente.

Je trouve que la musique de Terry Riley est bonne. J'aime bien la façon dont il joue de l'orgue et il sait établir dans tout ce qu'il fait un très beau sentiment. J'aime aussi la musique de Dennis Johnson, le mathématicien ; il ne compose plus beaucoup maintenant et sa musique est très mal connue du public mais le

→

peu que j'ai pu en entendre est très beau et très profond. La musique de Terry Jennings me plaît également beaucoup, particulièrement les compositions qui sont, elles aussi, peu connues du public ; j'en ai fait paraître deux dans "An Anthology".

Il se peut qu'il y ait d'autres musiciens dans le monde qui s'intéressent à ce que je fais. Peut-être Giacinto Scelsi. Je n'ai entendu que deux pièces de lui. Il semble qu'il veuille créer cette sorte d'état psychologique auquel je suis attaché mais il faut que j'écoute davantage sa musique pour savoir s'il a réussi ou non. J'ai trouvé la musique de Xénakis assez intéressante à écouter mais je ne me sens guère d'affinités avec lui et je ne crois pas que nous soyons intéressés par les mêmes choses.

Parmi les compositeurs dont les musiques m'ont plu, je citerai Yuji Takahashi qui a une connaissance étonnante de l'histoire de l'accord à travers les âges et avec qui j'ai eu de longues discussions. Il est un des meilleurs interprètes de Xénakis au piano mais il écrit aussi et je suis persuadé qu'il deviendra un compositeur très important. Je citerai également le travail de Cornelius Cardew ; j'aime ce qu'il fait avec des groupes d'improvisation variés et je crois qu'il est lui aussi un très bon compositeur. La musique de Bussoti m'a aussi beaucoup plu mais je crois qu'il est important qu'il soit présent pour que se réalise pleinement le charme de ce que j'ai entendu.

Harry Partch est un grand pionnier. J'aime sa musique. Cela a été une très grande expérience pour moi de le rencontrer et de lui parler. Il est accordé aux vraies sources d'inspiration et ce qu'il a fait dans le domaine des rapports de tons est d'une très grande importance dans l'histoire de la musique.

……

Il me semble que la plupart des musiciens contemporains sont engagés à refaire ce qu'on leur a appris sans se permettre d'être vraiment inspirés par les grands pouvoirs qui seraient capables de les inspirer. C'est pourquoi leur musique ressemble à des essais plutôt qu'à des ouvrages forts et puissants.

Je crois que c'est la responsabilité des compositeurs d'aller aux sources les plus puissantes, sans transiger en écrivant de la musique commerciale et sans utiliser leur musique comme un produit commercial. Je ne dis pas qu'ils ne doivent pas se faire de l'argent avec leur musique parce que moi, je m'en fais avec la mienne. Je dis simplement qu'ils ne devraient jamais accepter qu'on leur fasse changer leur musique pour des raisons commerciales. Ils devraient exiger que les gens paient pour écouter la musique qui correspond aux goûts et à l'inspiration de ceux qui la font.

— Vous avez la réputation d'imposer des clauses inusitées et parfois complexes lors de la signature d'un contrat et votre inflexibilité est légendaire...

— Il a toujours été important pour moi de ne pas accepter de compromis dans mon travail pour gagner de l'argent. Ainsi, une des raisons pour lesquelles j'ai toujours refusé de faire un disque jusqu'à celui qui est sorti en édition limitée à la Galerie Heiner Friedrich, c'est que je trouve que la plupart des grandes compagnies ont une approche trop commerciale. Elles veulent que la musique qu'elles produisent se vende facilement, aussi ne peut-il être question pour elles de me laisser un contrôle total sur ce qui sera présenté. Or, la seule chose, qui m'intéresse est de produire un ouvrage très pur représentant exactement l'inspiration originale. Pourtant, je n'ai aucune autre source de revenu que ma musique, mais c'est justement la raison pour laquelle il faut que je contrôle très soigneusement la façon dont elle me rapporte de l'argent. C'est-à-dire que je ne dois accepter de l'argent que dans les situations où j'ai la possibilité de présenter mon travail de la façon dont je considère qu'il doit l'être. Certaines situations permettent cette possibilité, je trouve parfois quelqu'un qui s'intéresse à l'ouvrage même plutôt qu'à en faire de l'argent. Ainsi, je travaille avec la Galerie Heiner Friedrich qui me représente dans le monde entier. Les responsables de cette galerie essaient de m'aider à faire mon travail de la façon qui me plaît et je crois qu'une telle situation est assez rare.

Je suis tellement inflexible en ce qui concerne la production et la présentation de mon travail que les grandes institutions se détournent de moi. Je pense que c'est un bien à la fois pour moi et pour elles : comme cela, nous ne rencontrerons pas l'inévitable... Si un plus grand nombre d'artistes insistaient pour faire leur travail selon leurs propres critères, s'ils refusaient de transiger, les grandes institutions seraient obligées de céder. Mais la plupart des artistes ont peur de faire cela et c'est la raison de cette mauvaise situation actuelle. Les compagnies savent que si elles ne peuvent pas travailler avec un artiste à cause de son inflexibilité, elles en trouveront un autre dont elles pourront vendre l'ouvrage.

On entend dire parfois aux Indes que la musique a créé jadis de grands miracles et que si ces derniers ne sont plus aussi fréquents de nos jours, c'est qu'il n'y a pas le même dévouement chez les musiciens d'aujourd'hui que chez ceux d'autrefois. Le Pandit Pran Nath m'a raconté qu'il lui était arrivé de s'entraîner pendant 18 heures ou 24 heures de suite. Fréquemment, il s'entraînait la nuit, 9 heures durant, pendant que son guru Ustad Abdul Waheed Khan dormait. Durant les années où il servait son guru, il ne dormait en fait jamais, m'a-t-il dit, mais somnolait seulement (il n'est permis à personne d'être endormi quand son guru se réveille). Devant travailler et servir son guru pendant la journée, le seul moment où il pouvait s'entraîner était lorsque celui-ci dormait.

La musique est un don pour faire parler Dieu et, pour être digne de ce don, on doit travailler très durement afin de produire une musique vraiment grande. Je crois que l'on doit y consacrer toute sa vie : on ne peut pas être musicien à temps partiel. Et une fois que l'on est devenu digne de ce don, on doit maintenir ce niveau de dignité et ne pas se laisser dévoyer par ses succès.

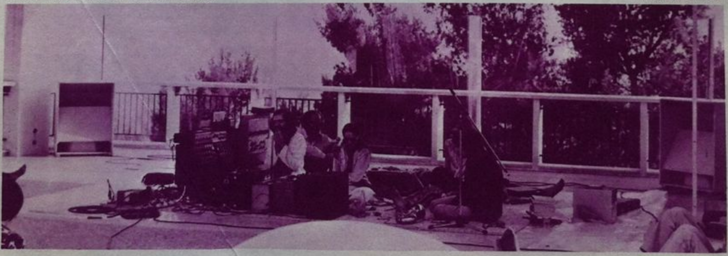
La musique a le pouvoir de changer le monde, tout l'univers, mais elle exige un travail acharné, un grand dévouement et aussi une connaissance de la façon de créer la sorte de musique qui mènera à cette fin : on doit pouvoir entrevoir le but que l'on peut soi-même atteindre, se rendre compte si cela est possible. Mais, même si l'on s'est rendu compte que c'était possible, il sera toujours très difficile de réaliser ce que l'on a projeté. Tant d'obstacles sont jetés sur notre chemin pour nous empêcher d'atteindre dans la musique des buts fantastiques et bons !

Lorsqu'on est adepte de la pratique des yogis, on peut ressentir l'influence des vibrations qui nous entourent. Des vibrations telles que le son, la lumière, sont évidentes, mais des vibrations peuvent aussi se produire à d'autres niveaux jusqu'ici non décrits, de nature psychique. Vous entourer de bonnes vibrations vous aidera à devenir bon, vous entourer de mauvaises vibrations vous incitera à devenir mauvais. Je crois que c'est la responsabilité de chacun d'essayer de faire du bien, d'essayer de devenir bon. Si vous choisissez de bonnes vibrations et que vous essayez de vous accorder à elles, un système de résonance peut s'établir : vous pensez aux choses bonnes qui vous entourent, vous les ressentez et, les vibrations se renforçant mutuellement de façon continue, la situation ainsi créée, devient de plus en plus forte et commence peu à peu à se répandre dans le monde.

"Pourquoi ne pas rester assis ? Pourquoi ne pas laisser passer la vie ? La vie d'un artiste, ce peut être tous les sons, toutes les expériences qui passent..." Cela me fait songer au moment où, dans cette longue bataille de la Mahabharata racontée dans la Bhagavadgita, Arjuna vient à Krishna et lui dit : "Pourquoi me battrais-je contre mes propres frères ? Même s'ils me font du mal, je ne dois pas me battre contre eux. Il vaut mieux rester passif, laisser passer les choses. Je vais rester assis, seul avec moi-même, et regarder ce qui va se passer." Et Krishna répond : "Non. Il faut considérer ce que l'on doit faire, prendre ses responsabilités et le faire. Tu ne dois pas avoir peur de te battre contre le mal."

Il est difficile de discerner ce qui est bon de ce qui est mauvais, de déterminer ce que l'on doit faire. Mais, en ce qui concerne mon propre travail, je me sens profondément inspiré de ce que je dois faire, et cela avec exactitude : j'ai pour responsabilité de travailler de la manière concentrée dont je travaille, en laissant de côté tout ce qui est inutile, en employant des moyens limités et précis qui peuvent créer des situations très exactes, des états psychologiques spécifiques chez ceux qui écoutent.

Propos recueillis par Jacqueline et Daniel CAUX
(Saint-Paul de Vence, août 1970)
© La Monte Young & Marian Zazeela 1972



La Monte Young et Terry Riley, Fondation Maeght 1970

photo Jacques Robert

---

(1) C'est-à-dire : des sons dont la hauteur reste immuable durant leur émission.

(2) Ton continu qui sert de base à la mélodie (souvent utilisé dans la musique de l'Inde).

(3) "Pour Cuivres".

(4) Danse à claquettes.

(5) "An Anthology" (a collection of music, essays, dance constructions, poetry, concept art, etc... : E. Brown, J. Cage, W. de Maria, D. Higgins, T. Jennings, D. Johnson, R. Maxfield, T. Riley, D. Rot, S. Forti, E. Williams, Ch. Wolff, L.M. Young, etc...) Etablie par La Monte Young et publiée par L.M. Young et Jackson Mac Low en 1963. Seconde publication en 1970 (Editions Heiner Friedrich).

(6) Voir l'Art Vivant n°s 12 et 13.

(7) "Lecture 1960". Publiée en 1963 dans "Kulchur", en 1965 dans "Tulane Drama Review" n° 2 et, en 1969, dans les "Selected Writings" de La Monte Young et Marian Zazeela (Editions Heiner Friedrich ; Munich.) Extraits dans l'Art Vivant n° 12 et dans ce numéro.

(8) Projections télécommandées par Marian Zazeela (ou, parfois, assurées par un ou plusieurs assistants).

(9) Fréquence de drone produite à l'origine par un violon, un alto et la voix de Marian et, plus tard, obtenue au moyen d'un générateur électronique.

(10) Justesse de l'accord des intervalles (système de réglage dont le rapport d'intervalle entre chaque paire de fréquences peut être représenté par quelque fraction rationnelle ; ex. : 1/1, 2/1, 3/1, 3/2, 4/1, 4/2, 4/3, etc...).

(11) Phénomène acoustique dû à la superposition de deux fréquences voisines.

(12) "The Two Systems of Eleven Categories 1:07:40 AM 3 X 67" — première révision de "2-3 PM 12 XI 66 — 3:43 AM 28 XII 66 for John Cage" tiré de "Vertical Hearing or Hearing in the Present Tense".

photos : Copyright © La Monte Young & Marian Zazeela 1972