



HAL
open science

Tom Johnson : le simple du Village. Déterminisme et minimalisme en musique

Nicolas Darbon

► **To cite this version:**

Nicolas Darbon. Tom Johnson : le simple du Village. Déterminisme et minimalisme en musique. Intersections: Canadian Journal of Music/Revue canadienne de musique, 2009. hal-01918339

HAL Id: hal-01918339

<https://hal.science/hal-01918339>

Submitted on 10 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tom Johnson : le simple du Village. Déterminisme et minimalisme en musique

Nicolas Darbon

Maître de conférences HDR, Aix Marseille Université, France

nicolas.darbon@univ-amu.fr

Le titre de cet article¹ se veut humoristique, comme Tom Johnson sait l'être. Il s'agit même de l'une des caractéristiques majeures de sa production musicale : le jeu, l'humour, l'excentricité, dans la tradition de John Cage, Marcel Duchamp, et l'on peut remonter plus loin².

Ma thèse est la suivante : Tom Johnson incarne la *simplicité absolue* (une forme absolue de simplicité). Ce minimaliste³ de la grande époque – il aura soixante-dix ans le 18 novembre 2009 –, qui se revendique comme tel, va jusqu'à ne plus se considérer comme *compositeur*, mais comme *trouveur* d'objet, au sens d'*objet trouvé*, et dans un sens bien singulier : celui d'objet *mathématique* par exemple. Ainsi, ce qui fonde l'esthétique musicale, cette idée que des *affetti* imprègnent la musique et que l'art est un miroir de la complexité humaine, cette idée arrive avec Tom Johnson dans un ultime cul-de-sac. Là, tout pourrait être *prévisible*, tout serait capté dans l'univers *extérieur*, sans adjonction ni intériorisation ; une forme de jeu mécanique au profit de l'abstraction, quelque chose que dès l'abord nous voudrions ranger du côté de l'ascétisme métaphysique, ou de l'absurde.

Le Village

Trouveur, donc, mais de quel Village ? « Village » renvoie à la revue américaine extrêmement influente dans le milieu artistique new-yorkais depuis les années 1950 : *The Village Voice*. Ainsi Tom Johnson fut-il une « voix » de la création musicale, et une voix « minimaliste ». Un livre rassemble certain de ses articles (fig. 1). Il s'agissait de comptes rendus de

¹ Cet article paraîtra dans la revue *Intersections, canadian journal of music*, vol. 29, n° 1, Canadian University Music Society, Québec, 2009.

² Pour en savoir plus, cf. Stévanice, Sophie, *Duchamp, compositeur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2009. BOSSEUR, Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Minerve, 2^e éd. 2000.

³ Cf. sa définition du minimalisme in BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporain*, Paris, Minerve, 1992, p. 91.



concert ou parfois de petits essais sur la musique contemporaine. Cela lui permettait de construire son propre univers. Il nommait le courant américain de l'époque « hypnotique »⁴, terme qu'il préférait aux autres, musique facile à écouter et dont l'effet sur l'auditeur était profond. Il se fait l'écho par exemple des pièces méditatives de Pauline Oliveros⁵.

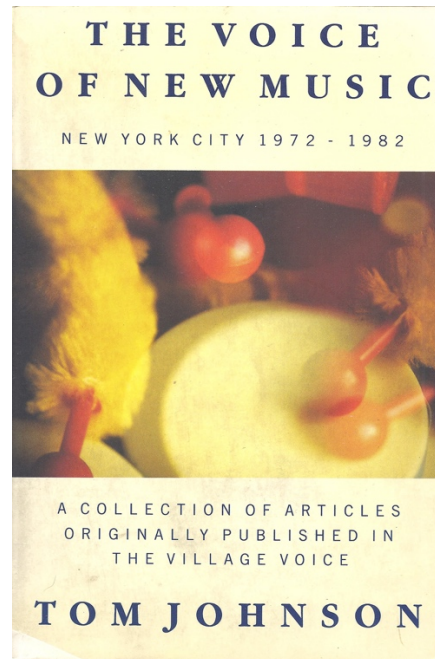


Fig. 1 – Recueil des articles de Tom Johnson pour *The Village Voice*.

Ses papiers se présentent parfois sous la forme de poésies répétitives, afin de donner un avant-goût des procédés des compositeurs écoutés :

Grauer Grauer Grauer Grauer Grauer Grauer Grauer Victor Grauer Grauer Grauer
Grauer Victor Grauer Grauer softly reading softly reading softly reading reading
reading reading reading reading softly reading reading reading reading reading
reading reading softly reading reading reading reading reading reading reading
reading reading reading for more than three hours hours Grauer's hours hours
hours hours hours hours hours reading softly hours Grauer's hours hours (...)⁶

⁴ « *Hypnotic is probably the best word for this music, because it comes closest to describing the effect that it has on the listener. (...). The music of the New York Hypnotic School is easier to hear than much contemporary music.* » JOHNSON, Tom, « La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass, September 7, 1972 », *The Voice of New Music*, rééd. 1/ Eindhoven, Apollohuis, 1991, 2/ Paris, Edition 1975.

⁵ JOHNSON, Tom, « Pauline Oliveros and Philip Corner : Meditation Music, May 24, 1976 », et « Pauline Oliveros Meditates, October 10, 1977 », *The Voice of New Music*, op. cit.

⁶ JOHNSON, Tom, « Victor Grauer : A Long Hum Drone Hum Hum, December 14, 1972 », *The Voice of New Music*, op. cit.



Ou encore, et cela nous conduit directement à ses propres compositions :

1; 1, 2; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4, 5; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4, 5, 6; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4, 5; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4, 5, 6; 1, 2, 3; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3; etc.⁷

Il commente ici *The Number Six* de Charlie Morrow⁸ (1942-), un « extrême musical » auquel il s'est trouvé confronté :

Assis sur une petite table ornée de six microphones, Morrow lit pendant plus d'une heure et demi, son vocabulaire complet consistant en la série de nombres de un à six. Pour chaque nombre correspond un haut-parleur spécifique. (...) Tous les patterns deviennent prévisibles après un certain temps⁹.

Au sens large, il s'agit aussi du Village en réseaux de la musique contemporaine. Arvö Pärt ferait lui aussi un parfait « simple du village », au regard de l'autoproclamée modernité musicale. Dans mon livre *Musica Multiplex*¹⁰ sur la « dialogique du simple et du complexe », le chapitre « Pärt ou la Naïveté » décrit les stratégies des réseaux compositionnels, journalistiques et musicologiques qui cherchent à déclasser le musique minimaliste pour cause de « nouveau simplisme » ou de « minimalisme souffreteux ». Le village à ses idiots-bêtes... John Cage est encore considéré par certains comme un mystificateur ; et d'autres qualificatifs poussent autour des esthétiques de la simplicité ou de la tonalité : Nouvelle Niaiserie, etc. Bien entendu, l'auteur de *Trigonometry* (son opéra de 1996) est tout sauf un idiot, mais il va si loin dans sa logique compositionnelle, qu'il y a quelque chose de fou. Je vais tenter de décrire cet aspect inacceptable.

⁷ JOHNSON, Tom, « Charlie Morrow Composes by Numbers, March 31, 1975 », *The Voice of New Music*, op. cit.

⁸ Né en 1942 à Newark dans le New Jersey, Morrow est compositeur et producteur à Manhattan au moment de l'article de Tom Johnson. Il dirige alors la New Wilderness Foundation, spécialisée dans la musique expérimentale, l'environnement sonore, les compositions texte-musique. Il poursuit aujourd'hui ses activités dans le cadre des Charlie Morrow Productions LLC : www.cmorrow.com.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ DARBON, Nicolas, *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2007, p. 202-226.



Fig. 2. Tom Johnson, « compositeur » minimaliste



Né en 1939 dans le Colorado, ses études le mènent à l'Université de Yale et auprès de Morton Feldman (1967-1968, cours privés), qui le marque profondément (« il était plus qu'un gourou »¹¹) et dont il retient le précepte sans cesse répété : « Laisser la musique faire ce qu'elle veut faire »¹².

En 1968, il arrive à New York et se plonge dans le milieu minimaliste ; c'est l'époque de *Village Voice* (1972-1982). Parmi les innombrables chroniques sur les minimalistes, on y trouve des considérations sur tous les américains, de La Monte Young à Charlemagne Palestine ou John Adams, mais aussi sur les Français Pierre Marietan, Eliane Radigue, Horacio Vaggione ou Luc Ferrari.

A cette époque, Tom Johnson pratique volontiers la performance instrumentale : dans *Monologue for tuba* (1978), l'instrument parle ; dans *Failing, a very difficult piece for solon string bass* (1975), le contrebassiste s'exprime en même temps qu'il joue, décrivant ce qu'il fait. Puis vers quarante ans, il suit des cours de mathématiques ; étudie en particulier la théorie des groupes.

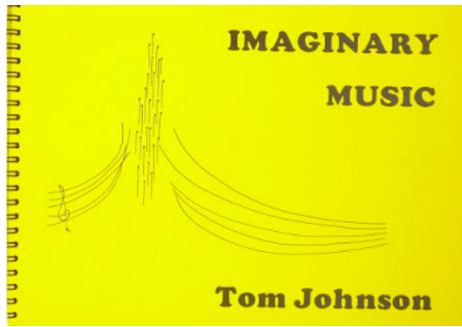
Enfin, en 1983, il vient définitivement s'installer à Paris, et c'est à peu près à cette époque que se radicalise son utilisation des mathématiques dans la musique. Il fonde les Editions 75, chargées de promouvoir sa musique (ainsi nommées parce que sises au 75 rue de la Roquette à Paris).

¹¹ JOHNSON, Tom, « Morton Feldmans *Voices and Instruments II*, February 22, 1973 », *The Voice of New Music*, op. cit.

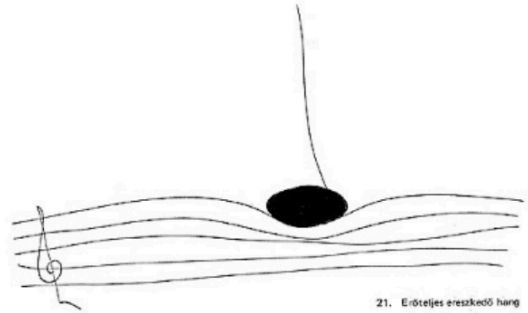
¹² « *Let the music do what it wants to do* » (Feldman cité par Johnson). *Spaces* (1969) est une « musique tranquille » où l'influence de Morton Feldman est clairement perceptible. Cf. JOHNSON, Tom, « Explaining my Music : Keywords », 1/ Paris, 1999, publié sur le site Internet kalvos.org/johness4.html, 2/ *MusikWorks* n° 74, Cologne, été 1999, 3/ *MusikTexte* n° 79, Cologne, juin 1999.



Ludique

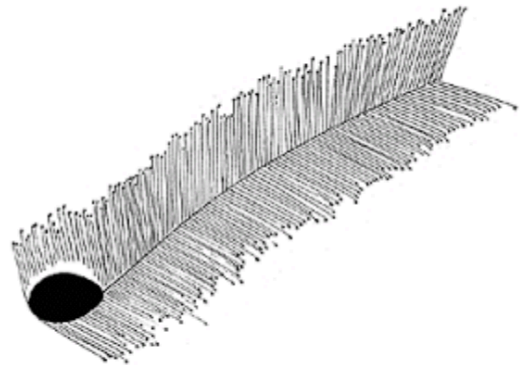
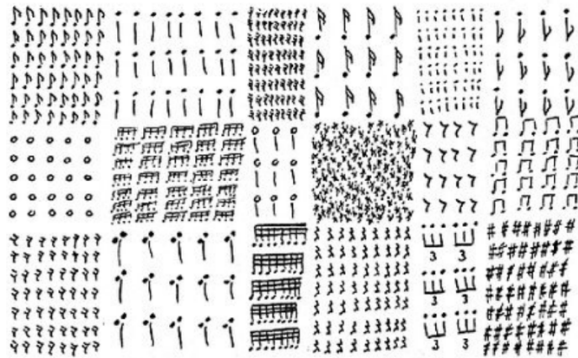


Two-Eighteen Press, 1974, rééd. Részletek, Budapest, 1983. 104 dessins et symboles musicaux.

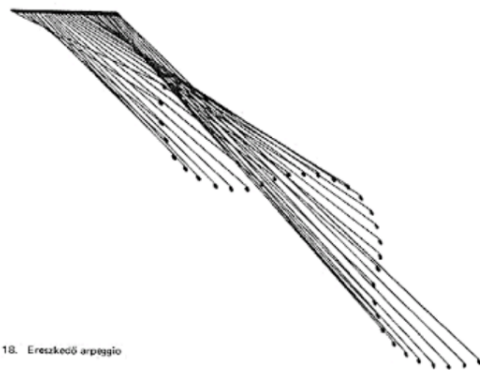


n° 21

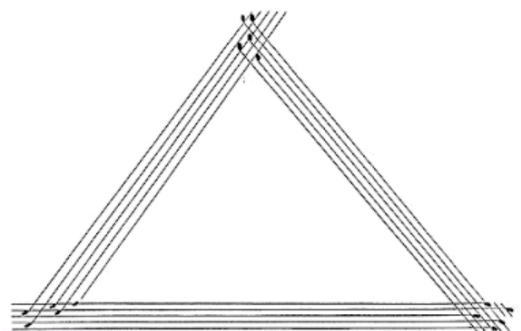
n° 22



n° 4



n° 18



n° 11



Sa musique est singulière, radicale, anachronique, provocante, dérangeante à une époque de compromis – mais pas dérangeante pour le grand public, qui se presse à ses opéras par exemple. Il pousse l'Art / Science à son extrême, aux frontières de l'inhumain. Pourquoi ? Non seulement il est l'un des rares à revendiquer la simplicité la plus totale et l'appartenance au minimalisme « historique », mais dans la démarche même, il représente l'une des formes achevées du paradigme de simplicité : le *déterminisme*.

Pour Tom Johnson, les compositeurs français Iannis Xenakis et André Riotte¹³, qui ont poussés les rapports entre musique et sciences particulièrement loin, ne sont pas déterministes parce que leurs musiques restent imprévisibles : on ne peut déduire quelle va être la prochaine note, et pour Riotte, la subjectivité est tout à fait présente.

Mais Tom Johnson tend vers un Absolu. On peut voir une parenté dans l'esprit avec l'automatisme intégral de Pierre Barbaud (*Factoriel 7*, 1961). Le traitement informatique permet d'engendrer des compositions algorithmiques pures, sans intervention de l'homme – si ce n'est au moment de la fabrication des programmes.

La conjonction des solutions simples et du déterminisme se rejoint chez Tom Johnson, dans l'esprit des traités d'André Lamouche, parfaite expression du paradigme de simplicité.

Depuis les 20 ou 30 dernières années, les musiciens semblent souvent assumer la complexité comme une modalité meilleure que la simplicité, mais je suis toujours dubitatif. Personne n'a jamais dit que la musique de Beethoven était meilleure que celle d'Hummel parce qu'elle était plus *complexe*, et les gens qui produisent des programmes informatiques ou des preuves mathématiques savent que les meilleures, les plus élégantes solutions, sont toujours les plus simples allant directement vers les points essentiels. (Johnson)¹⁴

« Mes opéras sont simples »

L'Opéra de Quatre Notes (1972) est considéré par le compositeur comme un exemple de simplicité. Il s'oppose à la « tyrannie des douze sons », mise en place par Alan Forte et Elliott Carter, exemples de complexité, selon le compositeur : « pour eux, comprendre la musique était

¹³ Iannis Xenakis, ingénieur et architecte, a notamment développé la « musique stochastique ». André Riotte, ingénieur en électronique, a longtemps enseigné la formalisation de la musique à Paris 8 et à l'IRCAM.

¹⁴ JOHNSON, Tom, « Found Mathematical Objects », samedi 13 janvier 2001, séminaire « Musique, mathématiques et philosophie », site Internet d'*Entretemps* : <http://www.entretemps.asso.fr>, p. 17 de la version imprimée, inédit.



un signe de naïveté. Le style post-webernien était lourd, incompréhensible. Le public fuyait. Le minimalisme commence à partir de là ».¹⁵ Sa définition du minimalisme est large : le courant répétitif certes, mais aussi Cage, Fluxus, les partitions graphiques, les lettristes, les « musiques sans son », silencieuses.¹⁶ La simplicité, dit-il, est hors des nations, traverse les âges ; c'est une chose essentielle.¹⁷ La seconde raison de sa fascination pour la simplicité est son contact avec les sculptures minimalistes du groupe de New York des années 1950 : Sol LeWitt, Carl André, Richard Serra. Dans *L'Opéra de Quatre Notes*, chaque phrase est répétée trois fois ; davantage si le public s'écrie « encore ! » ; si elle veut que cela cesse, une personne peut dire « assez ! ». L'œuvre constitue donc un portrait du public, à un moment et à un endroit donné. On y trouve le perturbateur, le sauveur, etc.

De même, dans *Riemannoper* (1988), opéra comique pour baryton, ténor, *prima donna*, *prima donna assoluta* et piano, des passages des textes du *Riemann Musiklexikon*, « encyclopédie complètement stupide », sont chantés sérieusement trois fois. Par exemple, les derniers mots de : « l'Air de Bravoure expriment la colère, la vengeance et le triomphe » (l'opéra est en allemand). Par moments, seulement deux notes expriment le ridicule de la tonique / dominante. Le compositeur préfère les mises en scène les plus simples, bien qu'elles soient parfois baroques ; *Riemannoper* a été mis en scène plus de vingt fois, mais c'est *L'Opéra de Quatre Notes* qui est le plus prisé. Le minimalisme de Tom Johnson s'étend bien entendu à sa production instrumentale, comme *Maximum Efficiency* (1991), pour trois instruments, produisant « le plus possible avec les moindres moyens possibles pour être le plus efficaces possible »¹⁸.

L'extase du Nombre

Counting duets (1982) utilise des règles d'une extrême simplicité. Dans la notice introductive de l'œuvre, l'auteur fait une apologie de la comptabilité, expliquant que l'être humain passe son temps à compter.¹⁹ Le premier morceau consiste à énoncer des chiffres dans l'ordre croissant puis décroissant ; la seconde voix fait la même chose à l'envers, en léger décalage. C'est entièrement mathématique, il n'y a aucune « note de musique ». Les exécutants (on ne peut guère parler d'interprètes) doivent lire, non chanter (fig. 3).

¹⁵ Entretien de Tom Johnson avec Nicolas Darbon du jeudi 17 juillet 2003 au domicile parisien du compositeur.

¹⁶ Il cite la *musique silencieuse* (1897) d'Alphonse Allais, marche funèbre constituée de six portées vides. Nous n'avons pas pu le vérifier.

¹⁷ Entretien cité de Tom Johnson avec Nicolas Darbon.

¹⁸ Catalogue des œuvres de Tom Johnson.

¹⁹ Texte qui utilise d'ailleurs le mot *compter* et ses dérivés de façon très répétitive.



1 † 2 † 3 † 4 † 5 † 4 † 3 † 2 † 1 †
 † 5 † 4 † 3 † 2 † 1 † 2 † 3 † 4 † 5

1 † 2 † 3 † 4 † 3 † 2 † 1 †
 † 4 † 3 † 2 † 1 † 2 † 3 † 4

1 † 2 † 3 † 2 † 1 †
 † 3 † 2 † 1 † 2 † 3

1 † 2 † 1 †
 † 2 † 1 † 2

1 †
 † 1

Fig. 3. Tom Johnson *Counting duets* (1982), n° 1, fin (la première ligne va jusqu'au nombre 10).
 Paris, Editions 75.

Cette fascination pour des formules arithmétiques parfois très simples rappelle l'ésotérique reliant le macro et le micro dans l'univers, ce qui n'est pas sans lien avec les fractales. Tom Johnson a écrit un livre sur le sujet intitulé *Self-similar melodies*. La 2^e pièce de *Counting Keys* (1986) pour piano égrène cinq notes descendantes : Do – Si – La – Fa# - Ré – auquel s'ajoute un « x », qui reprend l'un des élément de la même formule (fig. 4) :

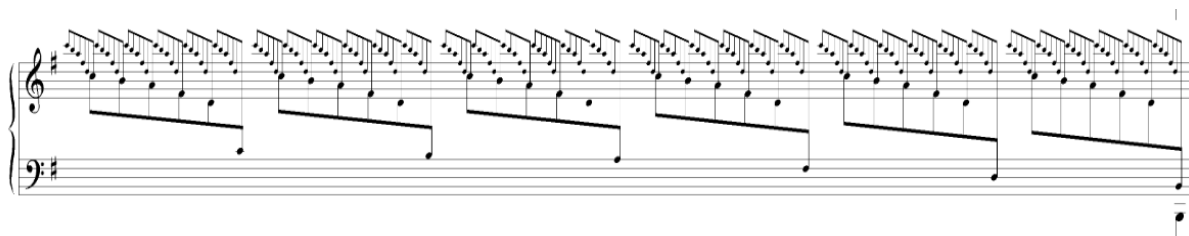


Fig. 4. *Counting Keys* (1986) pour piano



L'autosimilarité est sur 4 niveaux : petites notes aiguës (ensemble de fioritures sur 1 croche) ; notes médianes surtout en clef de sol (ensemble de 6 croches) ; notes clef de fa sur tout le système ; on aperçoit à la toute fin, une note très grave, un Si : c'est la 2^e note d'un ensemble qui s'étend sur les 5 systèmes, soit toute la page. Dans *Movements for wind quintet* (1980), la 4^e pièce de ressemble à un canon par prolation : la même formule est dupliquée à des durées différentes, les unes au-dessus des autres (fig. 5) :



Fig. 5. 4^e pièce de *Movements for wind quintet* (1980)

« Effacer toute forme de volonté ».

Cette première phrase, prononcée par le compositeur lors d'un entretien avant même qu'une question ne lui ait été posée, est significative.²⁰ L'idée très clairement affichée est d'enlever à la musique sa part humaine, subjective, ce qu'il répète à l'envi :

Comment la musique peut-elle être à ce point impersonnelle ?²¹

J'ai souvent tenté d'expliquer que ma musique est une réaction contre le passé musical romantique et expressionniste, que je suis en quête d'une musique plus objective, de quelque chose qui n'exprime pas mes émotions, de quelque chose qui ne cherche pas à manipuler les émotions de l'auditeur, enfin de quelque chose qui soit en dehors de moi-même.²²

²⁰ Entretien cité de Tom Johnson avec Nicolas Darbon.

²¹ *Ibid.*

²² JOHNSON, Tom, « Explaining my Music : Keywords », *op. cit.*



J'explique parfois que parmi les raisons d'être un minimaliste, de vouloir travailler avec un minimum de matériaux musicaux, il y a celle de m'aider aussi à minimiser l'expression de soi (*self-expression*) arbitraire.²³

Son objectivisme en outre le conduit à fuir toute forme d'autobiographie, ce qui explique le peu de sources sur la vie de Tom Johnson.

John Cage n'est pas pour rien dans cette conception d'une musique fondée sur ce qui est « en-dehors de soi-même », excluant les choix et les intentions, sans oublier le *ready made* de Marcel Duchamp²⁴. « Mon utilisation des objets mathématiques est clairement la continuation de la recherche d'une musique objective »²⁵. Par objets mathématiques, il entend désigner toute formule simple – généralement arithmétique – susceptible de produire toute forme d'art : l'intérêt est dans la formule, sa beauté, ou plutôt sa vérité, plus que dans l'œuvre musicale.

L'idée est simple. Trouver un objet, tout objet, déclarer que c'est une œuvre d'art, et c'est une œuvre d'art. L'art commence à être vraiment objectif, les techniques artistiques deviennent non nécessaires, et les graines de l'art « non-intentionnel » sont plantées au même moment.²⁶

On pourrait ainsi rapprocher les conceptions musicales de Tom Johnson de celles de Marcel Duchamp qui développait le *ready made* dès 1913. Il faut préciser que cet objet industriel a été élevé au rang d'œuvre d'art par un *artiste* – Duchamp – et que seule cette personnalité reconnue par le « monde de l'art »²⁷ a pu donner à cet objet pareille destinée. Ainsi que l'a bien mis en lumière Sophie Stévance, à travers l'avènement de cet objet, Duchamp recherchait également un art « objectif » : « comment faire une œuvre qui ne soit ni belle ni laide ? » afin de parvenir à « un art qui dépendra d'autre chose que de la sensation et qui ne stimulera que la *pensée froide* »²⁸.

²³ *Ibid.*

²⁴ JOHNSON, Tom, « Found Mathematical Objects », *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Selon le sens attribué par Howard Becker à cette expression, dans *Le Monde de l'Art*, Paris, Flammarion, 1988.

²⁸ STÉVANCE, Sophie, *Duchamp, compositeur, op. cit.*, p. 264.



Métaphysique du trouvère

A cet objectiviste non-intentionnalité, s'ajoute le mécanisme scientifique et l'exclusion de l'imprévisible. L'auditeur se trouve pris dans l'engrenage de la machine, sans surprise, en tout cas le compositeur tente de réduire le degré de surprise au maximum. *Predictables* (1984) pour violon, violoncelle et piano, est entièrement prévisible.

Automatic Music (1997) est une « musique mathématique, dérivée systématiquement des automates finis ».²⁹ Dans le titre même, il s'agit de supprimer tout mystère et d'annoncer le « programme » : *Composition with descending chromatic scales in eight-voice canon played in three ways, separated by two interludes, which brings the music back up to its starting position* (1993).

Tom Johnson est profondément original, précisément parce qu'il fait du déterminisme absolu son projet esthétique. Écouter le prévisible, supprimer toute forme d'imprévisibilité va au rebours de la conception humaniste et ancestrale de la musique pour laquelle les idées nouvelles, la créativité, la subjectivité vont de soi. Voilà pourquoi le « Moi » (hâïssable) du compositeur doit s'effacer devant la vérité de la « Nature », où se trouve l'Idée : « Je veux trouver la musique, non pas la composer ».³⁰ Le terme de *compositeur* au sens classique de « celui qui assemble » n'étant plus vraiment suffisant, ou adapté³¹, Tom Johnson s'impose comme le *trouvère* moderne. À la lumière de ce qui vient d'être dit, il est possible que les convictions religieuses³² du compositeur soient l'une des origines de cette pensée musicale.

Son article : « Music Metaphysics »³³ donne quelques clefs sur ses motivations profondes : Tom Johnson est *protestant pratiquant*. Bien des choses sont prédéterminées, et la subjectivité est un leurre. Le musicien doit donc être d'une humilité totale.

Je crois que j'ai été appelé à composer. Être appelé est une idée importante dans la Chrétienté. Je crois que de nombreuses décisions de vie n'ont pas été de mon choix, j'ai été en quelque sorte obligé de les prendre, c'est comme si

²⁹ Catalogue des œuvres de Tom Johnson.

³⁰ Entretien cité de Tom Johnson avec Nicolas Darbon. Cf. aussi JOHNSON, Tom, « Explaining my Music : Keywords », *op. cit.*

³¹ On est en effet en droit de se demander si Tom Johnson, à défaut d'être un compositeur, serait plus un « instaurateur de conceptualité en musique » ; pour se faire une opinion, je renvoie le lecteur au livre de Sophie Stévance sur *Duchamp, compositeur, op. cit.*, p. 206-214.

³² Parmi ses pièces sacrées, *Organ and silence* (1999) pour orgue, « collection de 28 pièces courtes dans un style minimal et méditatif avec beaucoup plus de silence que de son » peut être jouée dans le cadre de la liturgie.

³³ JOHNSON, Tom, « Music Metaphysics », *Kunst Musik, Schriften zur Musik als Kunst* n° 2, Cologne, 2004.



une espèce de fatalité ou de destin était dans mon travail. (...) Je crois que les structures dans ma musique elles-mêmes viennent de quelque chose qui me dépasse, au-delà de la réalité ordinaire. Cette conviction est sans doute plus forte pour moi que pour d'autres compositeurs, parce que je travaille généralement avec des objets mathématiques, des formules, la loi du pendule, d'autres sortes de processus déterminés et rationnels. Ma musique essaye de refléter la nature, refléter les principes structurels qui ont toujours existés dans notre monde et que certaines personnes simplement découvrent, et non inventent. Un modèle mathématique comme le triangle de Pascal a une vérité plus profonde que n'importe laquelle de ses 20 applications, et plus profonde que quoi que ce soit que nous pouvons voir. Peut-être nous pouvons avoir un certain aperçu de cette structure primordiale, une des composantes essentielles de notre monde, si nous trouvons une façon parfaite de la traduire en musique et si nous écoutons ensuite très soigneusement. La réalité est cachée derrière ce que nous voyons et entendons. Ce que nous percevons est seulement de l'ordre des apparences.

Pour la non-composition, les autres exemples auxquels il déclare se référer sont Alvin Lucier, Paul Panhuysen, Jerry Hunt, Steve Reich, Pauline Oliveros³⁴ ; mais la source première, à la fois du minimalisme et du déterminisme, est Erik Satie.³⁵

L'une des premières œuvres s'éloignant radicalement de l'idée de composition est *The Chord Catalogue* (1986) pour clavier (ex. 2). Sont simplement, mécaniquement exposés – comme une liste –, l'un après l'autre, tous les accords possibles dans le cadre de l'octave, 8178 accords, durant deux heures. Dans l'exemple ci-après (fig. 6), le dernier « système » propose l'ensemble des 715 accords de quatre notes contenus dans une octave ; les précédents exposaient les accords de deux et trois notes. On remarque que ce « système » n'est pas même écrit en entier : seul le principe compte. D'ailleurs, le « compositeur » ne fournit même pas le début des réalisations pour des accords de cinq à quatorze notes : l'exécutant aura compris comment poursuivre. Vu sa parfaite systémativité, l'œuvre peut ne se réduire qu'au « concept » mathématique. Tom Johnson fait le tour des possibilités, mettant l'auditeur devant un nombre considérable d'objets qui ne dévient jamais d'un ordre simple.³⁶

La règle annoncée est la suivante :

la voix la plus basse qui peut monter d'un $\frac{1}{2}$ ton le fait, et les voix inférieures descendent à leurs points de départ. Chaque fois que la voix

³⁴ JOHNSON, Tom, « I want to find the music, not to compose it », 1/ « Ich möchte die Musik finden... », *Positionen* n° 23, mai 1995, 2/ sous forme d'entretien in *Revue et corrigée* n° 35, mars 1998, n. n.

³⁵ Entretien cité de Tom Johnson avec Nicolas Darbon.

³⁶ JOHNSON, Tom, « I want to find the music, not to compose it », *op. cit.*



supérieure va monter d'un 1/2 ton, on laisse une pause et commence une nouvelle section.³⁷



Fig. 6. Tom Johnson, *The Chord Catalogue* (1986) pour clavier. Début du « dernier » système.
« Les 715 accords de quatre notes possibles dans un octave. » Paris, Editions 75.

Rational Melodies (1982) pour n'importe quel instrument semble atteindre le stade ultime de la seule logique. Dès les premières notes de la séquence tout est prévisible, inéluctable, les règles sont claires.³⁸ La troisième mélodie utilise le procédé typiquement minimaliste de l'adjonction et de la soustraction d'une note (fig. 7). Ce qui donne :

1 – 12 – 123 – 1234 – 12345 – 2345 – 345 – 45 – 5 – 51 – 512 – 5123 – 51234 – 1234 – 234 etc.



Fig. 7. Tom Johnson, *Rational Melodies* n° 3 (1986)
pour n'importe quel instrument ou groupe d'instruments, transposable à tout octave, début, p. 7.
Début de chaque système. Paris, Editions 75.

³⁷ Feuille jointe à la partition.

³⁸ JOHNSON, Tom, « I want to find the music, not to compose it », *op. cit.*



Les failles de l'Absolu

Malgré la puissante cohésion d'une telle pensée musicale, on peut déceler des contradictions. Pour commencer, toutes les œuvres ne sont pas strictement déterministes ; dans cette façon de présenter des logiques où la présence du compositeur serait bannie, ne sont absents ni l'humour, ni l'ironie, ni le « second degré », ni le ludisme didactique. Par exemple, *Les œufs et les paniers* (1987) pour deux instruments, un narrateur et de vrais œufs, est une sorte de sketch musical autour de l'expression « ne pas mettre ses œufs dans le même panier ». L'œuvre représentée devant des enfants fait l'inventaire systématique de toutes les possibilités avec deux, trois, quatre œufs, ce qui entraîne des imprévus dans le maniement des œufs... et, plus on progresse vers de grandes quantités, des traits de virtuosité se succèdent.

D'autre part, dans *Rational melodies*, le trouveur ne pousse pas l'idée ou l'objet trouvé à son terme logique, ce qui finit par créer une dialectique déterminé / indéterminé. Dans ces partitions, il faut bien, à un moment donné, mettre un terme au processus musico-mathématique, ou commencer par un point arbitraire. *Infinite melodies* (1986) a beau reposer sur des suites logiques « qui deviennent de plus en plus longues, à l'infini »³⁹, encore faut-il donner une limite au moment de l'exécution, de l'écriture.

Plus ambigu : les *Rational melodies* sont jouées par un *instrument*, non par une machine, c'est-à-dire par un *medium* humain en tension avec le mécanisme, l'égalité, la neutralité des notes qui s'égrènent. Un instrument doit respirer, ne peut produire certaines hauteurs, bute sur des difficultés, des contingences matérielles. Tom Johnson reconnaît que l'intéressant est de voir un être humain devenir une machine musicale, et non de confier la musique à la seule machine comme dans les musiques *techno*.⁴⁰

Enfin, ironie de l'histoire, l'intervention de l'homme n'est pas supprimée. Tom Johnson *signe* ses œuvres, il inscrit son nom de compositeur-trouveur sur les partitions... Pour l'auditeur et le lecteur, et même le compositeur, il n'y a donc plus de trouvaille anonyme, mais un objet-sujet, donc un début d'intentionnalité, car l'œuvre est bien le projet d'un homme.

³⁹ Catalogue des œuvres de Tom Johnson. Paris, Editions 75.

⁴⁰ Entretien cité de Tom Johnson avec Nicolas Darbon.

