art press
150

SEPT. 90
35 FF 256 FB 11 FS 9,95 $ CAN

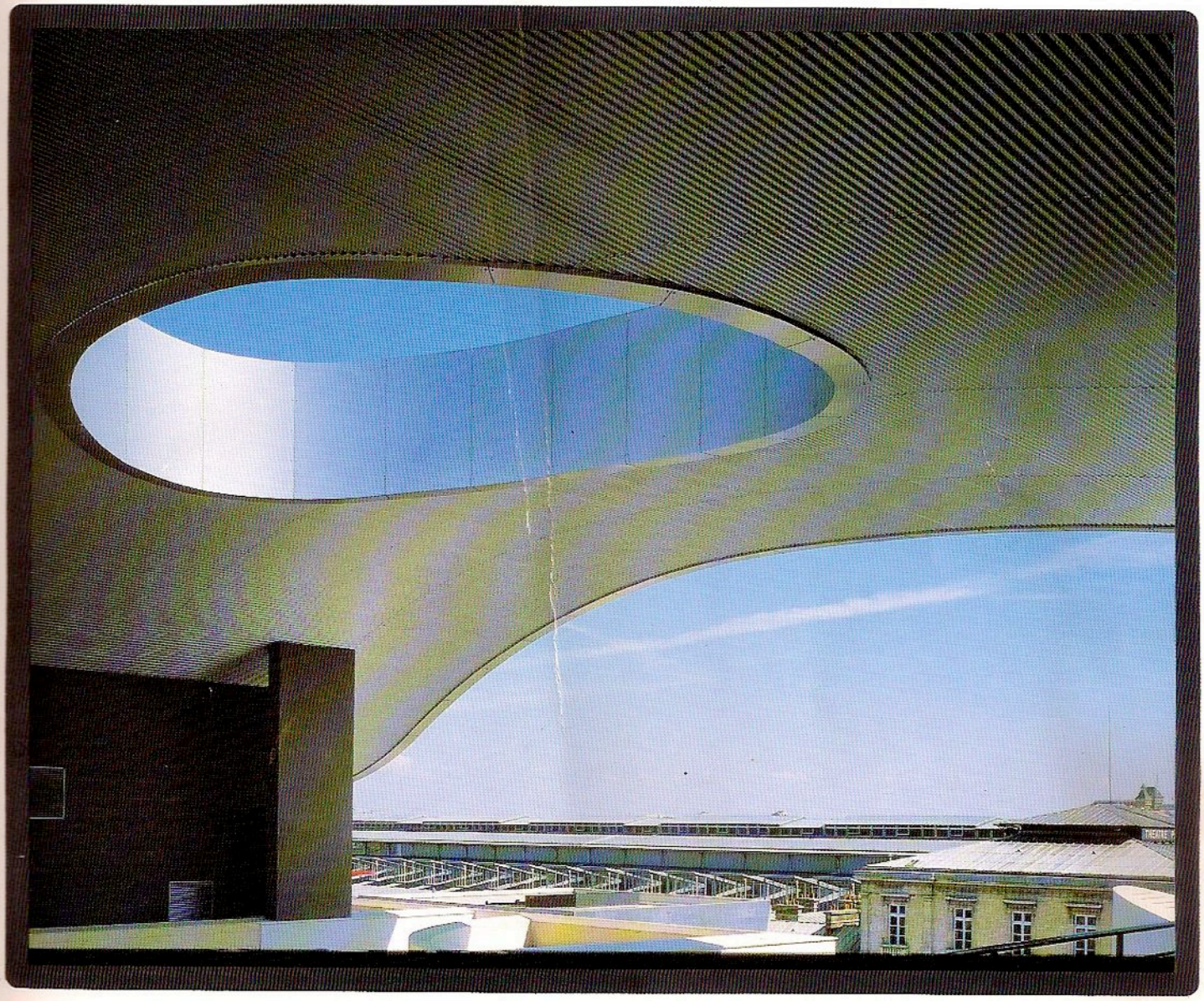
Richard Serra : interview

François Arnal Thomas Schütte

Le collage et ses extensions

John Cage, La Monte Young
et la dissidence musicale

Alfred Jarry



M 1063 - 150 - 35,00 F

**Christian de Portzamparc :
la cité de la musique**

M. ZAZEELA. «The magenta lights». 1981. Sculpture/environnement avec LA MONTE YOUNG jouant «The well-tuned piano» dans la «Dream house de Harisson St., N.Y. (Ph. J. Cliett)

La Monte Young musique pour le rêve

entretien avec LA MONTE YOUNG et MARIAN ZAZEELA par JACQUES DONGUY

■ *Il y a quelques jours, vous avez joué à l'Ecole des beaux-arts de Paris une performance avec des chaises et des bancs frottés sur le sol, mais dans la partition originale, il est question aussi de tables.*

L.M.Y. : J'ai commencé à écrire le *Poème pour chaises, tables, bancs, etc.* pendant les vacances de Noël 1959, quand j'ai quitté Berkeley pour descendre à Los Angeles voir mes parents, et je l'ai fini en janvier 1960. L'idée était qu'il n'était pas nécessaire pour chaque interprétation d'avoir des tables, des chaises et des bancs, mais que vous pouviez utiliser seulement l'un de ces éléments. En effet, la partition indique que vous pouvez vous servir de tout ce qui peut être traîné sur le sol. J'en ai fait aussi une version opéra de chambre qui utilise la même structure de temps. Mais toutes sortes d'événements («events») étaient possibles dans la structure de temps du *Poème,* et j'ai donné une exécution de cette version Opéra de chambre à Berkeley, à un concert de midi. Ces concerts étaient enregistrés par la station de radio «KPFA» ; et parmi les événements qui se sont produits pendant l'exécution, il y avait une fille qui faisait frire un œuf dans une poêle, une autre fille qui dormait dans un sac de couchage... A Paris, nous n'avons rien trouvé à l'Ecole des beaux-arts en matière de tables. Par

ailleurs, il n'y avait pas suffisamment d'espace pour mettre une équipe de deux ou trois personnes sur une table, parce qu'il faut que ces personnes puissent aller dans un sens, puis dans un autre, sans avoir à s'arrêter et à se retourner. Aussi, nous avons décidé que cela se ferait avec des chaises et des bancs. Une autre chose aussi a changé par rapport à la façon dont j'ai conçu la pièce. Quand je l'ai composée, j'ai utilisé des opérations mathématiques faisant appel au hasard («chance opérations») pour déterminer la durée de la représentation, et la durée du son de chaque exécutant («performer»). Mais maintenant, je préfère juste un seul bloc de sons, et je détermine le temps dont on dispose : j'aime que ce soit le plus long possible. Nous l'avons joué pendant trente minutes, un bon trente minutes ; j'étais heureux que les gens applaudissent et nous disent «bis» : alors, nous avons continué dix minutes de plus.

Cette pièce est la combinaison d'une petite dose d'humour et d'une grande quantité de sons très sérieux. Quand je pense à elle, je pense à l'humour, mais quand je l'entends, je suis saisi par son sérieux. Ma pièce de piano pour David Tudor n° 1, où l'on doit apporter une botte de foin et un seau d'eau sur scène pour nourrir le piano, est peut-être ma pièce la plus chargée d'humour, mais elle, je ne l'ai jamais vue jouer.

M.Z. : Je pense que la chose véritablement intéressante dans la pièce de La Monte est qu'il a trouvé comment, en développant notre sens de l'écoute des sons, ceux-ci peuvent être finalement très beaux. Quand nous répétions, et que chaque exécutant essayait son «instrument», bougeait sa chaise, son banc, etc., il y avait une incroyable variété de sons. Ce qu'a apporté La Monte, c'est une écoute particulière qui consiste à prendre un son, normalement considéré comme irritant ou comme du bruit, et d'y faire découvrir la qualité du son d'un violoncelle ou d'une contrebasse.

Cette pièce possède-t-elle une partition ?

L.M.Y. : Oui, quand je l'ai écrite, en 1960, la partition comportait de nombreuses pages, elle était tapée à la machine et comportait des instructions très précises sur la façon d'utiliser les opérations mathématiques faisant appel au hasard pour déterminer la durée de la pièce et la durée du son de chaque exécutant. Cette partition donnait aussi des instructions précises sur la manière de produire les sons. Cependant, je ne me sers plus du tout de partitions. J'aime faire répéter les exécutants et, durant les répétitions, leur montrer comment produire les sons. En fait, avec presque toute ma musique maintenant, intentionnellement, je ne publie plus rien. Je considère que je sais jouer mes pièces aujourd'hui. J'enseigne cette façon de jouer aux «performers», et ils réalisent des performances que j'aime, même si je ne peux pas toujours les diriger.

Au début des années soixante, les gens étaient si intéressés à jouer La Monte Young qu'il leur suffisait de lire quelque chose dans les journaux pour le jouer. Alors, quelqu'un m'écrivait une lettre : *«J'ai lu dans les journaux que telle pièce a été jouée à Londres et que ça a été un triomphe».* C'est ainsi que j'ai décidé de ne plus publier mon travail et d'avoir, à la place, un contact personnel avec les performers, de leur donner la partition en mains propres et de leur apprendre comment jouer la pièce. Je pense que Dick Higgins est un bon performer, parce qu'il me connaît et qu'il ma entendu. Il a d'ailleurs été un des premiers à jouer, au Living Theatre, le *Poème pour chaises, tables, bancs, etc.*, mais je pense que ce sont John Cage et David Tudor qui l'on joué les premiers, en 1960, et qui ont fondamentalement introduit mon travail à New York et en Europe. Aussi cette pièce est-elle très importante pour moi. Je ne me souviens pas si elle avait été présentée à Paris auparavant. Il est possible que ce soit une première. Très possible.

Le mot «Fluxus» désigne le changement... Pour moi, le concept d'espace est plus important

Quelle est l'origine du mot «Fluxus» inventé par George Maciunas (1) ?

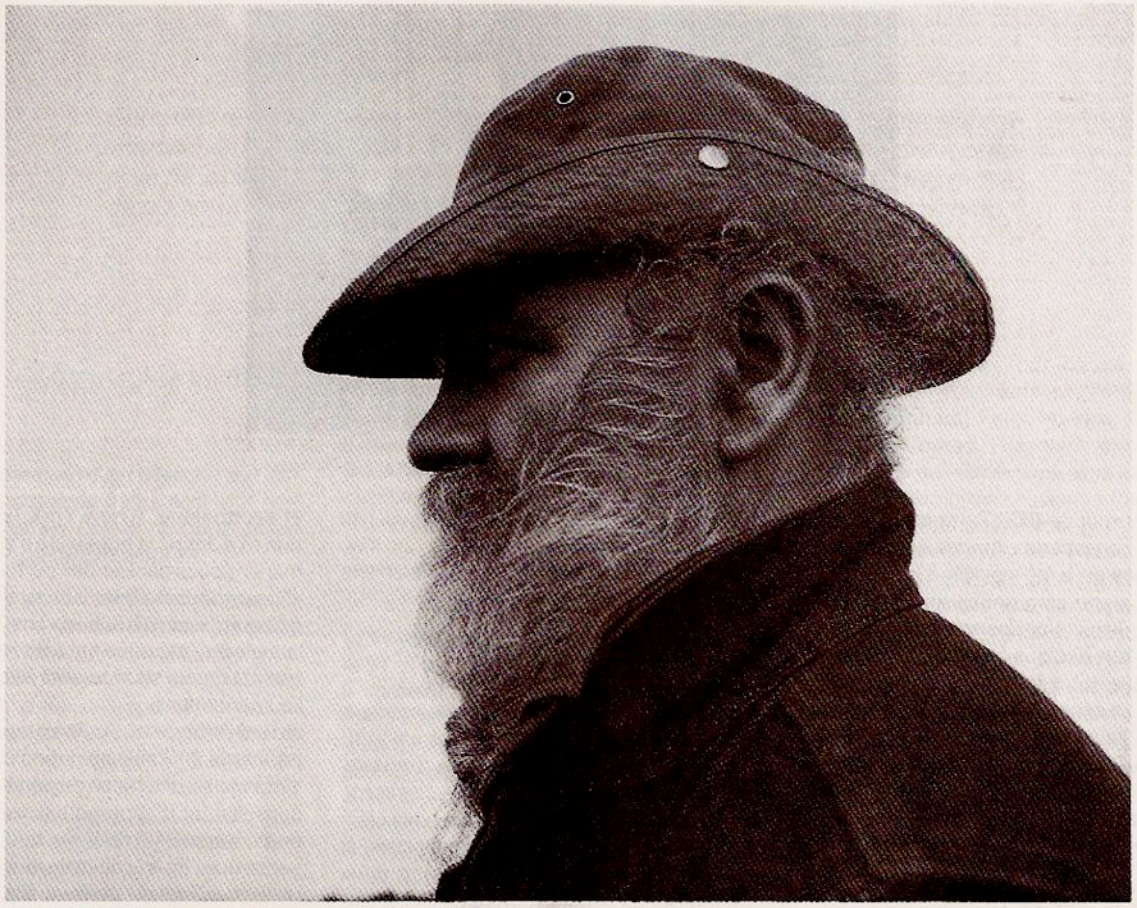
L.M.Y. : A l'époque, je me servais beaucoup du mot «espace» («space») : ce qui est stable, qui ne change pas («static, not changing»), le même espace, et je pense que George a pu penser le contraire... Fluxus... le changement, tout bouge. Si vous cherchez le mot dans un dictionnaire, il a 2 ou 3 significations. Mais en tout cas, pour moi, la notion d'«espace» est un concept très important. Or, je pense que ce qui intéressait George, c'était surtout l'aspect décapant, purificateur de «Fluxus». Moi, j'aime penser en termes d'oppositions fortes, comme positif/négatif, nuit/jour, mère/père, et je crois que la signification de Fluxus est à l'opposé de la notion de spatialité. C'est aussi pourquoi, aussitôt que Maciunas a créé le mouvement, je me suis retiré. Je sentais que le travail que j'étais en train de faire était extrêmement créatif, j'étais très inspiré par ce que j'étais en train de faire, tandis que je sentais que la prochaine génération d'artistes Fluxus devenait très académique, et que l'aspect conceptuel et réellement inventif était en train de se perdre, que les pièces devenaient des pièces de routine. J'aimais beaucoup Maciunas ; certaines de ses plaisanteries étaient très drôles. Il était très créatif ; par exemple, il a pratiquement créé Soho, parce qu'il a été la première personne à y installer des coopératives de logement et ce avec de l'argent emprunté à gauche et à droite, et même, parfois, des opérations un peu louches. C'était comme une sorte de Robin des Bois : il volait l'argent des riches pour le donner aux pauvres. Quand j'ai démarré dans les années soixante, il me donnait des boîtes de conserve et des miches de pain qu'il avait reçues pour des travaux de maquette qu'il réalisait pour la publicité. C'était un très bon directeur artistique, un bon professionnel, et quelquefois il était payé en nourriture ; il me donnait même des boîtes de pâté de foie gras ! Après qu'il eut créé ces coopératives, des gens l'ont dénoncé et ont essayé de le faire arrêter. Alors, il a inventé toutes sortes d'échappatoires ; par exemple, sur la porte de son appartement, au sous-sol de la cinémathèque du 80 Wooster street, il a placé des lames de cutter très coupantes ; si vous cogniez à la porte, vous vous blessiez à la main, et si vous appuyiez sur la sonnette, vous déclenchiez la voix de quelqu'un qui se mettait à éclater de rire. Une autre fois, George s'est habillé en petite vieille portant un cabas pour les courses... Il avait une issue secrète pour sortir de son appartement...

J'aimerais que vous parliez de la première pièce où vous utilisez le son unique.

L.M.Y. : Le *Poème pour chaises, tables, bancs, etc.* est presque une pièce pour un seul son, surtout la version très classique, très pure, que j'aime réaliser. Je l'ai réalisée à Berkeley au cours d'une performance qui durait une seconde, tandis que le son durait un quart de seconde. Je l'ai également enregistrée au piano pour KPFA : j'ai juste déplacé le tabouret du piano pendant un quart de seconde. La composition n° 7 de 1960 consiste en un si et un fa dièse soutenus pendant un long moment. Il y a deux notes, mais on a l'impression qu'il n'y en a qu'une.

C'est de l'art conceptuel ? Ou une influence de la musique hindoue ?

L.M.Y. : Je le pense. Mais les premières pièces que j'ai faites dans cette direction ont été *For Brass* (pour cuivres) de 1957 et le *Trio à cordes* de 1958. Le *Trio à cordes* est la plus importante de mes premières œuvres. Dans *For Brass,* il y a de longs sons soutenus dans la partie centrale, mais dans le *Trio à cordes,* c'est l'ensemble de l'œuvre qui est composé de sons tenus longtemps avec entre chacun, des plages de silence. Se chevauchant, un son peut surgir, et un autre tandis que le premier son continue, et un troisième son peut arriver, ces sons superposés formant un seul son... Je pense que c'est là que le concept a pris forme, dans ces longs sons continus. Les sons soutenus, vous les écoutez d'une façon très paisible, c'est exactement le contraire de la musique disco. Il n'y avait d'ailleurs pas de musique disco en 1957, c'était plutôt le «rythm and blues». Pour ma part, j'aime réellement le blues, et j'ai joué du jazz, mais j'ai lu Lao Tseu, j'ai étudié le Tao, et cela a fait une forte impression sur moi. Un été, quand je vivais dans la maison de ma grand-mère, à Los Angeles, j'ai passé une grande partie de mon temps étendu sur un lit, plongé dans un état qui pouvait presque faire penser à la méditation. Je n'ai jamais étudié la méditation, parce que je pense



LA MONTE YOUNG photographié par Marian Zazeela en 1989

que c'est ma vie entière, mon but dans la vie, le sens de ma vie, et le sens de ma musique elle-même. J'ai pensé devenir écrivain mais je n'ai pas pu renoncer à la musique plus de deux mois. J'ai toujours été fou de musique, et je commence à réaliser que ma musique a de grandes potentialités ; qu'elle a peut-être plus de potentialités que beaucoup de musiques que nous pouvons entendre. Mais cela m'a pris quelques années avant d'être capable d'écrire réellement ce que je désirais écrire. Lorsque vous êtes jeune, les conventions vous influencent, même pour une pièce comme le *Trio à cordes,* qui est totalement originale et totalement différente, j'étais encore prisonnier des conventions.

Maintenant, la raison pour laquelle les performances que je réalise sont si chères, c'est que je sais que je ne peux amener la musique à un certain niveau que si certaines conditions sont remplies. Ce que je désire faire avec le son, comme dans le *Well-tuned piano* et les environnements sonores et lumineux, ou comme dans cette nouvelle pièce que j'ai faite à New York que je veux jouer avec mon groupe, tout cela coûte beaucoup de temps et d'argent. Les gens pensent que je gagne pas mal d'argent, mais pas du tout. Heureusement, il y a quelques personnes qui croient en mon travail ; par exemple, Heiner Friedrich, qui est probablement la personne qui a le mieux compris ma musique, et qui m'a aidé. Il venait dans mon studio dans les années soixante et restait des heures à écouter mes environnements sonores. C'est lui qui nous a permis de créer notre première *Habitation pour le rêve («Dream house»)* dans sa galerie de Munich en 1969, où nous venions tous les jours travailler nos sons perpétuels et chanter avec le son.

Aujourd'hui, j'enregistre tout ce que je fais parce que je sais qu'on n'atteint pas à chaque fois le même niveau de qualité. L'enregistrement du *Well-tuned piano* est ce qu'il est parce que j'ai fait trois séries de concerts, un en 1980 et deux en 1981, chaque série se décomposant en sept ou huit concerts ; et le concert qui est à la base de l'enregistrement est le dernier concert des trois séries. Autrement dit, après quelque chose comme vingt-et-un ou vingt-deux concerts, ce qui figure sur les disques, c'est ce que j'ai joué de mieux. Quand je joue le *Well-tuned piano,* j'ai besoin d'un mois entier pour accorder le piano, pour installer l'environnement et m'entraîner. Je dois m'entraîner dans la salle où je vais créer le son, parce que je travaille avec l'acoustique de l'espace, et je répète pendant tout le mois qui précède le concert. En outre, pendant le concert, je joue pendant de longues périodes de temps, à peu près cinq heures.

Seules m'intéressent des œuvres qui élargissent l'horizon de l'art. Je n'éprouve aucun intérêt pour une œuvre qui rencontrerait un succès commercial rapide. Quand je compose et joue le *Well-tuned piano,* ce n'est pas moi en train de jouer qui est important, mais moi qui essaie d'être très pur et de m'ouvrir aux sources les plus hautes de l'inspiration. C'est sûr, je m'exerce, je travaille dur, mais en même temps, j'essaie d'être ouvert. Je ne veux avoir aucune idée préconçue à propos de ce que je suis en train de créer.

Je me suis surpris moi-même, en janvier de cette année, en créant une nouvelle pièce, *The romantic symmetry in primetime from 112 to 144 with 119.* C'est un travail totalement nouveau dans son essence, mais il est encore très frais, comme un bébé, alors que le *Well-tuned piano* est vieux de vingt-cinq ans. Cela prendra encore du temps à la nouvelle pièce pour devenir aussi achevée que le *Well-tuned piano,* mais j'ai été très heureux quand elle est apparue parce que pendant longtemps je désirais seulement travailler sur le *Well-tuned piano.*

Ondes sinusoïdales et états psychologiques

Qu'est-ce que vous entendez, précisément, par «ondes sinusoïdales» ? Cela a été rendu possible grâce au synthétiseur.

L.M.Y. : Le son continu électronique et l'environnement lumineux, nous l'avons créé en sep-

La Monte Young et M. Zazeela pendant la répétition du concert donné en juin 1989 à l'école des beaux-arts de Paris dans le cadre de l'exposition «Happenings et Fluxus» proposée par la galerie 1900-200 (Ph. J.-J. Lebel)

tembre 1966. Autour de 1966, j'ai commencé à travailler sur le concept des «ondes sinusoïdales». La *sculpture* qui a été installée à la Galerie 1900-2000 comprend cinq ondes sinusoïdales accordées selon le principe des nombres rationnels — ce qui veut dire que chaque fréquence est liée à chaque autre fréquence comme un numérateur ou un dénominateur d'une fraction de nombre entier, — et les ratios, dans cet accord, sont de 28, 27, 24, 21 et 18. Ce sont les ratios : pas les fréquences réelles, mais les ratios de ces fréquences.

C'est au niveau de leurs oscillations analogiques que sont accordées les cinq fréquences, ce qui signifie qu'elles sont très précises, et vous devez les accorder très soigneusement. D'habitude, dans mon travail, les oscillations analogiques s'accumulent, se renforcent par leur nombre, mais dans cette *sculpture* qui date de 1989, je me suis servi d'une technologie qui fait que toutes ces ondes sinusoïdales sont «bloquées» ensemble, de sorte que l'angle de leur phase demeure identique et il n'y a pas d'accumulation, aussi l'ai-je appelée *Time standing still study* (Etude du temps immobile).

Dans mes *Notes*, j'ai écrit à propos de trois états psychologiques que j'ai observés en écoutant ces ondes sinusoïdales. Un des états que j'ai observés, c'est quand, par rapport à l'angle de phase d'une première onde, celui d'une autre onde apparaît légèrement en progression, et je pense à cet état comme à un processus de type «industriel» ou «clinique». L'autre état, c'est quand, par rapport à l'angle de phase de la première onde, celui de la seconde se décale avec un effet de retard ; pour moi, cela crée un état comme celui dans lequel on peut se trouver l'été, quand on se repose et que le poisson saute hors de l'eau, que la vie est facile et que tout est O.K. Quant à l'état provoqué par toutes les ondes sinusoïdales bloquées ensemble, il me fait penser à un concept de temps de repos dans la tension du présent.

Je me sers de cette technologie dans la plupart des choses que je fais maintenant. Je travaille actuellement sur une accumulation d'ondes sinusoïdales contrôlée, où j'ai la possibilité de contrôler en son digital l'accumulation, et j'ai fait quelques expériences avec cela. Je n'ai encore rien de prêt, mais c'est quelque chose qui m'intéresse.

Et le concept d'«Habitation pour le rêve», de «Dream house» ?

L.M.Y. : C'est une idée qui s'est développée à partir de mon œuvre *Les quatre rêves chinois*, que j'ai composée en 1962 et où l'on trouve le concept de pièce musicale infinie. J'ai commencé à penser en termes de sons et de silences ; quand les performers commencent à jouer, ils peuvent penser que ce son sort d'un silence toujours préexistant. Mais quand ils ont produit le dernier son de leur performance, le dernier silence fait partie de la pièce. Et la même pièce pourrait être reprise dans cinq ans, dans une année, dans un mois, et continuer à étendre simplement le concept de la durée des silences. Quand j'ai imaginé qu'une pièce musicale pourrait se développer et évoluer en permanence si elle pouvait avoir une place permanente où les musiciens pouvaient jouer chaque jour, j'ai eu l'idée originelle de la «Dream house» : un bâtiment où les musiciens peuvent vivre et travailler, où il y a un grand espace pour les performances et suffisamment de musiciens pour qu'il y en ait toujours en train de jouer. Plus tard, j'ai commencé à penser qu'il faudrait au moins 80 musiciens, parce que la plupart des musiciens ne peuvent pas jouer plus de trois heures par jour et il faut qu'ils puissent vivre, manger, dormir... Aussi, j'avais imaginé que, dans leur appartement, ils pouvaient avoir des haut-parleurs leur permettant d'écouter ce qui se passe dans le grand espace de performance, et avoir une idée de la façon dont la pièce a évolué dans les dernières vingt-quatre heures. En 1966, quand j'ai commencé avec la musique électronique, j'avais toujours mon groupe, le Théâtre de la Musique éternelle, depuis plusieurs années, mais j'ai commencé à réaliser que de travailler avec des musiciens coûte vraiment très cher, et j'ai eu cette idée de sons électroniques tenus pendant longtemps, si bien que, depuis, je combine musique vivante et électronique. A New York, la Dia art foundation m'a donné la possibilité d'avoir un lieu permanent où organiser des performances. Cette «Dream house» d'Harrison street est la plus longue que j'ai jamais eue (six ans) et elle a produit la meilleure musique qui soit, mais cela coûtait très cher, et je suis toujours à la recherche d'un lieu permanent.

Quand j'étais petit, j'utilisais le rêve éveillé, pour permettre à mon imagination de vagabonder ; c'était aussi une façon de pénétrer dans le subconscient et d'apprendre à sortir des conventions de la société normale, de la vie normale. Je pense que l'intérêt de cette musique si difficile à réaliser est qu'elle permet, elle aussi, de sortir de ces conventions, et qu'elle est capable de nous amener à un niveau d'évolution qui pourra réellement nous aider à amorcer une ère nouvelle de compréhension et d'expérience. ■

Entretien réalisé à Paris le 11 juin 1989.
Traduit avec l'aide de Bure-Soh

(1) George Maciunas est l'éditeur de l'anthologie Fluxus : *An anthology*, réalisée par La Monte Young et Jackson Mac Low et parue en 1963. Fondateur de *Fluxus*, il a disparu en 1978 à l'âge de 47 ans.

LA MONTE YOUNG

Né le 14 octobre 1935 à Bern, Idaho, il étudie la musique à Los Angeles puis à Berkeley, joue du jazz au saxophone et, après avoir commencé à écrire des œuvres basées sur des tons longuement tenus, participe l'été 1959 au séminaire de Stockhausen à Darmstadt où il découvre les conceptions de John Cage. Désormais fixé à New-York, il participe aux Fluxus events et fonde en 1962 le Théâtre de la musique éternelle avec Marian Zazeela et des musiciens qui formeront plus tard le Velvet Undergroung — John Cale, etc. — lui-même jouant du saxophone sopranino, abandonné en 1964 au profit de l'expression vocale et à partir de 1966 d'études de dérive d'ondes sinusoïdales mathématiquement accordées : deux modes d'expression qui se trouvent réunis en 1968 dans les Dream Houses dont l'une sera établie pendant une semaine en août 1970 sur le toit de la Fondation Maeght à St Paul de Vence, et une autre durant 6 ans, de 1979 à 1985, au 6 Harrison Street à New-York. Il a repris entre temps son *Well-Tuned Piano* de 1964 — piano réaccordé en intonation juste — pour l'amener à un développement qui en fait aujourd'hui son œuvre maîtresse.

Discrographie :

Prochainement distribué en France ; *The Well-Tuned Piano* (coffret de 5 CD, durée : 5 h 01'22'') Gramavision 18-8701-2.

Publications

Textes de L.M. Young et M. Zazeela (*VH* 101 n° 4, 1971). Par D. Schnebel : L.M. Young, Compositions 1960 (*Musique en jeu* n° 11, juin 73). Par D. Caux : *L'Art vivant* n° 12 juillet 70), n° 30 (mai 72) et *Musique en jeu* n° 26 (février 77).