

Tom Johnson : le simple du village

Minimalisme et déterminisme en musique

Nicolas Darbon

Volume 29, Number 1, 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/039107ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/039107ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Darbon, N. (2009). Tom Johnson : le simple du village : minimalisme et déterminisme en musique. *Intersections*, 29(1), 6–16.

<https://doi.org/10.7202/039107ar>

Article abstract

Tom Johnson is a Chicago-born composer now living in France, where he enjoys a certain celebrity, thanks in part to the success of his operas. His case is interesting, however, as an anachronistic manifestation of simplicity in music—in the meaning intended by the complexity or chaos theories. A pupil of Morton Feldman as well as an admirer of Satie and Cage, he participated actively in the life of the New York school through his reviews in the well-known magazine *The Village Voice*, pushing the logic of minimalism to its ultimate entrenchments. Indeed, his post-Duchamp conception of the found object applies in particular to the mathematic formulae he puts into music in the strictest way, without any addition of feeling, without interpretation, yet with a dimension that could be called playful. A practising Protestant, Tom Johnson refuses the halo effect of being labelled a composer and prefers the humble status of “finder.” The unrelenting determinism of his sonic finds, their disembodied, clock-like mechanism go against many a listening reflex and many aesthetic tendencies. Thus can the “voice of the Village” be said to sound strangely “simple” in the grandiloquent jumble of the European intellect.

TOM JOHNSON : LE SIMPLE DU VILLAGE MINIMALISME ET DÉTERMINISME EN MUSIQUE

Nicolas Darbon

Le titre de cet article 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 loin¹.

Ma thèse est la suivante : Tom Johnson incarne la *simplicité absolue* (une forme absolue de simplicité). Ce minimaliste² de la grande époque — il fêtait ses 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.

TOM JOHNSON, « COMPOSITEUR » MINIMALISTE

Né en 1939 au 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 » [Johnson 1989]) et dont il retient le précepte sans cesse répété : « Laisser la musique faire ce qu'elle veut faire »³.

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.

À cette époque, Tom Johnson pratique volontiers la performance instrumentale : dans *Monologue for Tuba* (1978), l'instrument parle; dans *Failing, a Very Difficult Piece for Solo String Bass* (1975), le contrebassiste s'exprime en même

¹ Pour en savoir plus, voir Stévanec 2009 et Bosseur 2000.

² Voir sa définition du minimalisme dans Bosseur 1992, p. 91.

³ « 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. Voir Johnson 1999.

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 s'installe définitivement 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).

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 ». Il s'agissait de comptes-rendus de 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 Oliveros (Johnson 1989b et 1989c).

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 hours
hours. [...] (Johanson 1989d)

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

1; 1; 1, 2; 1; 1, 2; 1, 2, 3; 1; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3,
4, 5; 1; 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4, 5; 1, 2, 3, 4, 5, 6; 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; 1, 2, 3, 4, 5, 6; 1, 2, 3; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3; etc. (Johnson 1989e).

Il commente ici *The Number Six* de Charlie Morrow⁵ (né en 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 demie, 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 temps » (Johnson 1989e).

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 1989a).

5 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, à découvrir sur : <<http://www.cmorrow.com>>.

Au sens large, il s'agit aussi du Village en réseaux de la musique contemporaine. Arvo Pärt ferait lui aussi un parfait « simple du village », au regard de l'autoproclamée modernité musicale. Dans mon livre *Musica Multiplex*, le chapitre « Pärt ou la Naïveté » (Darbon 2007, p. 202-226) décrit les stratégies des réseaux compositionnels, journalistiques et musicologiques consistant à déclasser sa musique pour cause de « nouveau simplisme » ou de « minimalisme souffreteux ». Le village a 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 inacceptable.

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 Riotte⁶, qui ont poussé 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 2001)

⁶ 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.

« 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 Allen Forte et Elliott Carter, exemples de complexité, selon le compositeur : « pour eux, comprendre la musique était un signe de naïveté. Le style post-webernien était lourd, incompréhensible. Le public fuyait. Le minimalisme commence à partir de là » (Darbon et Johnson 2003). Sa définition du minimalisme est large : le courant répétitif certes, mais aussi Cage, Fluxus, les partitions graphiques, les lettristes, les « musiques sans son », silencieuses.⁷ La simplicité, dit-il, est hors des nations, traverse les âges; c'est une chose essentielle (Darbon et Johnson 2003). 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 *Riemanoper* (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; *Riemanoper* 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 » (Éditions 75, Catalogue).

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.⁸ 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 (ex. 1).

⁷ Il cite la *musique silencieuse* (1897) d'Alphonse Allais, marche funèbre constituée de six portées vides. Nous n'avons pas pu le vérifier.

⁸ 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

Exemple 1: Tom Johnson *Counting Duets* (1982), n° 1, fin (la première ligne va jusqu'au nombre 10).

« 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 (Darbon et Johnson 2003). 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 ? (Darbon et Johnson 2003)

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. (Johnson 1999)

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. (Johnson 1999)

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 Duchamp (Johnson 2001). « Mon utili-

sation des objets mathématiques est clairement la continuation de la recherche d'une musique objective » (Johnson 2001). 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. (Johnson 2001)

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 »⁹ 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* » (Stévance 2009, p. 264).

MÉTAPHYSIQUE DU TROUVÈRE

À cet objectivisme non-intentionnalité s'ajoutent 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 » (Éditions 75, Catalogue). 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 piano 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 » (haïssable) 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 » (Darbon et Johnson 2003; Johnson 2001). Le terme de *compositeur* au sens classique de « celui qui assemble » n'étant plus vraiment suffisant, ou adapté¹⁰, Tom Johnson s'impose comme le *trouvère* moderne. À la

⁹ Selon le sens attribué par Becker 1988.

¹⁰ On est en effet en droit de se demander si Tom Johnson, à défaut d'être compositeur, serait plus un « instaurateur de conceptualité en musique » ; pour se faire une opinion, je renvoie le lecteur au livre de Sophie Stévance (Stévance 2009, p. 206-214).

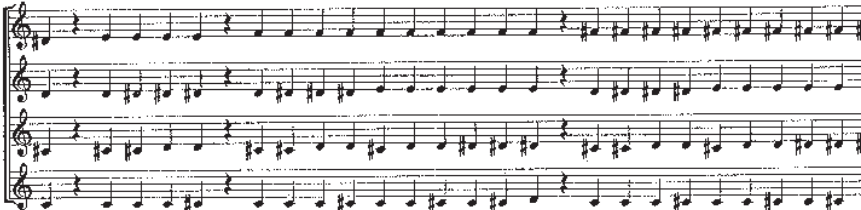
lumière de ce qui vient d'être dit, il est possible que les convictions religieuses¹¹ du compositeur soient l'une des origines de cette pensée musicale.

Son article : « Music Metaphysics » (Johnson 2004) donne quelques clés 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 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 essaie de refléter la nature, refléter les principes structurels qui ont toujours existé 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 pouvons-nous 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. (Johnson 2004)

Pour la non-composition, les autres exemples auxquels il déclare se référer sont Alvin Lucier, Paul Panhuysen, Jerry Hunt, Steve Reich, Pauline Oliveros (Johnson 1995); mais la source première, à la fois du minimalisme et du déterminisme, est Erik Satie. (Darbon et Johnson 2003)

The 715 four-note chords possible in one octave:



Exemple 2 – Tom Johnson, *The Chord Catalogue* (1986) pour clavier. Début du « dernier » système.

¹¹ 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.

L'une des premières œuvres s'éloignant radicalement de l'idée de composition est *The Chord Catalogue* (1986) pour clavier (voir exemple 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 2, 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. (Johnson 1995)

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 supérieure va monter d'un $\frac{1}{2}$ ton, on laisse une pause et commence une nouvelle section.¹²



Exemple 3 – 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.

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. (Johnson 1995) La troisième

¹² Feuille jointe à la partition.

mélodie utilise le procédé typiquement minimaliste de l'adjonction et de la soustraction d'une note.

Ce qui donne :

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

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 » (Éditions 75, Catalogue), 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* (Darbon et Johnson 2003).

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.

RÉFÉRENCES

- Becker, Howard. 1988. *Le Monde de l'Art*. Paris : Flammarion.
- Bosseur, Jean-Yves. 1992. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris : Minerve.
- . 2000. *John Cage*. Paris : Minerve, 2^e éd.
- Darbon, Nicolas, et Tom Johnson. 2003. Entretien privé. Paris : Résidence du compositeur.

- Darbon, Nicolas. 2007. *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*. Paris : L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique ».
- Éditions 75. Catalogue des œuvres de Tom Johnson. En ligne, <<http://www.editions75.com/French/catalogfrench.html>>, consulté le 12 octobre 2009.
- Johnson, Tom. 1982. *Counting Duets*. Paris : Éditions 75.
- . 1986. *Rational Melodies* n° 3, pour n'importe quel instrument ou groupe d'instruments, transposable à tout octave. Paris : Éditions 75.
- . 1986a. *The Chord Catalogue*. Paris : Éditions 75.
- . 1989. « Morton Feldmans *Voices and Instruments II* », article datant du 22 février 1973. Dans *The Voice of New Music: New York City, 1972–1982: A Collection of Articles Originally Published in The Village Voice*. Pays-Bas : Het Apollohuis. En ligne, <<http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF>>.
- . 1989a. « La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass », article datant du 7 septembre 1972. Dans *The Voice of New Music*. Pays-Bas : Het Apollohuis. Réédité à Paris, Éditions 1975. En ligne, <<http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF>>.
- . 1989b. « Pauline Oliveros and Philip Corner : Meditation Music », article datant du 24 mai 1976. Dans *The Voice of New Music*. Pays-Bas : Het Apollohuis. En ligne, <<http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF>>.
- . 1989c. « Pauline Oliveros Meditates », article datant du 10 octobre 1977. Dans *The Voice of New Music*. Pays-Bas : Het Apollohuis. En ligne, <<http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF>>.
- . 1989d. « Victor Grauer : A Long Hum Drone Hum Hum », article datant du 14 décembre 1972. Dans *The Voice of New Music*. Pays-Bas : Het Apollohuis. En ligne, <<http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF>>.
- . 1989e. « Charlie Morrow Composes by Numbers », article datant du 31 mars 1975. Dans *The Voice of New Music*. Pays-Bas : Het Apollohuis. En ligne, <<http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF>>.
- . 1995. « I want to find the music, not to compose it », (« Ich möchte die Musik finden... »), *Positionen* n° 23. Repris sous forme d'entretien dans *Revue et corrigée* n° 35, mars 1998. En ligne, <<http://www.editions75.com/Articles/I%20WANT%20TO%20FIND%20THE%20MUSIC.pdf>>.
- . 1999. « Explaining my Music : Keywords ». En ligne, <<http://kalvos.org/johness4.html>>.
- . 2001. « 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.
- . 2004. « Music Metaphysics ». *Kunst Musik, Schriften zur Musik als Kunst* n° 2, Cologne. En ligne, <<http://www.editions75.com/Articles/Music%20Metaphysics.pdf>>.
- Stévance, Sophie. 2009. *Duchamp, compositeur*. Paris : L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique ».

RÉSUMÉ

Tom Johnson est un compositeur né à Chicago mais résidant en France, où il connaît une relative notoriété, grâce notamment au succès de ses opéras. Son cas est pourtant intéressant en tant que manifestation anachronique de la simplicité en musique — au sens donné à ce terme par les théories de la Complexité ou du Chaos. Élève de Morton Feldman, admirateur de Satie et de Cage, après avoir participé activement à la vie de l'école de New York par ses comptes rendus dans la célèbre revue *The Village Voice*, il a poussé la logique minimaliste dans l'un de ses ultimes retranchements. En effet, sa conception post-duchampienne de l'objet trouvé s'applique en particulier aux formules mathématiques qu'il musicalise de la façon la plus stricte, sans adjonction aucune de sentiment, sans interprétation, avec une dimension qui peut être ludique tout de même. Protestant pratiquant, Tom Johnson refuse l'auréole de compositeur, et lui préfère l'humble statut de « trouveur ». Le déterminisme implacable de ses trouvailles sonores, leur mécanique horlogère et désincarnée, contredisent bien des réflexes d'auditions et des habitudes esthétiques. Ainsi la « voix du Village » sonne-t-elle étrangement « simple » dans le fatras grandiloquent de l'intellectualisme européen.

ABSTRACT

Tom Johnson is a Chicago-born composer now living in France, where he enjoys a certain celebrity, thanks in part to the success of his operas. His case is interesting, however, as an anachronistic manifestation of simplicity in music—in the meaning intended by the complexity or chaos theories. A pupil of Morton Feldman as well as an admirer of Satie and Cage, he participated actively in the life of the New York school through his reviews in the well-known magazine *The Village Voice*, pushing the logic of minimalism to its ultimate entrenchments. Indeed, his post-Duchamp conception of the found object applies in particular to the mathematic formulae he puts into music in the strictest way, without any addition of feeling, without interpretation, yet with a dimension that could be called playful. A practising Protestant, Tom Johnson refuses the halo effect of being labelled a composer and prefers the humble status of “finder.” The unrelenting determinism of his sonic finds, their disembodied, clock-like mechanism go against many a listening reflex and many aesthetic tendencies. Thus can the “voice of the Village” be said to sound strangely “simple” in the grandiloquent jumble of the European intellect.