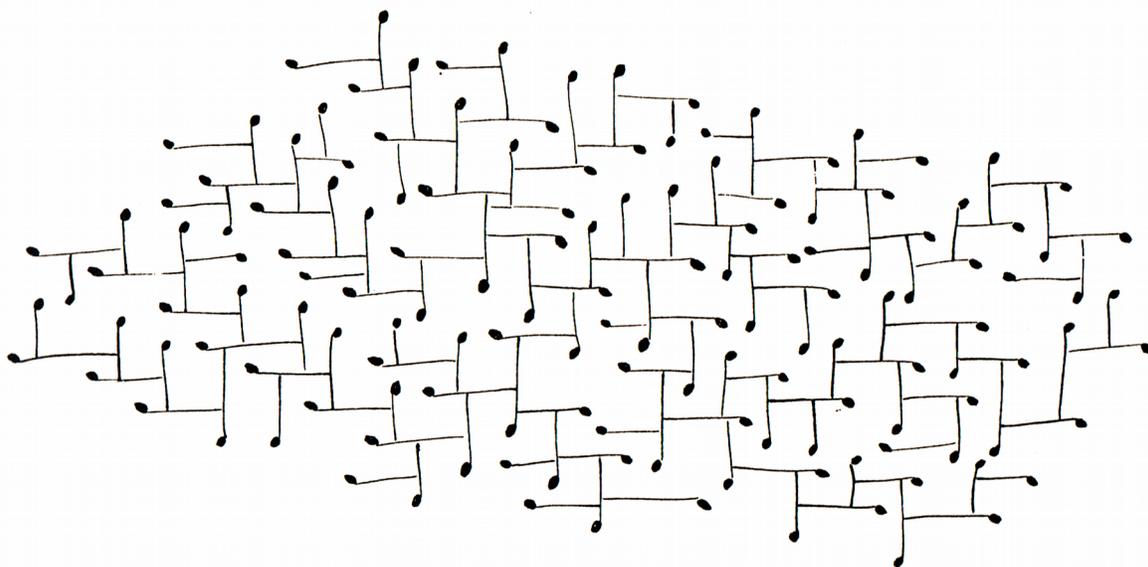


# Tu vois ce que j'entends ?

## Le visuel dans l'œuvre de Tom Johnson

Il ne faut pas trop s'étonner de voir aujourd'hui Tom Johnson, compositeur de musique, exposer des dessins dans une galerie. D'abord, on a connu déjà des musiciens ayant une production plastique : citons Schoenberg, John Cage, ou Daniel Humair. Ensuite, la chose n'est pas nouvelle chez Tom Johnson lui-même. L'expression graphique remonte chez lui à un passé déjà lointain, et d'une manière plus large, on s'aperçoit à l'étude de son œuvre musicale que le visuel y est depuis toujours étroitement lié avec le sonore.

C'est en 1973, donc encore au début de sa carrière, que Tom Johnson a publié *Imaginary Music*<sup>1</sup>, un recueil de 104 dessins utilisant les signes conventionnels de l'écriture musicale. Noires, croches, dièses et soupirs, y composent des images qui, certes, pourraient sans doute être sérieusement utilisées par des interprètes comme partitions, à la manière de celles d'un Earle Brown, mais sont surtout là pour faire naître dans la pensée du regardeur des « Musiques imaginaires ». Deux longs rideaux de triples croches s'entrecroisent, et c'est un « Duo de harpes » ; quelques blanches espacées se perdent dans un grand rectangle délimité par des silences, et voilà « Musique pour une pièce calme ».



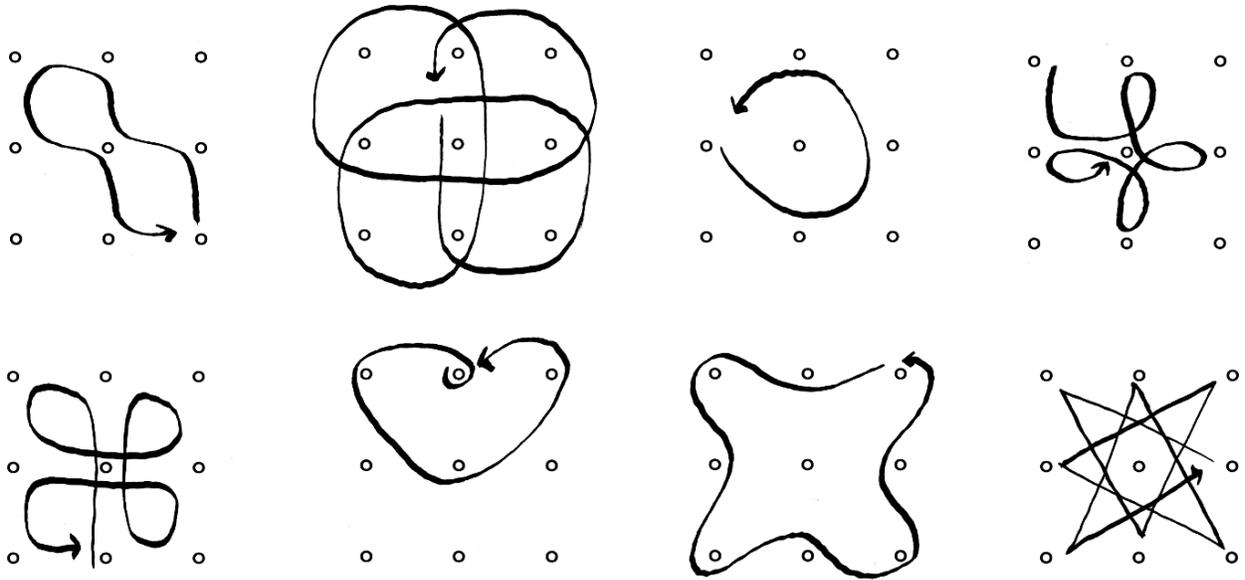
Tom Johnson, *Imaginary Music*, "Texture syncopée".

Cependant, le visuel et le sonore ne sont pas généralement associés chez Tom Johnson par un lien suggestif de cette nature, mais plutôt par un lien structurel. Cela se remarque déjà dans *Action Music IV* (1968)<sup>2</sup>, la plus ancienne œuvre que le

compositeur laisse encore figurer dans son catalogue. Il s'agit d'un solo pour altiste dont la partition est éclatée en 12 pages disposées sur 12 pupitres, lesquels sont répartis sur l'espace scénique. Chaque page porte une phrase musicale différente. L'interprète les joue toutes une et une seule fois, se déplaçant de l'une à l'autre, après quoi il en choisit une, la rejoue, puis sort de scène en l'emportant. Ainsi cet « archipel » musical, pour reprendre le titre générique de la fameuse série des œuvres ouvertes d'André Boucourechliev, est mis en évidence aux yeux de tous par les déplacements du musicien d'un pupitre à l'autre, au lieu d'être visible seulement sur la partition.

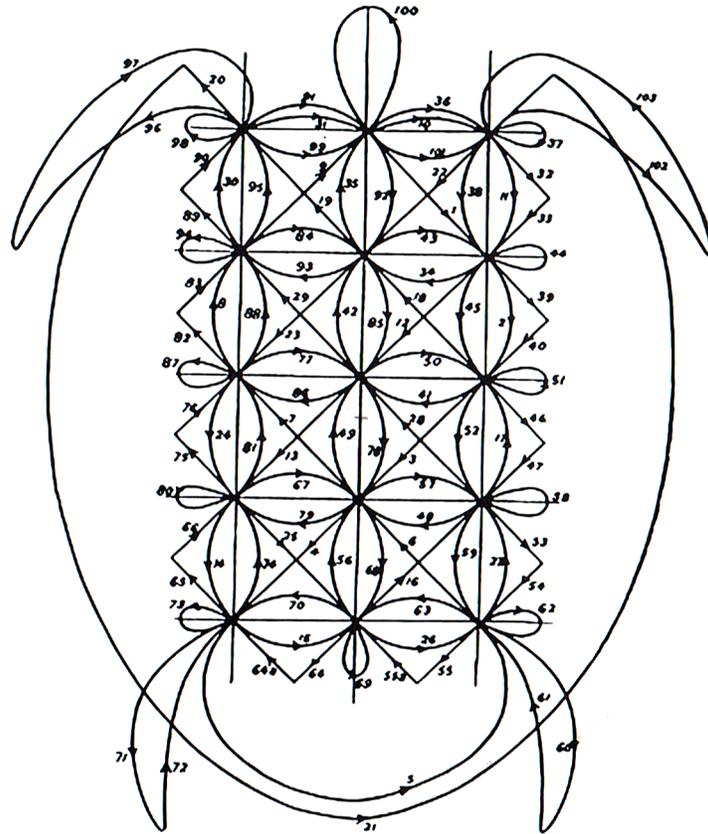
*Action Music IV*, son nom l'indique bien, relève du *performance art*, ou de ce que l'on appelait plus volontiers en France à cette époque le théâtre musical. Par cela même, l'œuvre acquiert évidemment une dimension visuelle. Tom Johnson a souvent voulu profiter de celle-ci pour rendre plus claire au public la structure musicale de l'œuvre. Son souci est didactique, et vise la plus grande équivalence possible entre ce qui se voit et ce qui s'entend. Dans *Window*, mini-opéra de 1978, le lavage successif par les personnages des 20 carreaux d'une fenêtre correspond à la forme répétitive de la musique. Dans *Drawers*<sup>3</sup>, c'est à une structure d'accumulation que l'on a affaire, et cela est mis en évidence sur la scène par l'ouverture d'un nombre de plus en plus grand de tiroirs.

Dans cette recherche de correspondance entre le visuel et le sonore, Tom Johnson parvient avec *Nine Bells* (1979) à une économie, une efficacité, tout à fait remarquables. Les « neuf cloches » du titre y sont suspendues selon une figure géométrique en carré, et là encore le musicien joue en allant de l'une à l'autre, les frappant au passage. Les différents parcours qu'il emprunte sont l'objet même de l'écriture de cette pièce. Ils forment des dessins réguliers, fondés sur des principes définis : chemin en étoile, zigzags autour des cloches de la périphérie, figure en 8, fleur à partir du centre, etc. La logique est donc d'abord spatiale, et les suites de sons engendrées n'en sont que la résultante. Ainsi, le public peut se rendre compte qu'il est en train d'entendre ce qu'il voit, et inversement.



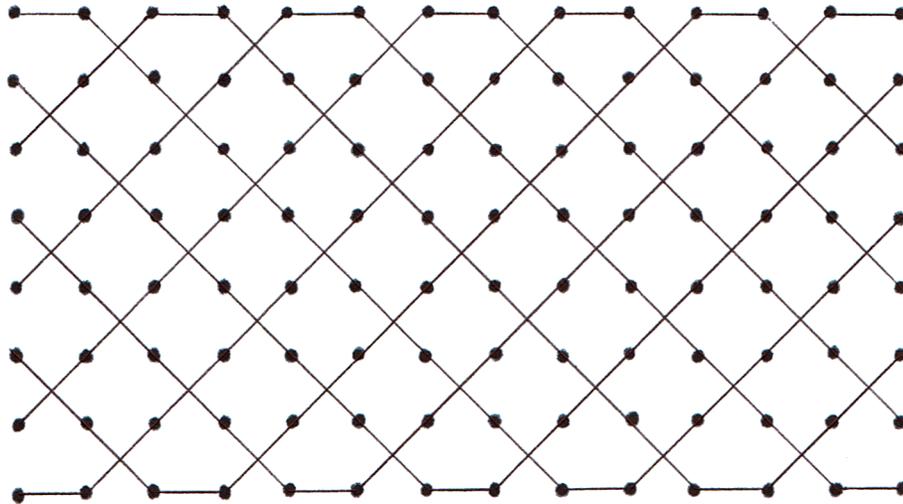
*Nine Bells*, différents schémas de déplacement de l'interprète.

Cette primauté du spatial sur le musical, du graphisme sur la mélodie, en même temps que cette relation directe, objective, entre les deux, s'apparente aux techniques de *mapping*, auxquelles Tom Johnson consacre un chapitre dans son livre *Self-Similar Melodies*<sup>4</sup>. Le mot *mapping* a de multiples acceptions, mais pour un compositeur il signifie le transcodage littéral d'un donné de nature visuelle en un morceau de musique, comme par exemple lorsque John Cage écrivit *Atlas Eclipticalis* (1961-62) à partir d'une carte du ciel. D'une façon similaire, Tom Johnson a composé pour sa pièce radiophonique *Le Napperon* (1984) une mélodie qui suit strictement, à travers un certain codage, les points de crochets pour la réalisation d'un napperon circulaire. Autre exemple, *Tortue de mer*, conçu en 1997 pour Daniel Kientzy et son extraordinaire saxophone contrebasse, est basé sur un dessin traditionnel de l'archipel du Vanuatu, que les initiés réalisent d'un doigt dans le sable, en un seul tracé. Le modèle en a été fourni à Tom Johnson par le mathématicien Marc Chemillier<sup>5</sup>. Il a suffi au compositeur d'écrire 7 motifs mélodiques, correspondant aux 7 éléments graphiques dont l'image est faite, puis de les enchaîner suivant le tracé du dessin.



Reproduction du dessin traditionnel d'une tortue de mer, archipel du Vanuatu.

Plusieurs œuvres de Tom Johnson ont à voir avec ce qu'il appelle des *weaving patterns*<sup>6</sup>, des figures de tissage. C'est le cas par exemple dans les morceaux n°3, 5 et 8 de *Eight Patterns for Eight Instruments* (1979), dans *Voicings* pour quatre pianos (1984), dans la dernière partie de *Le Chœur* (1992), et bien sûr dans la 3<sup>e</sup> pièce du recueil pour guitare *Arpeggios* ((2001), justement intitulée *Weaving*. L'analogie avec le tissage repose sur le fait qu'une suite d'accords, si elle se situe dans un registre constant, peut être vue comme une grille faite de lignes verticales (les accords) et de lignes horizontales (les « voix »). Chaque note représente un point de croisement entre une verticale et une horizontale. A partir de là il est possible de distinguer dans ce quadrillage une multiplicité de chemins possibles, en utilisant les diagonales. Ce sont autant de voix d'une polyphonie, et cela peut s'apparenter en même temps aux dessins d'un tissu.

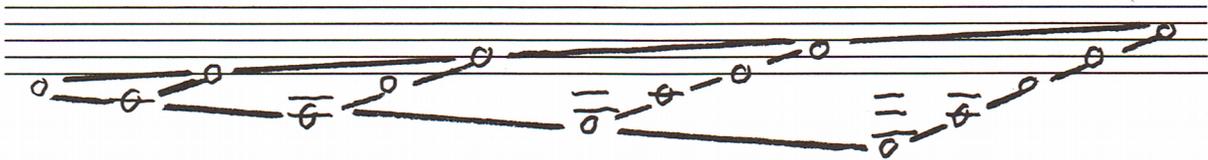


*Eight Patterns for Eight Instruments*, pièce n°3,  
représentation graphique de la polyphonie à 8 voix (mesures 3-4).

Le recueil pour piano à quatre mains *Symmetries* (1981-1990) contient également des pièces relevant de *weaving patterns*, mais plus largement les 49 morceaux dont il se compose ont tous été écrits à partir de dessins préalables. Tom Johnson raconte dans la préface de la partition<sup>7</sup> que Stephen Dydo lui avait prêté une machine à écrire la musique, appareil fort rare à l'époque et totalement obsolète aujourd'hui, machine grâce à laquelle il avait réalisé plus de 50 dessins, figures symétriques faites de signes musicaux. Cependant, l'idée d'en faire de la musique ne s'était pas clairement imposée dès le départ. C'est seulement après coup que les dessins se sont vus transformés en partitions (24 morceaux en 1981, puis 25 autres en 1990). Il a fallu pour cela inscrire les notes sur des portées, ajouter des barres de mesure, des silences, des altérations, bref, un certain nombre d'éléments indispensables à la lecture mais qui brouillent partiellement la parfaite symétrie visuelle des dessins originaux. Malgré cela, la belle édition réalisée en 1990 avec l'aide d'Ivan Valtchev, et qui place en vis à vis dessins et partitions correspondantes, permet de se rendre compte que les partitions restituent assez bien la symétrie pour l'œil. A l'écoute, c'est autre chose<sup>8</sup>. Là, les deux pans situés de part et d'autre de l'axe de symétrie ne se donnent plus simultanément comme sur la page, mais l'un après l'autre, et qui plus est, l'un à l'envers de l'autre — en « récurrence ». La représentation symétrique passe alors à travers le filtre du vécu temporel, et demande à être reconstituée par la pensée au fur et à mesure de l'audition.

Mais pour en revenir au caractère graphique de la partition, rappelons que la notation musicale en elle-même est déjà une mise en espace de la musique. Elle s'apparente en somme à un repère cartésien avec le temps en abscisse, et la hauteur en ordonnée. Dès lors, l'agencement des notes peut très bien faire apparaître des dessins sur la partition, et la très ancienne pratique du figuralisme musical est souvent plus visuelle que mélodique. Les dessins réalisés initialement pour *Symmetries* sont presque déjà des partitions, auxquelles il ne manque que peu de précisions pour être lisibles et

jouables. Dans le même ordre d'idées, on remarque dans d'autres œuvres de Tom Johnson que telle notion géométrique ayant servi à la composition se trouve presque représentée sur la page à musique. Dans *Cosinus for Piano* (1994), les courbes sinusoïdales dessinées par les notes ne laissent aucun doute sur leur rapport avec la trigonométrie. De même, dans la 5<sup>e</sup> partie de *Music for 88* (1987-1988), intitulée *Triangles*, les suites de notes forment en effet des triangles que le compositeur met en évidence par des traits de liaison :



*Music for 88*, « *Triangles* », extrait (Editions 75).

La question de la partition intervient également dans *Self-Portrait* (1984), mais d'une façon tout à fait autre. En effet dans cette œuvre la partition s'écrit sous les yeux même du public. On y voit un manipulateur qui agence de multiples manières 8 cubes sur lesquels sont écrites 8 notes différentes, pendant que des musiciens font entendre le résultat de ces variations combinatoires : interpolations, superpositions, espacements, déterminent respectivement la courbe mélodique, le jeu en accords, et l'introduction de silences. Là encore, comme dans *Nine Bells*, l'auditoire a la possibilité de voir ce qu'il entend, pas sur le même mode puisque désormais en référence à la notation musicale, mais à nouveau dans l'espace de la représentation. On revient avec *Self-Portrait* à la performance, ou au théâtre musical, formes d'art dont Tom Johnson tire toujours parti pour rendre visible la logique formelle de la composition.

Cette dimension performative s'est retrouvée depuis dans plusieurs autres œuvres, comme par exemple *Sequenza minimalista* (1992) pour trombone solo. Le parti-pris très astucieux adopté ici consiste à faire aller et venir la coulisse de l'instrument de manière régulière, tout au long du morceau, et toujours à la même vitesse. Sur cet aller-retour constant, les variations mélodiques introduites dépendent uniquement des moments précis où le musicien souffle, donc des silences, et de la pression plus ou moins grande des lèvres. Sans connaître exactement la technique du trombone ni la correspondance exacte entre la position de la coulisse et les hauteurs produites, il est possible de comprendre ce qui se joue, et d'apprécier là encore cette mise en parallèle du geste et du son, du visuel et de l'auditif.

C'est encore à des mouvements de va-et-vient que l'on assiste dans *Galileo* (2000-2005), mais cette fois il s'agit du balancement de pendules. *Galileo* se joue sur 5 cloches suspendues à des fils de longueurs diverses. Comme l'a montré Galilée, dont le nom sert de titre à l'œuvre, plus le fil est long, plus le balancement est lent. L'illustre savant italien a découvert l'équation qui définit ce rapport, grâce à quoi Tom Johnson a pu calculer la longueur des fils de manière à ce que les rythmes de balancement des cinq pendules soient les uns par rapport aux autres dans des proportions simples. Le

plus court bat exactement deux fois plus vite que le plus long (rapport 2/1), son voisin 3/2 fois plus vite, le suivant 4/3 fois, et le dernier 5/4. L'exécutant frappant les cloches à l'extrémité de leur course, on peut donc entendre, et voir à la fois, les riches combinaisons rythmiques que ces rapports périodiques engendrent. A nouveau, comme à l'époque de *Nine Bells*, le parallélisme entre ce qui se voit et ce qui s'entend est flagrant, simple et lumineux.

L'on est davantage perdu devant les œuvres pour jongleurs que Tom Johnson a écrites en 2010 et 2011, car là tout va très vite, et le fonctionnement est plus difficile à saisir. Mais le côté visuel reste évidemment très présent, et conserve toujours un lien formel très direct avec la mélodie ou le rythme. Dans *Dropping Balls*, écrit pour Luke Wilson, les balles sont lancées à 5 hauteurs différentes, et le jongleur chante sur les notes *ré-mi-fa-sol-la*, correspondant à ces 5 hauteurs de lancers. Différentes formules de jonglage engendrent donc différents motifs chantés : 3-3-3 donne *fa-fa-fa*, tandis que 5-3-1 se traduit par *la-fa-ré*, et ainsi de suite. *Three Notes for Three Jugglers* repose sur un principe différent. Là chaque balle se voit attribuer une note qui se fait entendre, grâce à un système électronique, au moment où la balle retombe dans la main du jongleur. Lors de la création le 28 septembre 2011 à Amsterdam par l'ensemble Gandini Juggling, la réalisation technique avait été assurée par le groupe de recherche néerlandais Steim. Le public a pu assez facilement se rendre compte que les changements de figures de jonglage se traduisaient par des permutations de notes, donc des changements mélodiques. C'est donc encore et toujours cette équivalence entre le voir et l'entendre qui est recherchée.

Notons que ces pièces pour jongleurs font partie des travaux pour lesquels Tom Johnson a ressenti le besoin de schématiser les choses afin de maîtriser son écriture, ce qui l'a conduit à faire œuvre de graphiste<sup>9</sup>. Mais cela avait commencé dès 2005, quand il a entrepris une nouvelle série de compositions de type harmonique. Il s'est trouvé alors devant des séries d'accords parfaitement délimitées par tel ou tel système logique, mais pour lesquelles les mathématiques ne fournissaient pas forcément un ordre de succession, pourtant indispensable au compositeur. Il s'est donc mis, à l'aide de graphes, à rechercher une façon logique d'enchaîner ces accords, traduisant chaque accord par un groupe de nombres, et se donnant des règles précises, comme : deux groupes sont reliés à partir d'une différence minimale ; ou au contraire : deux groupes sont reliés lorsqu'ils n'ont aucun élément en commun. Ce travail a fait apparaître, au sein d'ensembles qui pouvaient sembler d'abord chaotiques, des régularités étonnantes, des symétries, des propriétés insoupçonnées. C'est une véritable cristallisation qui s'opère là, pareille à celle qui, au sein de la matière minérale, découpe des formes géométriques révélatrices de lois profondes.

*Hexagons* (2005) constitue un cas intéressant, puisque la partition de cette œuvre n'est autre que le graphe lui-même. Les groupes y sont reliés par une différence de +1 ou -1 d'un seul de leurs éléments. Par exemple, de (5, 10, 15) on peut passer à (5, 11, 15), puis de là à (5, 11, 14), etc. De cette façon le musicien-lecteur peut facilement naviguer dans le graphe, modifiant simplement une note d'un demi-ton supérieur ou inférieur à chaque changement d'accord. En revanche, dans les autres compositions pour lesquelles des constructions graphiques ont fortement aidé à l'écriture, cette lecture

directe n'était pas possible, aussi le compositeur a-t-il établi comme il se doit des partitions en bonne et due forme. Cependant, il a eu souvent à cœur de faire figurer les graphes dans les partitions éditées, comme par exemple celles de *Networks* (2007), *Mocking* (2009), ou *Clarinet Trio* (2012).

Et voilà que depuis quelque temps le travail graphique a pris son autonomie, que beaucoup de dessins se voient réalisés pour eux-même, sans la justification de quelque projet musical. On ne peut s'empêcher de penser à John Cage et à la façon dont, dans les années 1980, ce connaisseur du bouddhisme Zen a mené parallèlement création picturale et création musicale autour du jardin japonais Ryoanji. Pour Tom Johnson, tout se passe désormais comme si les mathématiques étaient au centre, et que leurs concepts pouvaient tout aussi bien se matérialiser en formes graphiques d'un côté, et en compositions musicales de l'autre.

Gilbert Delor, 2014

<sup>1</sup> 218 Press, New York ; aujourd'hui Editions 75, Paris, <http://editions75.com>

<sup>2</sup> Tom Johnson avait conçu à l'époque quatre autres "*Action Musics*", aujourd'hui abandonnées.

<sup>3</sup> Autre mini-opéra, composé aussi en 1978. La série comprenait également *Door*, *Dryer* et *Box*.

<sup>4</sup> Tom Johnson, *Self-Similar Melodies*, Paris, Editions 75, 1996, p. 167-230.

<sup>5</sup> Directeur d'études à l'EHESS, il a publié depuis *Les Mathématiques naturelles*, Paris, Odile Jacob, 2007.

<sup>6</sup> *Self-Similar Melodies*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>7</sup> Editions 75.

<sup>8</sup> On peut s'en rendre compte en écoutant : Tom Johnson, *Symmetries*, Dante Oei et Samuel Vriezen (piano), CD Karnatic Lab KLR 010, Pays-Bas, 2005.

<sup>9</sup> Voir le présent ouvrage p.