

La transcription audiovisuelle : formes et possibilités

Pauline Sarrazy

Historiquement, la pratique de la transcription musicale remplissait deux fonctions essentielles : celle de faire trace des morceaux joués pour qu'ils puissent être préservés et reproduits par un autre corps instrumental¹, mais également celle de les « décrire »² pour en permettre l'analyse. L'arrivée de l'enregistrement mécanique – capable de capter le matériau sonore intégral de l'œuvre musicale en plus de permettre sa reproduction matérielle – questionna d'emblée le rôle musicologique de la transcription. En effet, si sa représentation sonore s'avère toujours moins précise que celle assurée par l'enregistrement, quelles particularités reste-t-il à l'analyse musicale qu'elle engendre ? Contrairement à l'enregistrement qui parvient à intégrer les aspects relatifs à l'interprétation d'un morceau (c'est-à-dire la part de créativité introduite par le jeu du musicien, qui peut varier les nuances, le timbre, le tempo de la partition originelle...), la transcription ne s'intéresse qu'à la forme composée (et donc écrite) de l'œuvre musicale. Ainsi, l'analyse permise par la transcription solfégique ne convient qu'à un système musical occidental-centré excluant toute étude possible de la musique non écrite (transmise par tradition orale, souvent improvisée et quelquefois créée au moment de sa performance). Aujourd'hui, alors que, plus que jamais, la musique traverse les frontières du monde et subit des mutations technologiques et numériques importantes, la transcription sur partition se présente comme un outil d'analyse plus ou moins obsolète dont la portée analytique se limite aux paramètres de composition d'un morceau (et non à ceux de son interprétation), et dont le rôle fondamental se réduit à la seule conservation de son protocole de production. Dès lors, quelles

1. Pensons aux premières transcriptions qui ont permis aux pianistes de jouer des musiques originellement destinées aux orchestres.

2. Laurent CUGNY, *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure, 2009. p. 370.

voies d'avenir la transcription musicale peut-elle emprunter pour réactualiser son utilité à l'époque contemporaine ? En quoi et comment les nouvelles technologies audiovisuelles peuvent-elles assurer le devenir de la transcription et en renouveler la pertinence pour l'analyse musicale ?

De tout temps, certains musiciens et musicologues ont vu dans la musique une certaine dimension visuelle. Pensons à Arnold Schoenberg, qui relève l'aspect fondamentalement « coloristique » de l'œuvre de Debussy : « Ses harmonies, dépourvues de signification constructive, cherchent à exprimer une atmosphère et des images. Or, l'atmosphère et les images, tout en étant d'origine extra musicale, deviennent des éléments constructifs incorporés aux fonctions musicales »³. La musique est tout autant image qu'« atmosphère », ses harmonies se spatialisent, sa mélodie colorise... La conception musicologique de Schoenberg introduit l'idée d'une représentation visuelle élargie du matériau sonore de l'œuvre musicale, qui dépasse d'emblée celle permise par la simple transcription solfégique (dont la notation proportionnée se limite à la visualisation des hauteurs et des durées du son). Ainsi, tout au long du XX^e siècle, le rôle théorique de la partition se voit questionné, reformulé, déconstruit. Considérée par la tradition musicale occidentale comme la seule forme de représentation de l'œuvre musicale, son horizon s'ouvre petit à petit au domaine d'une image qui s'accorderait aux effets produits par l'esthétique musicale de l'œuvre transcrite (son *aisthesis*).

S'agissant de la pratique musicale, il n'aura pas fallu attendre la venue des technologies numériques pour encourager l'émergence de nouvelles formes de transcription. En 1904, Edwin Welte crée son piano reproducteur Welte-Mignon. Celui-ci consistait à transcrire sur papier la ligne mélodique d'un morceau à l'aide d'une perforation qui s'activait en fonction du rythme (suivant le principe des « *pianos-rolls* »⁴), mais également quelques nuances de l'interprétation du musicien qui le jouait (grâce à l'ajout d'une seconde perforation destinée à rendre compte de la dynamique du jeu des pédales). Ce dispositif de transcription interactive (rapportant sur le papier les paramètres

3. Arnold SCHOENBERG, *Le Style de l'Idée*, p. 164, cité par Peter SZENDY, *Arrangement, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », 2000, p. 164.

4. Cette invention consistait à perforer du papier pour qu'il puisse ensuite actionner les pianos mécaniques, ces rouleaux de papiers captaient ainsi les détails rythmiques du jeu d'un pianiste à partir d'un traceur à encre réagissant aux mouvements de ses doigts.

sonores du morceau au moment de l'interprétation) élargit alors la conception analytique de la transcription solfégique en intégrant à la représentation visuelle de l'œuvre musicale la proposition singulière de l'interprète qui s'en empare.

À la fin des années 1990, l'essor des nouvelles technologies – et notamment des plateformes audiovisuelles – remédient considérablement au devenir-obsolète de la transcription solfégique grâce à la création de notations bien plus universelles et adaptées aux musiques contemporaines. Ainsi, si l'enregistrement fait trace de la musique et si la partition en conserve le protocole de production, comment la transcription audiovisuelle apparaît-elle comme un moyen innovant – particulièrement pertinent et privilégié – pouvant contribuer à l'analyse de la musique ? En ouvrant l'horizon de la transcription musicale vers des perceptions multiples et plurielles du son, il s'agira de comprendre comment le dispositif audiovisuel actualise l'analyse musicologique de l'œuvre en question. Enfin, ce nœud de relations à la croisée des expressions artistiques (composition sonore, maîtrise de l'image) justifie l'approche intermédiaire de cet article, qui s'appuiera sur un *corpus* pluriel et composite, autant musical que cinématographique, autant théorique que pratique. Après avoir questionné le devenir-œuvre de la transcription audiovisuelle de la musique au fil d'une étude de sa représentation élargie du son, je m'intéresserai à la dimension créative propre à son dispositif audiovisuel. Partant du matériau intangible de l'œuvre-source vers le matériau audiovisuel qu'elle met en place, la transcription audiovisuelle de la musique se définit comme médium dual utile et artistique, pédagogique comme créatif.

La transcription audiovisuelle à l'« œuvre »

— COMBLER LES FAILLES DE LA TRANSCRIPTION SUR PARTITION

La portée musicale de la partition solfégique réunit deux éléments principaux : l'un indique la hauteur des différents sons (fréquence), l'autre dessine la proportion des durées formant le squelette de la mélodie, du rythme et de l'harmonie. Ce système de signes représentés sert de « base à des structurations auditives »⁵ et forme ce que Léonard Meyer nomme les

5. Leonard MEYER, *Style and Music*, notamment p. 14 sur l'opposition entre paramètres syntaxiques et paramètres statistiques, cité par Nicolas MEEÛS, « Notation, transcription, analyse », chap. in *Musiques orales, notations musicales et encodages numériques*, Paris, Éditions de l'Immatériel, 2016, p. 24.

« paramètres syntaxiques »⁶ du son. À l'inverse, les « paramètres statistiques »⁷, qui désignent la dynamique, le tempo, la sonorité ou le timbre du son, sont ajoutés généralement sous forme de didascalies, ils ne sont jamais intégrés au sein même de la notation solfégique. Or, force est de constater que de plus en plus d'expérimentations audiovisuelles ont bouleversé les codes de la notation musicale contemporaine (notamment à travers certaines plateformes virtuelles cherchant à élargir la réalité sonore donnée par la simple partition). Celles-ci proposent et explorent alors un nouveau système de représentation du son qui dépasse la seule base caractéristique de la notation solfégique (de hauteur et de durée), pour s'intéresser davantage à « ce qui se passe entre les notes »⁸ (*glissando, vibrato, rubato...*), intégrant ainsi à leur représentation des paramètres statistiques du son.

Cette représentation élargie (voire exhaustive) du son musical permis par les logiciels de notation audiovisuelle souleva l'intérêt récent de certains théoriciens, et notamment de Philippe Gonin⁹, qui s'attache à analyser différents logiciels de notations musicales actuels et dresse un premier paysage des possibilités de représentation audiovisuelle de la transcription musicale. Je pense par exemple au logiciel Sonic Visualiser (2010) qui permet d'une part de transcrire les fréquences sonores d'un morceau suivant un code couleur déterminé (l'intensité de la teinte variant avec celle de la fréquence émise) tout en indiquant d'autre part l'instabilité propre au timbre de l'instrument qui produit le son. Or, si le timbre d'un morceau pour orchestre est pleinement trahi lorsqu'il fait l'objet d'une transcription pour piano, cet écart demeure pourtant invisible sur la partition (ce qui est d'autant plus paradoxal puisque de nombreuses transcriptions n'existent que pour moduler la tonalité d'un morceau initial dans le but de l'adapter à la tonalité d'un autre instrument, et que la seule variante sonore en sera le changement de timbre). Ainsi, la capacité de ce logiciel à mettre en image le timbre du morceau transcrit permet de différencier l'identité sonore de la transcription (destinée à un autre corps instrumental B) de celle du morceau originel (écrit pour un corps instrumental A). Dès lors, les logiciels de

6. *Idem.*

7. *Idem.*

8. Charles SEEGER, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », p. 186, cité par Nicolas MEEÛS, « Notation, transcription, analyse », *op. cit.* p. 22.

9. Voir Philippe GONIN, « Geste-écriture *versus* écriture du geste : la question de la transcription comme perception du geste dans les musiques enregistrées », in Philippe LALITTE (direction), *Musique et cognition. Perspectives pour l'analyse et la performance musicales*, Dijon, Éditions Universitaire de Dijon, coll. « Musiques », 2019, p. 203-230.

transcription audio-visuelle se détournent de la notation « prescriptive »¹⁰ de la partition (menant à sa « perception discréditante et catégorisante »¹¹) et proposent davantage une perception *immersive* de l'œuvre musicale concernée. Enfin, cette représentation sonore élargie invite non plus seulement à lire l'œuvre musicale, mais plus encore à rendre compte des paramètres relatifs à l'écoute de celle-ci – et donc à affirmer pleinement les caractéristiques propres à l'identité sonore de sa transcription.

— TRANSCRIRE LE GESTE MUSICIEN



À 3 : 10 de l'enregistrement de la Fantaisie n° 3 en ré mineur, de W. A. Mozart, interprétée par Glenn Gould, s'échappent de la mélodie les fameux marmonnements du musicien – ritournelle discrète et imprévisible – qui vont singulariser l'identité même de l'instant joué. Si l'enregistrement permet de préserver les sons assumés tout autant qu'incontrôlés de l'interprétation musicale, la transcription solfégique n'y prête guère attention. Or, de la même façon qu'il peut y avoir autant de films que de réalisateurs différents pour la trans-sémiotisation d'un même scénario, il existe une multitude d'interprétations possibles pour une même partition¹². Dès lors, en choisissant d'audio-visualiser

10. Charles SEEGER, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », p. 186, cité par Nicolas MEEÛS, « Notation, transcription, analyse », *op. cit.* p. 22.

11. Léonard MEYER, « A Universe of Universals », p. 8-9, cité par Nicolas MEEÛS, « Notation, transcription, analyse », *op. cit.* p. 26.

12. Je vous invite en exemple à écouter « La marche turque », interprétée par Thierry Châtelain (<https://www.youtube.com/watch?v=40C49VJwFOw>) et la même marche interprétée par Glenn

les particularités singulières de telle ou telle interprétation musicale, la transcription s'affranchirait véritablement du rôle de la simple partition et affirmerait enfin l'identité paradoxale du morceau (entre immuabilité de son squelette harmonique et imprévisibilité de sa mise en musique). C'est en ce sens que certaines transcriptions interactives comme celle inventée par le logiciel de la Soundbox¹³, telle que décrite par Philippe Gonin, proposent de visualiser chaque élément sonore joué qu'il ait été d'abord écrit, ou bien improvisé, ou encore imprévisible, ou pleinement annoncé. Pour ce faire, cette transcription audiovisuelle représente chaque paramètre sonore du morceau¹⁴ (paramètres musicaux ou extra-musicaux ; dimensions chantées, instrumentales...) sous forme d'images en mouvement. L'organisation dynamique des images s'avèrent alors particulièrement intéressante puisqu'elle ne suit pas la logique de composition harmonique de la transcription sur partition, mais s'organise selon une logique esthétique. Par exemple, lorsque ce logiciel transcrit le morceau « Melody » de Serge Gainsbourg (*Histoire de Melody Nelson*, 1971), certaines phrases chuchotées par le chanteur (qui frôlent l'inaudible) ne sont pas mises de côté par la représentation audiovisuelle, mais bien condensées en une image dynamique placée au premier plan (devant les images correspondantes aux pistes sonores des instruments respectifs). Cette mise en perspective des images s'accorde ainsi aux choix de l'ingénieur du son (Jean-Claude Charvier) et de l'arrangeur (Jean-Claude Vannier), qui tendent à valoriser les chuchotements de la voix comme une piste musicale à part entière plutôt que de les considérer comme des suppléments dérisoires de l'œuvre, effacés par le volume normalement supérieur de l'orchestre.

Ainsi, pour contrer les choix de la production musicale académique, qui tend à effacer les habitudes de jeu des musiciens (comme l'ingénieur du son de Thelonious Monk qui reprochait au jazzman de faire du « bruit » avec ses pieds qui battaient la mesure alors qu'ils faisaient partie intégrante de son interprétation rythmique), la transcription audiovisuelle de la musique ne fait plus seulement trace du morceau enregistré en l'allégeant des « fioritures » de style rajoutées par l'instrumentiste, mais s'attache à rendre compte d'une musique au présent de l'interprétation. Son dispositif audiovisuel permet ainsi de projeter une *création*

Gould (<https://www.youtube.com/watch?v=eTZ33EVK3Ug>, bien plus lente, aux nuances raisonnables, aux emphases délicates.

13. Philippe GONIN, « Geste-écriture *versus* écriture du geste : la question de la transcription comme perception du geste dans les musiques enregistrées », *op. cit.*, p. 223.

14. *Idem.*

musicale à l'œuvre, celle de l'interprète qui enveloppe, sous des motifs stylistiques singuliers, le squelette harmonique d'un morceau non plus seulement écrit par la partition mais ressenti par celui ou celle qui joue (ces motifs stylistiques peuvent s'exprimer sous forme d'accents, de nuances, de ralentis imprévus, de respirations appuyées, de notes marmonnées...). En plus d'élargir la réalité sonore de l'œuvre musicale, son dispositif audiovisuel nous amène au-delà de sa simple représentation musicale pour nous transmettre la réception active de l'interprète qui se l'approprie : une réception de l'ordre de la compréhension (appropriation et maîtrise de l'œuvre) comme de l'affection (de celui qui *vit* la musique). Si la partition s'intéresse à la représentation du morceau en tant que système de composition, la transcription audiovisuelle rend compte de la réception sensorielle des créateurs qui l'interprètent à chaque étape de production de l'œuvre en question (qu'ils soient musiciens, ingénieurs du son, chef d'orchestre...) Dès lors, l'analyse musicale permise par la transcription audiovisuelle ne se concentre plus seulement sur l'étude de l'organisation sonore qui compose l'œuvre en question (comme celle de la partition), mais s'intéresse davantage au rhizome¹⁵ créatif qui la constitue, à travers le dialogue partagé entre l'écriture de son compositeur et l'expression des interprètes qui la perçoivent autant qu'ils la nourrissent.

— **La transcription audiovisuelle de la musique : pour un décentrement de la pensée musicale académique et/ou occidentalocentrée**

Dans une perspective de décentrement et d'universalisation des études musicales, Sylvaine Leblond-Martin cherche à montrer l'intérêt de trouver de nouvelles formes de notation¹⁶. Elle remarque que si, à la fin du XIX^e et durant tout le XX^e siècle, un grand nombre de partitions ont été réalisées et publiées pour reproduire et faire connaître le répertoire traditionnel musical des pays du

15. Le rhizome est un concept défini par Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI dans *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, tome 2, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980. En voici la définition la plus succincte : « A l'opposé de l'arbre [...] le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. [...] Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états » (p. 32).

16. Sylvaine LEBLOND-MARTIN, « Musiques orales, leur notation musicale et l'encodage numérique MEI », dans Nicolas MEEÛS, Sylvaine LEBLOND-MARTIN (direction), *Musiques orales, notations musicales et encodages numériques*, Paris, Éditions de l'Immatériel, 2016, p. 220-243.

Maghreb, cette forme de notation s'avère dès le départ insuffisante pour représenter pleinement une musique dont la composition ne relève pas de l'écrit (comme la composition classique occidentale). Néanmoins, l'arrivée du numérique vient, selon elle, « reposer le problème de l'usage de la partition pour expliciter, monter et mettre en valeur les sources musicales traditionnelles du Maghreb »¹⁷. Ainsi, la rencontre de la transcription musicale et du numérique théorisée par Sylvie Leblond-Martin nous paraît particulièrement riche pour comprendre en quoi la transcription audiovisuelle de la musique se présente comme un outil novateur pour *lire* certaines formes de musiques non occidentales, autant qu'elle nous invite à *penser* ces musiques qui n'avaient, jusqu'à présent, aucune valeur dans l'analyse de la musique occidentale elle-même.

Si la transcription s'avère essentielle pour permettre l'analyse d'un morceau « puisque la mémoire humaine est peu capable de retenir, avec autant de détail, ce qui a été entendu dix secondes auparavant et ce qui est entendu dans le moment présent (et donc) qu'une notation quelconque est devenue essentielle pour la recherche musicale »¹⁸, l'analyse permise par la partition solfégique semble pour autant insuffisante voire impossible pour étudier les particularités essentielles aux musiques de tradition orale. C'est en ce sens que Sylvaine Leblond-Martin propose de renouveler le principe de l'encodage MEI (Music Encoding Initiative) pour traduire numériquement l'ensemble des signes musicaux des systèmes de notation occidentale, en une notation qui tiendrait compte cette fois-ci des exigences des musiques de traditions orales et modales du Maghreb. Par exemple, cet encodage pourrait programmer son algorithme de telle sorte à ce qu'il transcrive la variation d'interprétation d'un même morceau en fonction de son territoire ou de sa région (Tunisie, Maroc, Algérie...), permettant dès lors de faire émerger de nouvelles clés d'analyse à ces genres musicaux encore invisibilisés par les théories musicales actuelles.

En pratique, la partition demeure encore aujourd'hui l'outil privilégié des méthodes pédagogiques de la musique occidentale (puisque celle-ci permet un apprentissage qui passe avant tout par la *lecture* des portées avant même de commencer à apprendre à *jouer* ou simplement à *écouter*). Néanmoins, cette

17. *Ibid.* p. 220.

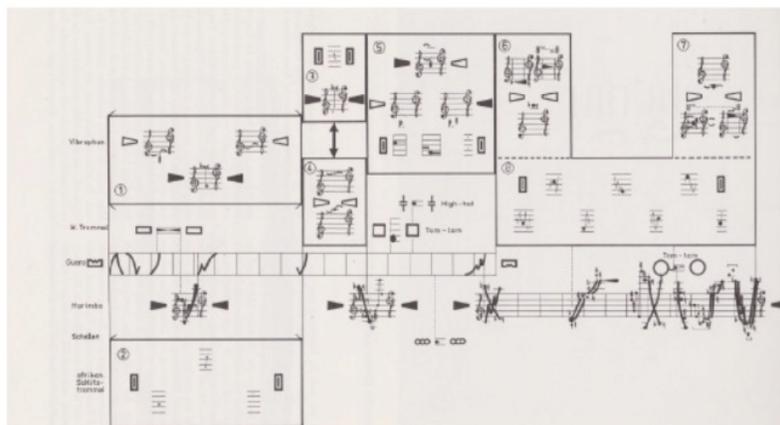
18. Nicolas MEEÛS, « Apologie de la partition », cité par Sylvaine LEBLOND-MARTIN, « Musiques orales, leur notation musicale et l'encodage numérique MEI », *op. cit.*, p. 233.

pédagogie semble particulièrement réductrice pour certains instrumentistes tel que le témoigne par exemple le guitariste Keith Richards :

Tout ce que je jouais, je l'apprenais dans les disques. Je pouvais jouer quelque chose immédiatement, sans passer par les contraintes terribles de la musique écrite, de la prison des mesures et des cinq lignes. [...] la musique enregistrée a été une libération [...]. Les enregistrements ont permis d'accéder à l'expression, au feeling de la musique. Je n'ai pas besoin d'un bout de papier, je peux jouer d'oreille, direct du cœur aux doigts¹⁹.

Cet apprentissage sensoriel de la musique passant directement de l'écoute à l'interprétation, de l'ouïe au corps, ne s'exécute pas par la représentation visuelle de la partition, mais bien par une compréhension digitale et tactile du matériau sonore de l'œuvre telle que le permet le dispositif audiovisuel. Aussi, la transcription solfégique s'avère inadaptée à certaines musiques électro-acoustiques comme celles de Pierre Henry ou de Karlheinz Stockhausen qui ont dû inventer leurs propres transcriptions graphiques car les portées de la partition ne permettaient pas d'intégrer la composition de leur bande magnétique ou de transcrire les bruits extra-musicaux souhaités (comme des sons industriels ou des sons d'usine...). Ces partitions graphiques peuvent ainsi être vues comme les ancêtres des partitions audiovisuelles et interactives qui sont nées de cette même volonté d'élargir la représentation sonore du morceau et enfin de s'accorder aux innovations pratiques et théoriques de la musique.

19. Keith RICHARD, cité par Philippe GONIN, « Geste-écriture *versus* écriture du geste : la question de la transcription comme perception du geste dans les musiques enregistrées », *op.cit.*, p. 206.



Score of Karlheinz Stockhausen's *Zyklus* with eligibility in the different instrumental parts. Photo: Walter Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert*, (Celle: Edition Moeck, 1975), 138, © Copyright 1960 by Universal Edition (London) Ltd., London / UE 13186.

Ainsi, les mutations musicologiques (permises par le jazz et les musiques contemporaines) expliquent en partie l'essor actuel des logiciels de notation musicale interactifs (audiovisuel et/ou digital). En explorant un nouveau système de représentation du son – non plus figé par le signe écrit mais dynamisé par le dispositif audio-visuel – la transcription audiovisuelle de la musique a la capacité de rendre compte (autant que de prendre en compte) les rapports multiples qui lient le musicien (en s'adaptant à la diversité des méthodes d'apprentissage) à la musique elle-même (en déconstruisant la norme académique de la conception occidentale classique).

De la représentation musicale à sa perception : le potentiel créatif de la transcription audiovisuelle de la musique

— **LE DEVENIR-ŒUVRE DE LA TRANSCRIPTION AUDIOVISUELLE**

La notation musicale solfégique qu'elle soit descriptive (dans le cas de la transcription) ou prescriptive (dans le cas d'une partition) définit la nature de la musique comme une organisation de douze demi-tons excluant toute autre configuration (alors considérée comme accidentelle ou circonstancielle). En ce sens, elle ne peut s'employer à représenter le son musical dans son exhaustivité, mais forme au mieux la « représentation symbolique »²⁰ de l'œuvre. Ainsi, la

20. *Ibid.* p. 208.

matérialisation du morceau par la partition ne peut amener qu'à une réduction qui le condamne à ne devenir qu'un simple squelette rythmique et tonal dépossédé de toute son expressivité musicale. À l'inverse, et comme nous l'avons vu précédemment, la transcription audiovisuelle de la musique permet d'élargir la représentation sonore de l'œuvre : elle n'en est plus la simple *réduction*, mais en devient une nouvelle forme d'*expression*. Plutôt que de chercher à « dire la musique » à travers un système de notation qui la synthétise, la transcription audiovisuelle s'emploie davantage à rendre compte de « ce que la musique a l'air de vouloir dire »²¹, et ce, en intégrant à l'écriture de son squelette rythmique le tissu musical déployé par la sensibilité productive de l'interprète qui la perçoit. C'est en ce sens que, en proposant la transcription audiovisuelle comme « nouvelle forme de représentation de l'œuvre musicale », Philippe Gonin remarque rapidement les limites de son questionnement (puisque, par exemple, le logiciel de la *soundbox* évoqué précédemment ne parvient pas à intégrer à sa représentation de la durée et de la hauteur réelle des sons). Ainsi, si c'est « l'artiste qui exprime l'expressivité des choses »,²² c'est bien en considérant la transcription audiovisuelle comme forme d'expression et non de représentation que nous pourrions nous intéresser à sa dimension non plus seulement théorique et pratique mais également artistique.

— POUR UNE RÉCEPTION ACTIVE : LA PERCEPTION DU TRANSCRIPTEUR AUDIOVISUEL

À l'inverse de la partition qui naît de la plume du compositeur, la transcription (qu'elle soit audiovisuelle ou solfégique) est réalisée la plupart du temps par un musicien autre que le compositeur du morceau d'origine. Or la réception d'une œuvre – son *aisthesis* – n'est pas unique (à l'image de sa *poïesis*²³) mais multiple : elle varie en fonction de la sensibilité de celui ou celle qui la perçoit (pour un même morceau, un musicien percevra des éléments musicaux que l'amateur inexpérimenté n'entendra pas). Dès lors, la réception esthétique du transcripateur est singulière et forme ainsi la *perception* qu'il aura de l'œuvre. Dans le cas où le transcripateur s'affirme comme artiste, la question est donc de comprendre comment celui-ci pourra « tirer un savoir-faire de la

21. Raymond RUYER, « L'expressivité », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 60, n^{os} 1-2, 1955, p. 69.

22. *Ibid*, p. 82.

23. Nous reprenons la distinction proposée par Paul Valéry, qui distingue la *poïesis* (création et production de l'œuvre) de l'*aisthesis* (qui concerne les sensations dans la réception). Voir Paul VALÉRY, *Discours sur l'esthétique*, dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1331.

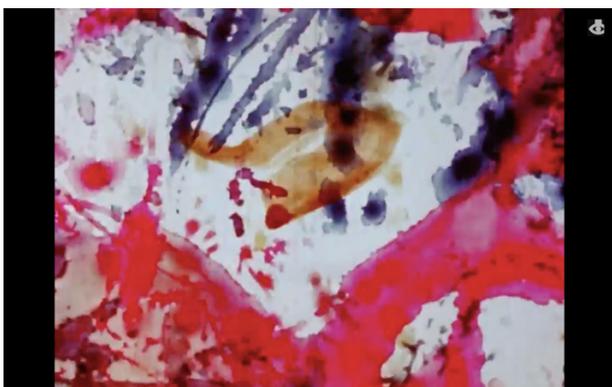
sollicitation sensible »²⁴ que provoque chez lui l'esthétique de l'œuvre musicale qu'il transcrit, et comment il parviendra ainsi à rendre sa perception productive. Pour Hans Zender, la transcription s'affirme même comme une réponse artistique à l'œuvre musicale en tant qu'elle ne cherche plus l'exactitude de l'imitation, mais s'aventure dans la création d'un imaginaire (peut-être celle de l'image même...). C'est en ce sens qu'il confie, après avoir réalisé une transcription de l'opéra *Giovanna d'Arco* (originellement composé par Giuseppe Verdi) : « S'agit-il d'un faux ? Pas vraiment, parce que le faux n'est pas guidé par l'exactitude du style, mais aspire à l'apparence, à la tromperie d'un instant. Cette œuvre au contraire est le fruit de l'imagination »²⁵.

En s'affirmant comme un transcrip-teur-créateur, Zender se libère alors du devoir d'authenticité attendu qui le contraint à une représentation fidèle de l'œuvre musicale d'origine (en reproduisant l'esprit de celle-ci) et s'invite à explorer (ou exploiter) le matériau sonore de l'œuvre source pour transmettre, à partir de sa transcription, une perception nouvelle de l'œuvre. Lorsque le donné esthétique n'est plus représenté mais perçu par le transcrip-teur, c'est tout un pan de l'imaginaire de l'œuvre qui peut alors fleurir, et c'est donc à travers formes, couleurs et espaces que la transcription audiovisuelle se propose d'en concrétiser l'image même. Dès lors, celle-ci ne se destine plus seulement aux musiciens ou compositeurs, mais invite également des artistes pluridisciplinaires (cinéastes, vidéastes...) à devenir eux-mêmes des transcrip-teurs légitimes. Pensons par exemple au court métrage *Caprice en couleurs* (1949) dans lequel le cinéaste Norman McLaren propose une interprétation audiovisuelle de quelques pièces issues du répertoire du trio d'Oscar Peterson. Pour réaliser cette transcription, le cinéaste a peint et gravé directement sur pellicule dans le but d'opérer des conjonctions visuelles synchronisées aux variations sonores du morceau reproduit par la bande sonore. Chaque couleur, chaque teinte, module en fonction des variations harmoniques et des tonalités qui se superposent, les traits de peinture étirent la fluidité des phrasés quand le grattage détache l'accélération pianistique d'un rythme be-bop maîtrisé. Hormis l'apparition de quelques figures reconnaissables (on peut notamment identifier le passage rapide d'une maison,

24. Claude THÉRIEN, « Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », *Les études philosophiques*, vol.3, n° 62, 2002, p. 353-369.

25. Hans ZENDER, « Après *Giovanna D'Arco*, deux réflexions », in Peter SZENDY, *Arrangement, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », 2000, p. 97-104.

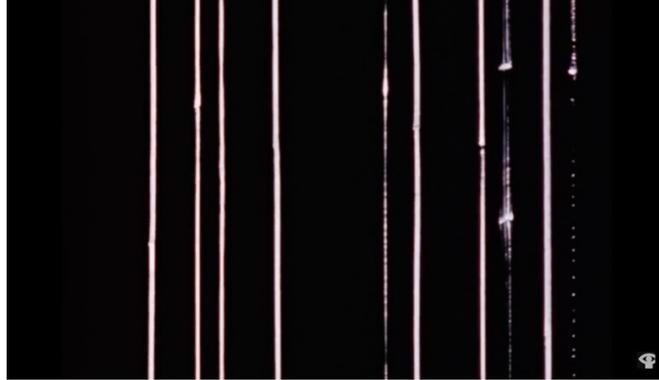
d'un arbre...), la représentation visuelle de *Caprice en couleur* est, du reste, pleinement abstraite.



Sans jamais chercher à expliciter la trame musicale de Peterson par une proposition narrative ou encore la construction d'un récit en images, la création visuelle de McLaren parvient à nous transmettre son rêve musical imagé et à créer, à travers formes et couleurs, le dialogue onirique d'une musique audio-imaginée.



Par exemple, lorsque le rythme rapide et saccadé du be-bop laisse place à la douceur harmonique (3 : 50), les couleurs s'effacent, se dissolvent, seules persistent quelques traits blanchâtres : accord audio-visuel qui projette l'« esprit œuvrant » d'un cinéaste dont le savoir-faire parvient à projeter la réception sensorielle au moment de l'écoute du morceau en train de jouer.



À l'inverse de l'emploi général que l'on attribue à la musique de film, Norman McLaren ne traite pas cette bande sonore comme une simple illustration de la bande image, ou encore comme l'accompagnement dramatique d'un certain récit. Ainsi, *Caprice en couleurs* opère un véritable dialogue audio-visuel qui délie le rapport hiérarchique (normalement établi entre l'œuvre musicale et sa transcription) pour permettre l'émergence d'un lien rhizomatique entre le morceau écouté et son devenir-image. Ce lien rhizomatique rompt avec la redondante considération de la transcription comme simple supplément de l'œuvre (forme qui l'accompagne mais jamais ne l'intègre) pour l'affirmer davantage comme l'une de ses formes d'expression, comme un bourgeon fleurissant au grès de savoir-faire confrontés (la musique, l'art-visuel) et de sensibilités partagées (celles du compositeur/interprète avec celle du transcripateur). À l'image de la remarque de Félix Guattari et Gilles Deleuze qui constatent que, lorsque « Glenn Gould accélère l'exécution d'un morceau, il n'agit pas seulement en virtuose, il transforme les points musicaux en lignes, il fait proliférer l'ensemble »²⁶, Norman McLaren crée une transcription élargie du morceau d'Oscar Peterson ; il en étire les notes en couleurs, les formes en rythmes autant qu'il parvient à étendre son territoire sonore au domaine du visuel. L'expression audiovisuelle de cette transcription ouvre ainsi le « champ des perceptions et sensations » de cette œuvre musicale et n'en propose non pas une représentation narrative, mais un « devenir *subtil* » au sens entendu par Nietzsche comme une « perception par-delà la forme grossière des choses »²⁷.

26. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, *op.cit.* p. 15.

27. Evelyne GROSSMAN, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017. p. 119.

— LA TRANSCRIPTION AUDIOVISUELLE DE LA MUSIQUE : POUR UNE RECONSIDÉRATION THÉORIQUE DE LA TRANSCRIPTION MUSICALE

Bien que la transcription soit nécessaire pour mener l'étude d'une œuvre musicale en tant qu'elle en est le support tangible et exploitable, la notation musicale reste encore considérée comme une « maquette » dont seule « l'audition par le public » en devient l'extension « en vraie grandeur »²⁸. C'est donc à travers sa relation de dépendance vis-à-vis du son musical qu'elle est supposée représenter que des théoriciens comme Zygmund Estreicher la considère. Si la transcription solfégique est traitée comme « l'ombre chinoise ou le contour sans relief et sans couleur d'un être vivant »²⁹, cet emploi devient dès lors inadapté à la transcription dont le dispositif audiovisuel s'appliquerait justement à dynamiser et réveiller le support fixe de la partition à travers formes, sons et couleurs. En effet, si la musique s'oppose aux autres formes d'art puisqu'elle est le fruit d'une création qui se forme à partir d'un matériau intangible et invisible (le son), l'acte même de visualiser cet intangible serait, selon Simon Cummings, non seulement « une aide à la créativité », mais également « un acte de création en soi »³⁰. Visualiser, interpréter, spatialiser l'intangible au lieu de représenter le son suivant la réduction squelettique du lisible, c'est faire émerger la dimension créative de la transcription audiovisuelle non comme une possibilité mais comme son essence même. Ainsi, ce serait à travers son potentiel créatif que la transcription audiovisuelle de la musique se différencierait du rôle théorique de la partition (tout en rehaussant son statut de « simple outil ») : « On considère généralement la partition comme un simple outil, [...] mais ne prendre la notation que comme rien d'autre qu'une aide pratique à la production serait méconnaître son rôle théorique fondamental »³¹. Plus qu'un moyen d'*identifier*³² l'œuvre de performance en performance, la transcription audiovisuelle en étire l'identité par

28. Marcel MESNAGE, « Sur la modélisation des partitions musicales », *Analyse musicale*, n° 22, 1991, p. 31-32 ; et Sylvaine LEBLOND-MARTIN, « Musiques orales, leur notation musicale et l'encodage numérique MEI », *op. cit.*, p. 238.

29. Sigmund Estreicher, cité dans Simha AROM, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : Structure et méthodologie*, Paris, SELAF, 1985 (Etnomusicologie), p.275.

30. Simon CUMMINGS, « Son e(s)t lumière : Expanding Notions of Composition, Transcription and Tangibility Through Creative Sonification of Digital Images », dans Andrew KNIGHT-HILL (direction), *Sound and image: Aesthetics and practices*, Abingdon, Routledge, 2020. p. 348-364.

31. Nelson GOODMAN, *Languages of art*, p. 127-128, cité par Nicolas MEUÛS, « Notation, transcription, analyse », *op.cit.*, p. 27.

32. Nelson Goodman entend par rôle théorique de la partition un moyen de reconnaître la même œuvre de performance en performance. La partition apparaît ainsi comme l'identité de l'œuvre même, celle qui évalue si la performance correspond à celle de l'œuvre. (*Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976., p. 127-130).

la confrontation qu'elle opère entre l'œuvre concernée et les différentes formes créées par celui qui la transcrit. Elle en élargit ainsi les formes et les possibilités.

Néanmoins, la dimension créative propre à la transcription audiovisuelle n'est pas strictement artistique, mais également d'ordre technique et pratique, et c'est ce qui lui assigne son rôle pédagogique. Si celle-ci se présente comme le devenir-image de l'œuvre musicale source (en créant son imaginaire visuel, en élargissant son Idée...), la transcription audiovisuelle s'affirme également comme un outil de création pour les musiciens (notamment ceux dont l'apprentissage tend à s'éloigner des normes académiques de la musicologie occidentale). Ainsi, il ne s'agit pas de détacher la transcription audiovisuelle de l'œuvre musicale pour la revendiquer comme œuvre à part entière, mais bien de la définir en tant que médium au geste créatif dynamique, partant du matériau intangible de l'œuvre source vers le matériau audiovisuel qu'elle met en œuvre. Pour ce faire, je m'abstiendrai de poser tout rapport hiérarchique entre le morceau d'origine et sa transcription audiovisuelle pour m'intéresser davantage au rhizome relationnel qui les unit, c'est-à-dire au dialogue créatif qui les confronte, du sonore au visuel, du visuel au sonore.

La transcription audiovisuelle comme médium artistique-pédagogique

— LE « FAIRE » DE LA TRANSCRIPTION, « L'AGIR DE L'ARRANGEMENT »

À l'inverse de l'arrangement qui adapte un morceau musical « pour » un instrument, la transcription (de son étymologie latine *transcribe*) s'inscrit dans l'idée d'« écrire à travers » l'instrument ou au-delà de celui-ci. François Nicolas³³ distingue d'ailleurs l'arrangement de la transcription en tant que le premier « agit » tandis que le second « fait », puisque *l'agir* contient en lui-même sa propre fin alors que la *faire* se présente comme un moyen au service d'une fin. Dans le cas de la transcription, le corps musicien n'est donc qu'un véhicule, un médium par lequel la musique se transmet alors qu'il se présente comme une limite, un cadre dans le cas de l'arrangement (en tant qu'il s'adapte aux particularités de l'instrument concerné). Cette nuance discrète mais fondamentale détourne dès lors toute idée selon laquelle la transcription audiovisuelle de la musique agirait comme l'adaptation audiovisuelle d'une œuvre musicale en la limitant aux particularités singulières de l'image. Au

33. François NICOLAS, « De Bach à Schoenberg: la transcription comme forme de réception chez Busoni », dans Peter SZENDY (direction), *Arrangement, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, op. cit., p. 45-60.

contraire, celle-ci n'est que mouvement et non une fin en soi : elle ne dénature pas l'idée musicale de l'œuvre source mais au contraire la transporte, la déploie, l'éclaire. Son image est une matière à penser : elle invite non plus seulement à écouter un morceau comme le fait l'enregistrement, ni seulement à le théoriser par sa réduction sur partition, mais en saisit le matériau sonore pour en projeter l'Idée musicale (aux interprètes, aux amateurs, ou simplement aux spectateurs). Ainsi, l'expression audiovisuelle de l'œuvre en question permet – à l'inverse de « la médiation froide de l'écrit »³⁴ – de préserver et surtout de *faire raisonner* la dimension sensible de la musique, non plus au sens d'un sensible « perçu par les sens » (l'ouïe), mais bien d'un sensible qui « doit être perçu »³⁵ à travers le dialogue audio-visuel proposé. En effet, si le premier sensible se réfère à un simple processus de reconnaissance (écoute sonore), le second est amené par « une rencontre qui force à penser »³⁶ (la rencontre de l'audio et du visuel), en tant qu'il n'est plus *représentation* sonore, mais *signe* à part entière (expression audiovisuelle d'une conception singulière, pédagogique et/ou artistique, de l'œuvre musicale).

— LA TRANSCRIPTION AUDIOVISUELLE : LE GESTE À L'ŒUVRE

Le 29 mars 2021 eut lieu à l'Université Paris 8 le colloque « Interpréter / Performer Xenakis » au cours duquel musiciens et musicologues ont été tentés de présenter des outils performatifs pour visualiser les données multimodales de l'interprétation pianistique. Sous forme d'installation audiovisuelle ou d'application web, ces outils ont été pensés pour combler les failles de la notation solfégique qui ne rend que « très partiellement compte de ce que doit être la musique contemporaine »³⁷ (et notamment celle de Xenakis). Il s'agissait pour ces créateurs et théoriciens de réfléchir à un système de notation qui ne s'intéresse plus seulement à l'interprétation musicale, mais bien à celle de la performance³⁸. Parmi les différentes propositions, celle de Palvos Antoniadis retient particulièrement mon attention puisqu'il s'agit d'une transcription audiovisuelle d'un morceau de Xenakis créant « un espace virtuel, augmenté et interactif, qui

34. Éric MÉCHOULAN, *Lire avec soin. Amitiés, justice et médias*, Paris, ENS éditions, 2017, p. 93-109.

35. Evelyne GROSSMAN, *Éloge de l'hypersensible, op.cit.*, p. 46.

36. *Idem.*

37. Voir la présentation publiée du colloque sur le site : <https://musidanse.univ-paris8.fr/interpreter-performer-xenakis-3>

38. *Ibid.*

mélange la partition musicale avec l'espace physique, et encore le temps d'apprentissage avec le temps réel de la performance »³⁹.



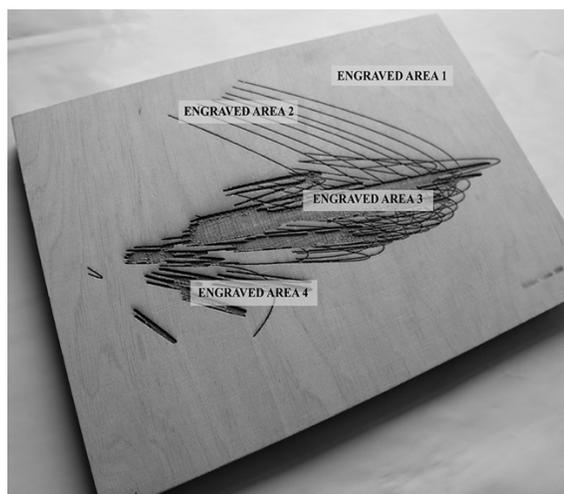
Par sa transcription audiovisuelle, Pavlos Antoniadis parvient à déconstruire les oppositions binaires (partition/interprète, compositeur/interprète) qui régissent les conceptions musicologiques actuelles. L'interaction créatrice du jeu de l'instrumentiste avec le dispositif audiovisuel de la transcription musicale s'inscrit également au cœur d'une autre de ses recherches qui s'attache à « développer [...] un outil de suivi multimodal de la partition pianistique en temps réel »⁴⁰. Celui-ci permettrait d'augmenter « l'expérience *live* de l'interprétation par la visualisation et diffusion des données de la performance au public » en même temps qu'il « pourrait changer le protocole de collaboration entre le compositeur et l'interprète en transformant la partition en une plateforme commune et interactive [...] au processus de création et même d'apprentissage »⁴¹. Un tel dispositif interactif associé à certaines transcriptions audiovisuelles fait plus généralement écho au principe du *tangible*

39. *Ibid.*

40 Voir l'onglet « Pavlos Antoniadis, développement du système gestcom », publié sur le site web de l'ARTEC – École de recherche universitaire : <https://artec.sisso.fr/projets/developpement-du-systeme-gestcom/>

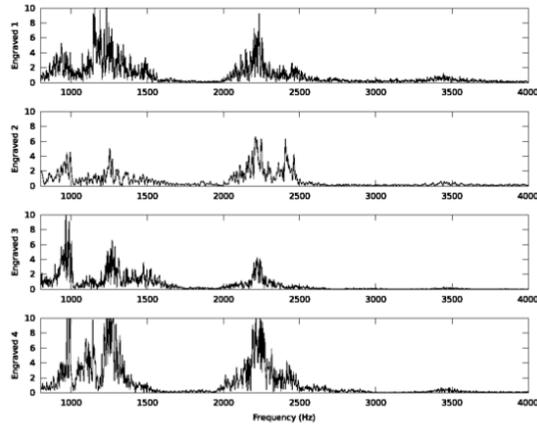
41. *Ibid.*

score (ou *inherent score*) dans lequel la transcription s'intègre directement au corps de l'instrument digital utilisé⁴². En devenant corps-instrumental à part entière, la transcription se définit par l'interaction entre sa surface (qui représente les différents sons en même temps qu'elle permet leur émission) et le musicien/compositeur qui la manipule. Les transcriptions interactives du « *tangible score* » se présentent sous des formes multiples qui permettent alors de jouer à travers une texture sonore étendue aux timbres variés. De plus, cette forme de transcription s'est enrichie avec la naissance des nouvelles technologies puisque, en plus d'être corps instrumental à part entière, elle devient outil créateur de la mémoire audiovisuelle de l'œuvre, qu'elle peut désormais transcrire sous forme de codage numérique.



Un exemple de tangible score dont la surface transcrit les différentes zones d'interaction sonore sous forme de gravure...

42. Lire à ce propos Martin KALTENBRUNNER et Enrique TOMÁS, « Tangible Scores: Shaping the Inherent Instrument Score », *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression* : https://www.nime.org/proceedings/2014/nime2014_352.pdf. Les deux images suivantes ont été extraites de cet article.



... et la transcription numérique de ces différentes zones sonores sous forme de fréquence.

De l'instant du jeu à sa captation numérique, du créateur-compositeur à l'interprète-créateur, la transcription audiovisuelle de la musique apparaît comme un médium qui permet la coexistence des pratiques musicales (l'interprète peut devenir créateur, le transcrip-teur-interprète, etc.), préférant la *nuance* à la *différence* (en faisant *raisonner* un morceau d'un support à l'autre sans en dénaturer l'Idée musicale). Enfin, cette dernière désordonne la linéarité de la production normée de l'œuvre musicale (composition → interprétation → transcription) grâce à son *savoir-faire* dual : à la fois outil de création (voire corps-instrumental à part entière) au moment de l'interprétation/performance

d'un morceau, elle s'affirme également comme mémoire créatrice et imaginaire audiovisuel de l'œuvre musicale.



— SAISIR LE CORPS EN MOUVEMENT : TRANSCRIRE L'INTERPRÉTATION

Le dispositif audiovisuel de la transcription permet une interaction aussi créative que physique avec le musicien qui l'interprète : à l'inverse de la partition qui s'intéresse à « la musique qui s'écoute », la transcription audiovisuelle de la musique capture autant qu'elle crée une « musique qui se joue, une musique peu auditive et surtout manuelle, qualifiée par Roland Barthes de « musculaire »⁴³ : « C'est comme si le corps entendait, attablé au clavier ou au pupitre, le corps commande, conduit, coordonne, il lui faut transcrire lui-même ce qu'il lit : il fabrique du son et du sens : il est scripteur, et non récepteur, capteur⁴⁴.

En donnant du sens à l'œuvre, l'interprète en devient un transcripateur actif : sa proposition musicale n'est plus seulement sonore mais expression du corps ; en faire un simple enregistrement audio serait castrateur et sa captation audiovisuelle s'avère ainsi nécessaire. Revenons alors aux fameuses interprétations de Glenn Gould (qui par sa gestuelle corporelle si particulière frôle la

43. Roland BARTHES, « Musica pratica », dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 231.

44. *Idem*.

performance⁴⁵) et dont les diverses captations vidéo apportent un atout considérable à l'écoute du morceau.

À travers cette forme de transcription audiovisuelle simpliste (qui consiste à enregistrer de manière audiovisuelle le musicien dans l'instant de l'interprétation), il ne s'agit plus seulement d'analyser la composition de l'œuvre musicale comme le propose la partition, ni encore de faire vibrer notre sensibilité à l'écoute du morceau enregistré, mais bien de projeter cette *sensibilité à l'œuvre*, de donner à voir, à entendre, mais surtout à ressentir autant que comprendre *l'aisthesis* de l'interprétation gouldienne. La vidéo ci-dessus extraite du documentaire de Bruno Monsaingeon (*Glenn Gould, Au-delà du temps*, 2005), fait ainsi trace de l'art d'un pianiste, d'un touché subtil, d'une posture hypersensible ; elle fait mémoire à cette petite chaise bancale – qui ne le quitta jamais⁴⁶ –, à ce dos courbé à hauteur de clavier, à cette caresse concentrée, à ce corps qui tout entier exprime, propose, donne du sens... Ces images apparaissent comme la façon la plus juste de retranscrire la musique d'un interprète dont le corps en mouvement nous invite à ressentir l'œuvre, mais surtout à la penser, à la regarder horizontalement, à la caresser délicatement, à s'unir à elle sans prétention, sans applaudissements, dans un dialogue qui implique un investissement autant intellectuel que corporel, aussi sensible qu'intelligible, pas plus sonore que visuel. En captant non seulement le geste pensé-prévu-composé du musicien – mais aussi l'impulsion corporelle de l'instant, le tic nerveux qui échappe ou le surgissement inconscient –, la transcription audiovisuelle de la musique ancre le corps du musicien comme une composante essentielle de l'œuvre autant qu'elle retrace l'imprévisible éclat de son interprétation musicale et de sa performance artistique.

45. On considère l'interprétation musicale comme performance dès lors qu'il y a un « processus de (re)création en acte porté/initié/conduit par des corps musiciens ». Voir Hyacinthe RAVERT « L'interprétation comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie », *Musurgia*, vol. 12, n° 4, 2005, p. 5-18.

46. Cette petite chaise lui fut offerte par son père en 1953 ; elle ne le quitta jamais.

— **TRANSCRIPTION AUDIOVISUELLE ET PERFORMANCE : « SAISIR L'INSAISSABLE » ?**

▪ **Spatialiser le son**

Dans son article « Geste-écriture *versus* écriture du geste : la question de la transcription comme perception du geste dans les musiques enregistrées », Philippe Gonin remarque que « les méthodes de transcription [...] omettent en général de mettre en lumière un paramètre fondamental lorsque l'on veut analyser les œuvres enregistrées : l'espace »⁴⁷. En effet, une fois transcrit sur partition, le son devient prisonnier d'un espace à deux dimensions ; il s'écrase sur la page, perdant ainsi volume et profondeur. Or, la dimension spatiale occupe une place fondamentale au sein des musiques contemporaines (notamment électroacoustiques). Par exemple, Bertrand Merlier propose un mode de transcription qui s'adapterait directement à la musique mixte en l'intégrant au sein de son espace de diffusion électroacoustique. Il s'agit ainsi pour le musicien de créer, par la transcription, une spatialisation de l'œuvre en concert au sein même de la partition audiovisuelle. Selon lui, celle-ci lui permettrait de visualiser le déplacement des sons entre les haut-parleurs, mais également le mouvement de leur circulation pendant le temps de la performance. Étant capable de tracer la trajectoire invisible du son créé par le dispositif électroacoustique en concert, la transcription audiovisuelle apparaît ainsi comme un médium-outil qui s'adapte au rythme des mutations musicales de notre temps.

▪ **Le temps paradoxal de la transcription audiovisuelle**

Le temps de la transcription solfégique pourrait s'apparenter au temps du scénario, c'est-à-dire à un temps durable qui s'oppose au temps éphémère de la performance musicale ou à celui de la projection filmique. En effet, pour Busoni, « l'œuvre musicale est présente, entière et intacte, avant d'avoir sonné et après être passée par le son. Elle est à la fois dans et hors du temps, et il est de son essence qu'elle peut nous donner une représentation concrète du concept par ailleurs insaisissable de l'idéalité du temps »⁴⁸. À l'inverse de la partition (qui ne peut que succéder à la composition d'un morceau), la temporalité de la

47. Philippe GONIN, « Geste-écriture *versus* écriture du geste : la question de la transcription comme perception du geste dans les musiques enregistrées », *op. cit.* p. 222.

48. François NICOLAS, « De Bach à Schoenberg : la transcription comme forme de réception chez Busoni », dans Peter SZENDY (direction), *Arrangement, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 45-60.

transcription audiovisuelle de la musique s'avère aussi paradoxale que celle qui régit l'œuvre musicale elle-même. En effet, cette dernière est capable d'une part de capter l'instant musical (pouvant dès lors être rejoué un nombre incalculable de fois) ; mais se présente également, à l'instar de la projection filmique, dans un temps éphémère déterminé, celui de l'instant audio-visionné. Pensons au *live coding*, par exemple, qui permet la transcription simultanée du morceau musical en train de se faire sous forme de code informatique réalisé devant et pour le public. Cette technique consiste plus précisément à projeter l'interface du codage textuel transcrit aux spectateurs, mais aussi de le mémoriser au sein d'une banque de donnée réutilisable au besoin. Cette interaction crée alors un exemple parfait d'une transcription née de la fusion de la performance et de sa partition, l'un devenant indissociable de l'autre.

Plus généralement, la transcription audiovisuelle pose une question sur le rapport entre la prédictibilité de la partition et l'imprédictibilité de l'improvisation. Par exemple, dans son article « L'improvisation musicale et l'ordinateur, transcrire la musique à l'ère de l'image animée », Marc Chemillier s'appuie sur les expériences d'improvisations musicales de Bernard Lubat menées à partir du logiciel OMAX. Ce mode d'improvisation repose sur l'interaction créative de l'enregistrement de la partie musicale jouée par le musicien et celle proposée par l'ordinateur. Pour ce faire, le logiciel se sert des phrases jouées par le musicien (captation), puis il en produit de nouvelles qui ressemblent aux premières par certains aspects (imitation), tout en inventant d'autres propositions musicales à partir de celles-ci (transformation). Pour autant, l'ordinateur n'improvise pas (puisque'il est programmé par un algorithme), mais il parvient néanmoins à reproduire un certain imprévu musical permettant à l'instrumentiste de s'exercer à la création musicale instantanée. De plus, étant capable d'enregistrer le dialogue musical en train de se faire, cette forme de transcription audiovisuelle a permis à Bernard Lubat de créer « quelques beaux *chorus* sur ce principe [...] malgré le caractère périlleux de l'expérience »⁴⁹ et donc d'exploiter cet outil comme un moyen pédagogique autant qu'artistique. Enfin, à travers le dispositif d'une écriture en train de se faire, la transcription audiovisuelle de la musique offre une nouvelle appréhension de la musique : ne s'intéressant plus seulement à ce qui a été joué, elle considère enfin cet « espace

49. Marc CHEMILLIER, « L'improvisation musicale et l'ordinateur. Transcrire la musique à l'ère de l'image animée », *Voir la musique*, n° 53, 2009, p. 66-83 – <https://doi.org/10.4000/terrain.13776>

d'apparition possible de l'imprévu » et parvient ainsi, à « redonner une place à ce que Derrida appelle la part « incalculable » de l'événement »⁵⁰.

Conclusion

Aujourd'hui, la partition solfégique apparaît comme une forme de transcription limitée voire inadaptée aux mutations musicales contemporaines. L'essor récent des plateformes de notation musicale audiovisuelle ont alors donné un nouveau souffle à la transcription d'un point de vue aussi bien pratique (en permettant de représenter la dimension spatiale de la musique électroacoustique, par exemple) que théorique (en proposant une forme de notation qui permet l'analyse des musiques de tradition orale ou bien improvisées). Néanmoins, l'intérêt essentiel de la transcription audiovisuelle n'est pas simplement de permettre cette représentation élargie du son musical, mais bien celui de créer des images spatio-temporelles à partir d'un matériau aussi intangible qu'invisible. Enfin, la transcription audiovisuelle de la musique s'affirme comme un médium créatif dual, pouvant aussi bien être un outil d'aide à la composition (ou à l'improvisation) qu'une proposition artistique à part entière. Capable de rapporter l'organisation spatiale de l'œuvre musicale, d'en visualiser le timbre autant que d'intégrer les paramètres relatifs à son interprétation (ou à sa performance), la transcription audiovisuelle s'accorde aux récentes (r)évolutions théoriques de la musique et met en lumière des dimensions autrefois invisibilisées par la tradition musicologique occidentale. À la fois mémoire audiovisuelle ou corps musical interactif, ce médium se présente non plus comme une simple extension écrite de l'œuvre, mais comme le déploiement affirmé de son imaginaire, où les sensations, émotions et idées qu'elle provoque (son *aisthesis*) sont mises au premier plan pour devenir une matière de création. Cette rencontre de l'audio et du visuel enrichit dès lors le *sensible* de la musique perçue d'une *sensibilité réflexive* qui invite autant à penser qu'à écouter la musique, à la composer comme à l'interpréter, à la jouer aussi bien qu'à l'écouter, à vivre l'instant de sa création autant qu'à le mémoriser.

Mai 2022

50. *Ibid.*