

Studio Glenn Gould – pour une transcription audio-visuelle de la musique¹

Serge Cardinal
Jonathan Goldman

Présentation générale

Studio Glenn Gould – pour une transcription audio-visuelle de la musique est un projet de recherche-crédation inspiré par la pratique télévisuelle de Glenn Gould : l'interprète virtuose, mais aussi le théoricien des techniques et des médias. À nos yeux, la pratique télévisuelle de Gould est la proposition d'une pratique originale de recherche-crédation en musique ; elle esquisse des rapports singuliers entre les images en mouvement et les pratiques musicales (composition, interprétation, écoute, étude), rapports propres à déplacer nos modes de connaissance et d'expérience de la musique. Quatre traits de singularité définissent cette pratique de recherche-crédation à la rencontre de l'audio-visuel et de la musique.

PREMIER TRAIT. La recherche-crédation à la *Gould* n'est pas synonyme d'une création préparée par une recherche (le développement d'une technique informatique et vidéographique menant au spectacle d'une musique visuelle), ni d'une recherche qui prend pour sujet un créateur (l'enregistrement vidéo de la gestuelle d'un pianiste préparant une théorie de la gestique), ni d'une création musicale qui trouve dans un concept de cinéma sa légitimation théorique (ce à quoi aboutit trop souvent la réflexivité universitaire de l'artiste), ni d'une recherche qui recourt à la création pour vérifier ses hypothèses esthétiques (avec pour fantasme l'œcuménisme des théoriciens et praticiens dialoguant dans le respect de

1. *Studio Glenn Gould – pour une transcription audio-visuelle de la musique* : un projet de recherche-crédation soutenu par le FRQSC, programme Appui à la recherche-crédation, volet équipe, 2021-2024 ; Serge Cardinal, chercheur principal, Université de Montréal, OICRM, Jonathan Goldman, co-chercheur, Université de Montréal, OICRM.

leurs champs de compétence). Telles sont les pratiques les plus fréquentes de la recherche-création en musique, que Gould aurait certainement gratifi es d'une critique humoristique.

DEUXIÈME TRAIT. La recherche-création *  la Gould* est au contraire une tentative d'atteindre à un intime entrelacement entre des pratiques : jouer de la musique, écouter de la musique, penser la musique. Une tentative de faire résonner leurs modalités : lire, analyser, répéter, écouter, interpréter ; voir, écouter, r couter, partager, lire ; lire, voir, écouter, analyser, évaluer, interpréter, théoriser, partager. Tentative d'ouvrir un espace de rencontre entre leurs divers matériaux : sons, tons, voix, paroles, gestes, figures, images, opinions, affections, concepts. Tentative de constituer une communauté esthétique par raccordement des instruments : piano, microphones et caméras raccordés à la chaîne stéréo, à la radio, au téléviseur, tous ces éléments eux-mêmes raccordés au texte critique, à la conférence, à la classe de littérature musicale.

TROISIÈME TRAIT. C'est pourquoi la recherche-création *  la Gould* fait de la rencontre entre l'audio-visuel et la musique, non seulement une présentation de la performance musicale, une analyse visuelle de la gestique de l'interprète ou de la logique de l'œuvre, mais aussi et surtout l'instauration d'un espace où interprétation musicale, interprétation critique et plaisir esthétique du jeu ou de l'écoute, se reprennent et se relancent mutuellement. C'est cette reprise et cette relance qui deviennent les mouvements mêmes d'un processus de connaissance ou de constitution d'un savoir.

Si l'on dégage les traits les plus originaux de la pratique musicale de Glenn Gould à la télévision (la série télévisée *Conversations with Glenn Gould – Humphrey Burton Interviews* en est le modèle), se dessine alors un espace virtuel d'expérience de la musique. Notre installation audio-visuelle voudrait tirer tout le potentiel méthodologique, esthétique et théorique de cet espace. Reste maintenant à esquisser les moyens par lesquels elle y parviendra.

Il faut d'abord se fabriquer une méthode : ce sera la transcription audio-visuelle de la musique. Il faut ensuite poser un problème : ce seront les différentes formes de l'espace qui participent de la composition, de l'interprétation et de l'écoute de la musique. Il faut encore trouver un ensemble et un genre musicaux

grâce auxquels mettre à l'épreuve cette méthode et explorer ce problème : ce sera le quatuor à cordes (qui est inséparable d'une spatialisation), et spécialement le *Quatuor à cordes*, op. 1, de Glenn Gould (qui, par ses allusions et son hétérogénéité, appelle la transcription). Enfin, il faut que tout cela trouve une configuration esthétique et, par cela même, une vertu heuristique : une installation pour quatre écrans (sur lesquels sont distribués les interprètes, mais aussi des formules théoriques, des fragments de partitions, des diagrammes, etc.), huit haut-parleurs (qui font entendre le *Quatuor à cordes*, mais aussi des régimes de parole qui vont de l'expression d'une sensation d'espace à la formulation d'une théorie esthétique de la spatialisation musicale) et un piano à queue Yamaha Disklavier augmenté d'une interface MIDI et donc capable de jouer de manière autonome une transcription ou une réduction du *Quatuor*.

QUATRIÈME TRAIT. Il apparaît alors que, tirant tout le potentiel méthodologique, esthétique et théorique de la pratique télévisuelle de Glenn Gould, notre installation sera un espace où le jeu, l'écoute et la parole s'imbriquent ou se soutiennent mutuellement, se relancent ou se mettent au défi. Par exemple, des problèmes musicologiques posés par la parole se déploieront dans la complexité de leurs dimensions techniques, esthétiques, poétiques, grâce au jeu critique des interprètes (qui explorent et testent des propositions différentes) – si bien que la parole musicologique prendra ici la valeur d'une voie d'exploration pour les interprètes, et l'interprétation, la valeur d'une problématique (et non pas d'une illustration). Autre exemple : une proposition interprétative trouvera immédiatement ses prolongements historiques dans la parole musicologique – si bien que la proposition interprétative prendra alors la valeur d'une hypothèse, et la parole musicologique, la valeur d'une performance d'éloquence. Cette interaction ou cette interférence seront rendues possibles par l'espace scénique et architectural de l'installation, par les prises de vue et les prises de son, par la projection spatiotemporelle sur plusieurs écrans et haut-parleurs :

- A. Des actants performant des actes différents (jouer, parler, lire, écouter, etc.) *sur une même scène audio-visuelle* ;
- B. Ces actants performant à répétition ces actes (sur plusieurs prises et plusieurs écrans), et chaque répétition est l'occasion de produire une différence par montage et mixage (variation dans le jeu, dans la façon de poser le problème, de comprendre les réponses théoriques, etc.) :

l'installation n'est un espace de performance, d'écoute et de parole que dans la mesure où elle est un espace d'expérimentation et de problématisation ;

- C. Ces actes différents se coupent et se recourent, s'interrompent et se complètent, s'exposent et s'analysent, *par les moyens d'une mise en images et en sons* : plantation, éclairage, découpage et montage des plans, mouvements de caméra, superposition d'images, incrustation de signes scripturaux dans l'image, mixage des voix et de la musique, alternance entre jeu et parole, entre régimes de parole, etc.
- D. L'espace-temps audio-visuel deviendra alors un espace polyphonique et contrapunctique de rencontres entre des pratiques habituellement séparées : jouer, écouter, penser une pièce musicale ; entre des pratiques institutionnellement séparées : pratique de l'interprète, pratique du mélomane, pratique du musicologue ; entre des pratiques hiérarchiquement séparées : voir une performance, écouter de la musique, étudier une partition, jouer d'un instrument.

Incidences sur le développement des connaissances audio-visuelles et sur l'expérience de la musique

À notre avis, ce projet de recherche-crédation aura ainsi deux incidences sur le développement du champ – ce champ est double, c'est celui de l'avancement des connaissances proprement audio-visuelles et c'est celui de l'expérience plurielle et différentielle de la musique.

PREMIÈRE INCIDENCE : LA TRANSCRIPTION AUDIO-VISUELLE COMME DÉMARCHE DE RECHERCHE-CRÉATION EN MUSIQUE. Dans sa définition la plus générale, la transcription consiste en l'adaptation d'une pièce musicale à un nouveau médium d'interprétation ou de performance : la réécriture d'une ouverture pour orchestre en une pièce pour orgue, par exemple. En proposant de faire de ce transfert médiatique un passage de la musique pour elle-même à une musique entrelacée à l'image, engagée dans une mise en scène et dans une traduction discursive et plastique, nous voulons (re)donner tout son pouvoir analytique et théorique à la transcription : non plus seulement moyen de diffuser la musique, mais moyen de déplacer, grouper, combiner, agencer ses matériaux ; manière de réécrire l'œuvre musicale et, par cela même, d'en interpréter la teneur sémiotique ou de l'ouvrir à ses contextes institutionnels ou politiques, etc.

DEUXIÈME INCIDENCE : L'INSTALLATION AUDIO-VISUELLE POUR PROBLÉMATISER L'ESPACE MUSICAL. L'installation audio-visuelle a souvent vu son espace mis à contribution d'une expérimentation de l'immersion ou de l'interaction, d'une expérience d'un régime des sensations, d'une multiplication des mondes possibles. Mais il arrive aussi que la configuration de cet espace prenne la valeur d'un moyen de connaissance : c'est dans cette voie que s'inscrit notre installation. Une fois démontré que la configuration d'événements ou d'affects d'espace est le lieu de rencontre entre la musique et les images en mouvement (et non pas le rythme), une installation audio-visuelle peut devenir un laboratoire singulièrement efficace pour poser et explorer un problème au cœur de la création et de la théorie musicales contemporaines : celui de l'espace.

Poser un problème de musique par des moyens audio-visuels

Pour nous, il s'agit moins de « problématisation de la pratique » que de faire d'une pratique particulière un mode de problématisation. Bien entendu, notre processus créateur comprendra des moments de « saisie critique et théorique », des formes de réflexivité propres à relancer la création, des gestes de conceptualisation (historique, stylistique, poétique, etc.). Mais notre processus créateur vise d'abord et avant tout « à produire de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques et méthodologiques ». Pour ce faire, nous croyons nécessaire de faire de la transcription audio-visuelle le moyen même d'y parvenir ; pour ce faire, nous croyons nécessaire non pas seulement de problématiser cette pratique, mais de l'engager à poser et à explorer un problème : les modes de spatialisation de la musique. Comme en musique, tout est une question d'accent : si une production artistique est une recherche-crédation à condition de « *se prêter à* une problématisation », alors il faut savoir quel sens on accorde à ce verbe dans sa forme pronomiale. S'agit-il de « consentir à » la problématisation, mais avec une réserve ou pour aussitôt en revenir à la pratique artistique ? Ou bien s'agit-il de « se laisser aller à » la problématisation comme on se laisse aller sur la pente du vice ? Ou bien, au contraire, « se prêter à » signifie « être propre à » la problématisation. C'est tout le sens pour nous d'une transcription audio-visuelle : elle est propre à problématiser l'espace en musique, elle a la capacité de s'adapter à une telle problématisation – et non pas seulement d'être « accompagnée d'une problématisation ». Entendons-nous bien : nous ne disons pas qu'une installation audio-visuelle peut créer un concept ou échafauder une théorie de l'espace

musical, mais qu'elle peut poser ce problème et en découvrir des harmoniques inouïes par la vertu de ses matériaux, de ses formes, de ses procédés propres. La question est maintenant de savoir quelle est cette démarche qui prend la forme d'une transcription audio-visuelle, et quel est ce problème qu'elle se donne pour objectif d'explorer.

LA TRANSCRIPTION AUDIO-VISUELLE DE LA MUSIQUE. C'est un ensemble de moyens visuels, sonores, scripturaux, verbaux, descriptifs, métaphoriques, analogiques, par lesquels on analyse une œuvre en la rejouant, et qu'on ne rejoue qu'en la traduisant. Tous ces moyens servent d'abord à désigner et à mettre en valeur des éléments pertinents du matériau musical – mais, ce faisant, ces moyens audio-visuels reconfigurent la pièce musicale en la soumettant à un cadrage, au montage ou au mixage. Tous ces moyens servent ensuite à créer et recréer des ensembles ou des groupements variés des éléments, rendant visibles par figuration, par description, par verbalisation, des connexions que la structure originale laissait inaudibles. C'est qu'il s'agit encore – par le moyen d'images, de descriptions verbales ou d'analyses graphiques – de souligner les propriétés formelles, les techniques musicales, les relations intertextuelles, mais aussi les brèches par lesquelles les contextes institutionnels, politiques ou sociaux s'inscrivent dans l'œuvre, dans son mode de composition, son style musical ou sa tradition interprétative. La transcription audio-visuelle devient ainsi le modèle d'une expérience musicale pour laquelle la signification n'est ni dans la musique en soi (la musique qui échappe à toute représentation), ni dans l'autre médium avec lequel elle interagit (c'est-à-dire dans la représentation qu'il donnerait de cette musique), *mais dans l'interaction entre la musique et ses représentations visuelles, sonores, verbales, scripturales.*

LES ESPACES DE LA MUSIQUE. Partons d'un fait fondamental : les musiques savantes et populaires sont devenues production de sensations d'espace ; la sensation de textures matérielles formant un espace sonore mobile et variable fait partie de l'écoute des musiques, celle de Lady Gaga, celle de Stockhausen, etc. L'espace physique de diffusion, l'espace abstrait de la structure, l'espace des sons eux-mêmes, sont justiciables d'une composition ou d'une construction. Par ailleurs, les traitements électriques de la matière instrumentale et vocale ont donné non seulement au *rock'n'roll*, mais aussi au *hillbilly*, au *southern country blues* ou au *hapa*

haole des espaces virtuels : espaces à la fois concrets, mythiques et imaginaires empruntés aux westerns hollywoodiens, aux représentations médiatiques des plages de la côte californienne ; espaces hallucinatoires des *comic books* et de la science-fiction ; espaces sensibles sans référence autre que celle des techniques de mixage. L'esthétique musicale n'a pas encore épuisé l'étude de ces espaces : une transcription audio-visuelle d'un quatuor peut y contribuer.

Octobre 2021