

SOMMAIRE

« L'homme qui compte »	13
Un parcours New-York, Paris.....	31
<i>La naissance d'une avant-garde</i>	36
<i>Paris</i>	54
Minimalismes.....	71
Mathématiques et musique	81
Opéra : la trace du théâtre expérimental	107
Le Bonhoeffer Oratorium.....	121
Une vie de compositeur.....	131
La musique de Tom Johnson ?	
Une négation du temps vécu	139
Tom Johnson a renouvelé le minimalisme	145
Les œuvres principales de Tom Johnson.....	149
Index.....	155

« L'HOMME QUI COMPTE »

*Je te salue, car c'est un droit pour tous les mortels de s'adresser à toi,
Puisqu'ils sont nés de toi, ceux qui participent à cette image des
choses qu'est le son.*

Cléanthe, *Hymne à Zeus*

Témoin attentif de la révolution minimaliste au début des années soixante-dix à New-York, révolution qu'il a chroniquée dans *Village Voice*, compositeur dont l'œuvre est immédiatement reconnaissable, Tom Johnson est une personnalité incontournable de la musique contemporaine.

« L'homme qui compte », comme on l'appelle parfois¹, est le premier à avoir utilisé l'expression « musique minimaliste ». C'était dans un article du 3 décembre 1971 consacré à Alvin Lucier², mais

1. La remarque est de Tristan Murail lors d'une conversation privée en mai 2011 : « Tom Johnson ? L'homme qui compte ? »

2. Né en 1931, Alvin Lucier est l'un des compositeurs américains les plus originaux et les plus influents de sa génération. Ses œuvres explorent les propriétés physiques du son et invitent ses auditeurs à se concentrer sur des phénomènes acoustiques particulièrement subtils. Ses dernières œuvres font régulièrement appel à la microtonalité.

l'idée était déjà présente dans une critique très positive, publiée la semaine précédente, et consacrée à une exécution en concert de *Drumming*³ de Steve Reich. Dès ce premier texte publié, Tom Johnson fait allusion non pas à une œuvre particulière mais à un mouvement : cette représentation de *Drumming* « was, écrit-il, probably the first occasion that any of the minimalist composers were taken seriously by any of the New York press⁴. » Mais ce n'est que bien plus tard que l'expression s'est imposée après que bien d'autres aient été essayées pour décrire une musique en rupture complète avec le sérialisme qui dominait l'avant-garde musicale depuis la fin de la guerre.

À l'instar de Truffaut ou Godard, selon un parcours plus courant dans le monde du cinéma ou de la littérature que dans celui de la musique, Tom Johnson a commencé sa carrière comme critique avant de se lancer dans la réalisation d'œuvres. Et l'on retrouve, dès ses premiers articles, quelques-uns des traits de ce qui le distinguera de ses collègues compositeurs. Loin de se comporter en musicologue, il décrit dans ces textes publiés dans *Village Voice*, la revue de l'intelligentsia new-yorkaise, ses expériences d'écoute, ce qu'il entend. Il s'attache à décrire ce qui se passe dans la tête de l'auditeur. À propos d'un concert d'Alvin Lucier il note : « Very little actually happens in any of the pieces, and they all work on a static dynamic plane. And yet I was never bored. » Ailleurs, il raconte qu'il s'est endormi en écoutant une pièce de La Monte Young en 1973 : « Despite the pleasant atmosphere, or perhaps because of it, I dozed off after a while. I don't know how long I was asleep, but when I woke up everything

3. 1971.

4. « Ce fut probablement la première fois qu'un compositeur minimaliste a été pris au sérieux par la presse new-yorkaise. »

was very different, and I became particularly attracted to a projection on the rear wall⁵. » Il y a chez ce critique quelque chose du phénoménologue s'intéressant aux mécanismes de la perception.

On ne sera donc pas surpris d'apprendre que l'une de ses premières œuvres significatives est silencieuse : *Imaginary music*. Il s'agit d'une série de dessins de partitions que le lecteur doit interpréter dans sa tête. Art conceptuel ? Si l'on veut. Humour ? Sans doute aussi. Il y a quelque chose de Sempé ou de Maurice Henry⁶ dans ces pages. Mais aussi, de manière plus sérieuse, première manifestation de ce qui sera l'une des caractéristiques de son travail : plus que jamais attentif à ce qui se passe lors de l'écoute d'une œuvre musicale, Tom Johnson veut faire participer l'auditeur à la production de la musique. Il ne lui demande pas seulement de s'installer confortablement et de l'écouter religieusement, mais de l'imaginer, de la calculer et de la produire. D'imaginer, pour ne prendre qu'un exemple emprunté à ce recueil de dessins, un ténor chantant une note fêlée.



Extrait d'*Imaginary Music* (1974)

5. « Malgré l'atmosphère agréable ou, peut-être, à cause de celle-ci, je me suis assoupi. Je ne sais combien de temps j'ai dormi, mais quand je me suis réveillé tout était différent et j'ai été particulièrement attiré par une projection sur le mur du fond. » Tom Johnson, *The Voice of New Music*, Het Apollonhuys, Eindhoven, 1989. La musique de La Monte Young (1935-) est, semble-t-il, celle qui a eu le plus régulièrement un effet « soporifique » sur notre auteur.

6. Maurice Henry (1907-1984), poète, peintre, dessinateur et cinéaste français proche, un temps, des surréalistes.

Cette attention à l'écoute et à la perception de la musique va prendre des formes différentes. Celle de l'imagination dans ce livre de dessins, celle du travail sur la mémoire dans ses opéras de poche qui frôlent le pastiche, celle du calcul dans ses œuvres rationnelles, celle de l'auto-réflexion dans *Music and questions* (1988), morceau qui alterne séquences musicales et séquences parlées où l'interprète interroge le public avec des questions comme : « Est-ce que tu écoutes plus la musique que les questions ? »

Premier théoricien du minimalisme Tom Johnson est, sans surprise, l'un des rares compositeurs de sa génération qui continue de s'en réclamer. Cette définition ne rend pourtant pas complètement compte de sa musique. Ses œuvres n'ont que peu à voir avec ces musiques du bourdonnement ou de la répétition auxquelles on associe en général ce mouvement. S'il est malgré tout minimaliste c'est que, tout comme Steve Reich à ses débuts, Phill Niblock⁷ et bien d'autres, il privilégie la réduction du matériel, la simplicité et la sobriété : il y a peu de notes dans ses musiques et des formes que l'auditeur peut d'autant plus facilement reconnaître que le compositeur l'invite à jouer avec.

Comme tous ces compositeurs, il s'est rebellé contre la complexité de la musique sérielle. Tout comme eux, il a voulu créer une musique d'accès facile, que l'auditeur puisse appréhender et comprendre sans pour autant retomber, comme tant d'autres, dans les facilités du néo-classicisme ou du néo-romantisme. Pour le reste, sa musique est assez différente de celle qu'on appelle d'ordinaire minimaliste.

7. Phill Niblock, compositeur minimaliste américain né en 1933 très actif à New-York, spécialiste des musiques de bourdonnement qu'il compose pour accompagner ses films.

Il n'est pas allé chercher du côté de l'Inde ou de l'Afrique ses références musicales comme ont pu le faire La Monte Young, Terry Riley, Phil Glass ou Steve Reich. Ses œuvres sont même pleinement inscrites dans la tradition européenne, celle de l'opéra, celle de la littérature scientifique, comme en témoignent les titres qu'il a donnés à tant d'entre elles : *Le triangle de Pascal Modulo 7* (1995), *Galileo* (2000), *Kirkman Ladies* (2005), *Tilework* (2003)...

Tout comme la musique indienne ou africaine, les œuvres minimalistes durent souvent très longtemps. Celles d'Eliane Radigue peuvent durer plusieurs heures. Ce n'est pas le cas de celles de Tom Johnson. La durée a, dans la musique minimaliste, plusieurs fonctions : elle permet d'explorer dans le détail un matériau maigre, quelques notes... d'où ces répétitions ou ce bourdonnement fait de sons tenus pendant plusieurs dizaines de secondes que l'on trouve chez tant de compositeurs. Elle rend la musique lisible, donne à l'auditeur la possibilité d'en saisir la structure. Tout comme on réduit la vitesse d'un moteur ou d'une action pour mieux en décrire les mouvements, le compositeur ralentit le son pour rendre plus perceptible la forme. Ce que Steve Reich exprime ainsi : « I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music. To facilitate closely detailed listening a musical process should happen extremely gradually. Performing and listening to a gradual musical process resembles :

– pulling back a swing, releasing it, and observing it gradually come to rest ;

– turning over an hour glass and watching the sand slowly run through the bottom ;

– placing your feet in the sand by the ocean's edge and watching, feeling, and listening to the waves gradually bury them⁸. »

Ces longues durées jouent, enfin, le rôle d'une contrainte : écrire une pièce de vingt secondes avec quatre notes ne pose guère de problèmes, écrire un morceau d'une heure avec ces mêmes quatre notes est une autre affaire. Cela oblige à travailler sur la forme, à s'interroger sur la succession des sons, sur leur perception par l'auditeur, sur les variations à introduire pour retenir son attention...

Tom Johnson n'a pas besoin de cette contrainte puisqu'il s'en donne d'autres tirées, pour l'essentiel, de l'emploi des mathématiques, du comptage, de la théorie des nombres et de l'analyse combinatoire.

L'utilisation volontaire des mathématiques est chez les musiciens assez courante. Comme le signale Pierre Boulez, « le symbolisme des

8. Steve Reich, *Music as gradual process*, 1968, repris in *Writings on Music*, Oxford University Press, 2004, p.34.

« Je m'intéresse aux processus perceptibles. Je veux être capable d'entendre le processus se dérouler tout le temps qu'il y a de la musique. Pour faciliter cette écoute, le processus musical doit se développer très graduellement. Interpréter et écouter un processus graduel ressemble à ceci :

– tirer une corde, la relâcher et voir comment elle retrouve graduellement sa position initiale ;

– tourner lentement un sablier et regarder le sable glisser ;

– placer ses pieds sur le sable au bord de la mer et regarder, sentir et écouter les vagues l'enterrer progressivement. »

Curieusement, ces remarques ne s'appliquent plus à la musique que Steve Reich écrit depuis le début des années quatre-vingt alors qu'elles valent toujours pour celle de Tom Johnson.

nombres, voire leur signification ésotérique a souvent servi d'armature à la composition, depuis le cas le plus simple jusqu'au plus complexe. (...) On n'en finirait pas de citer des exemples ». Mais au delà du symbolisme des nombres il y a le calcul. On pense naturellement aux canons 1 et 2 de *L'Offrande musicale* que Jean-Sébastien Bach avait conçus comme un ruban de Moebius, mais aussi, plus près de nous, aux « square roots » de John Cage⁹, aux matrices de Boulez, aux musiques formelles et stochastiques de Xenakis, pour ne prendre que ces quelques exemples. Dans la plupart des cas, comme l'indique toujours Boulez, « le résultat n'est pas reçu comme véritablement lié perceptuellement à cette symbolique, sauf dans les cas extrêmement évidents comme le symbole ternaire de la Flûte enchantée où les trois accords sont présentés comme détachés de tout contexte¹⁰ ».

Mais là où les compositeurs cachent en général leur recours aux mathématiques, laissant aux musicologues et aux professeurs d'analyse le soin de le reconstituer, Tom Johnson l'affiche : l'auditeur ne peut ignorer que le compositeur a utilisé des formules mathématiques. Le compositeur lui demande même de compter ou calculer avec lui. Cela va avec un usage systématique : les mathématiques dictent la forme de l'œuvre voire, dans les pièces à compter, son contenu puisque ce sont les noms des nombres eux-mêmes qui forment la matière sonore de la pièce.

Mais pourquoi ? S'agit-il, comme le suggère Pierre Boulez,

9. John Cage décrit leur utilisation dans *An Autobiographical Statement*, conférence donnée au Japon en 1989.

10. Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Christian Bourgois, 2005, p.590.

reprenant une analogie de Platon dans le *Timée*¹¹, de se rassurer ? Le compositeur qui utilise des chiffres, des rapports numériques « ne dépend plus », écrit-il, « de son seul libre-arbitre ; il devient l'intermédiaire de forces supérieures. » Ce n'est pas, semble-t-il, le souci de Tom Johnson qui, s'il croit aux forces supérieures de l'esprit – c'est un protestant actif – n'est pas sensible à la mystique des nombres. S'agit-il, comme le suggère également une longue tradition, de faire de cette contrainte une béquille pour l'écriture¹² ? Pas plus.

La forme mathématique se substitue chez Tom Johnson aux formes classiques (sonate, fugue,...) que la musique contemporaine a délaissées, non qu'elle ait supprimé toutes formes, mais elle les a privatisées : chacun développe les siennes, ce qui amène, d'ailleurs, beaucoup d'auteurs, écrivains, poètes ou musiciens, à expliquer les contraintes qu'ils ont utilisées, donnant au concert des allures de cours d'analyse musicale.

Cette privatisation des contraintes peut modifier l'attitude de l'auditeur ou du lecteur. Là où, dans la tradition, il se contente de vérifier la conformité de l'œuvre à la règle ou, plutôt, comme le

11. Dans un passage très difficile de ce dialogue (35a-37a), où il s'interroge sur la composition du monde, Platon combine des notions empruntées à l'arithmétique et d'autres à la musique. Il propose ce qui pourrait être une description d'une œuvre musicale : « Il (Dieu) commanda à ces cercles d'aller en sens contraire les uns des autres et il voulut que trois d'entre eux fussent mus avec des vitesses égales, et les quatre autres avec des vitesses différentes à la fois les unes des autres et de celles des trois premiers, mais toujours selon des rapports réguliers. » (*Timée*, 36d).

12. On pense à cette phrase d'André Gide souvent utilisée comme sujet de dissertation : « L'art naît de contrainte, vit de lune, meurt de liberté. » On pourrait également citer, dans le même registre cette autre phrase de Valéry, elle aussi sujet de multiples dissertations : « En poésie, il faut suivre la forme et non la pensée. Car c'est la forme qui est poésie, jamais la pensée. »

suggère Ivo Malec, s'attache aux déviations « et aux erreurs », il est amené, dans un monde où chacun développe ses propres règles, à juger de ces règles mêmes. Au risque, d'ailleurs, de s'intéresser plus à ces contraintes qu'à l'œuvre elle-même, comme cela s'est produit, dans le domaine littéraire, avec l'Oulipo¹³ : à quelques exceptions près, dont celle de Pérec, c'est moins l'œuvre que l'on juge que la difficulté des règles et contraintes que s'est données l'auteur. Les fondateurs de ce mouvement étaient, d'ailleurs, les premiers à le reconnaître. « Ce n'est évidemment pas sur l'inspiration et sur la qualité de ce texte et de ceux qu'il a fait naître que vous auriez à vous prononcer, » explique Noël Arnaud dans la présentation d'une de ses productions oulipiennes, « mais sur la méthode de transformation par synonymie¹⁴. »

La privatisation des règles de composition a eu pour autre effet d'étendre et de généraliser le champ d'application de la contrainte : elle ne concerne plus seulement la forme (sonate, sonnet...), mais également d'autres éléments du contenu (rythme, timbre, notes, vocabulaire). Tom Johnson s'inscrit bien dans cette tradition, mais il rend les contraintes qu'il se donne perceptibles, à l'inverse, par exemple de Webern, dont nul ne peut deviner, à l'écoute de son *Concerto op. 24*, qu'il est parti du célèbre carré magique latin, que l'on trouve aussi bien à Pompéï que sur les murs de la cathédrale de Sienne. Difficile à l'écoute de deviner qu'il joue des symétries sous leurs différentes formes (palindrome de Tenet que l'on peut lire de

13. Mouvement littéraire créé au tout début des années soixante par Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais, qui s'est attaché à développer une littérature basée sur le respect de contraintes souvent très rigoureuses.

14. Oulipo, *La bibliothèque oulipienne*, Vol.1, Ramsay, 1987.

gauche à droite, de droite à gauche, de haut en bas et de bas en haut), des effets de miroir (Sator/Rotas, Arepo/Opera).



Bien loin de décomposer les symétries, d'introduire de la distance entre les figures comme Webern¹⁵ et tous les compositeurs de l'école sérielle qui utilisent transpositions, inversions, rétrogradations et cycles, Tom Johnson les met en évidence.

Il ne tente pas non plus de rendre la structure de l'œuvre perceptible en accompagnant son exécution d'une projection comme font Paul Panhuysen¹⁶ ou Phill Niblock. Il n'a aucun besoin de ces détours puisque les structures mathématiques qu'il utilise sont directement perceptibles à qui écoute ses musiques avec attention.

D'autres compositeurs ont utilisé des processus de composition. On pense naturellement à Cage, mais aussi à Steve Reich qui voulait que ce processus soit perceptible : « I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happen-

15. David J. Hunter, Paul T. von Hippel, *How rare is symmetry in musical 12 tone rows?* The Mathematical Association of America, février 2003.

16. Né en 1934, proche du groupe Fluxus, musicien et artiste visuel, Paul Panhuysen est un acteur majeur de la scène d'avant-garde aux Pays-Bas. Il a, pendant plusieurs années, accueilli dans une ancienne manufacture de tabac, à Eindhoven, peintres et musiciens d'avant-garde.