

Glenn Gould

Résonance et utopie

Daniel Küenzi

DIX ANS après sa mort, le 4 octobre 1982, Glenn Gould n'a pas fini de susciter des controverses, et pas seulement dans le monde musical ! Ce n'est pas tant le pianiste qui dérange — bien que l'on ne puisse ignorer le caractère iconoclaste de ses interprétations de Bach ou de Mozart —, que l'homme de communication qui, par une démarche contradictoire en apparence, cessa de donner des concerts publics afin de se rapprocher des auditeurs par les médias électroniques.

A la surprise de nombreux critiques, ce pianiste, qui constituait une menace pour la vénérable institution du monde des concerts, rencontre, à titre posthume, un succès qu'aucun de ses confrères n'a connu. A la base de la renommée de Gould, il y a naturellement son jeu d'une exceptionnelle clarté, qui force le respect, même chez ceux qui le critiquent. Avec la parution de ses *Ecrits traduits en français*, on a découvert que, derrière ce musicien, il y a un homme qui a cherché à abolir la stricte hiérarchie séparant compositeur, interprète et auditeur. Au fond, Gould ne voulait pas seulement réformer le monde de la musique ; ses propositions étaient plus ambitieuses, utopiques

dans le meilleur sens du terme : il rêvait d'un monde où « l'auditoire serait [...] devenu artiste. La vie serait devenue un art » (1).

Un jeune prodige discret

C'est à Toronto que Glenn Gould a vu le jour, le 25 septembre 1932. Dans sa famille, où l'on cultivait la musique, on se rendit compte rapidement que cet enfant possédait quelques traits communs avec le jeune Mozart. Il sut donc lire les notes avant les lettres. A trois ans, sa mère découvre qu'il possède l'oreille absolue et l'initie au piano. A cinq ans, il pouvait jouer des morceaux faciles et improviser (2). Sa mère est son seul professeur jusqu'à l'âge de onze ans, lorsque le jeune prodige est confié à un professeur particulier, Alberto Guerrero. En 1945, il donna quelques concerts d'orgue et de piano à Toronto, l'année où « il réussit l'examen d'entrée au *Royal Conservatory of Music* de Toronto, considéré comme validant un niveau professionnel. En 1946, il satisfait aux examens de théorie de la musique et obtient son premier prix de Conservatoire, premier nommé » (3). Il avait quatorze ans, et il n'avait jamais donné de concerts importants à l'extérieur des frontières du Canada, ni même hors de sa ville natale.

Contrairement à Mozart, qui sera exhibé par son père Léopold dans bon nombre de cours d'Europe, les parents de Glenn Gould tiendront leur fils à l'écart de la curiosité du public et des médias. Il échappe ainsi au circuit, qui semble pourtant inévitable, des concours internationaux. A l'âge de vingt ans, Gould n'a donné que quatre concerts. Son répertoire est déjà exceptionnel, et parfaitement atypique : il commence avec Jean Petersoon Sweelinck (1562-1621) et va jusqu'aux œuvres de l'avant-garde avec Berg et Schönberg.

Ce n'est qu'en 1955 qu'il débute sa carrière internationale avec deux concerts aux Etats-Unis, qui lui valent un succès exceptionnel (au programme : Sweelinck, Gibbons, Bach, Berg et Webern). La compagnie de disques CBS lui propose un contrat exclusif, qu'il signe ; il restera valable jusqu'à sa mort. Parallèlement à ses activités de concertiste, il s'adonne à la composition. A 23 ans, il signe son Opus 1, un Quatuor à cordes au style post-romantique. En 1957, Gould fait ses débuts en Europe, commençant sa tournée en URSS, où il sera, dit-on, le premier pianiste américain à se faire entendre. Il jouera en compagnie des chefs les plus illustres. En 1959, il donnera son dernier concert sur notre continent, à Lucerne, avec le *Concerto en ré mineur* de Bach, en compagnie de Herbert von Karajan.

1. « L'enregistrement et ses perspectives », in Glenn Gould, *Le Dernier puritain. Ecrits I*, traduits

et présentés par Bruno Monsaingeon, Fayard, 1983, p. 99.

2. Glenn Gould. *A Life and variations*, Otto Friedrich, Random House, New York, 1989. A noter que cet ouvrage constitue la biographie « officielle » de Gould. Il n'existe pas de biographie de Gould en français.

3. Michel Schneider, *Piano solo*, Gallimard, 1988, p. 20-21.

La découverte du disque

Pour expliquer les raisons qui le font désertier le vieux continent, Gould avance sa phobie des voyages en avion. En fait, d'autres motifs viennent se greffer sur cet argument. En 1955, à New York, Gould découvre, en enregistrant les *Variations Goldberg* de Bach, ce que la technologie peut apporter à la musique. Progressivement, l'idée d'abandonner les concerts germe en lui. Il se donne jusqu'à l'âge de trente ans pour quitter définitivement la scène, le temps d'accumuler suffisamment d'argent pour être à l'abri de soucis financiers — car la vente de ses disques pouvait s'avérer problématique, étant donné le répertoire qu'il affectionnait ; son disque de *Enoch Arden* de Richard Strauss, avec Claude Rains, n'avait été pressé qu'à 2 000 exemplaires en 1961 !

Ce que Gould découvre dans le studio, c'est la possibilité de réaliser au mieux l'idée qu'il se fait d'une œuvre, recourant, au besoin, à plusieurs prises. « L'univers du studio d'enregistrement est un milieu très cloîtré ; c'est pourquoi je l'aime tant. Et lorsque je dis "cloîtré", ce n'est pas au seul sens physique du terme que je parle, encore que le studio participe effectivement de ce concept de cloître. Ce dont je veux parler, en réalité, c'est de l'idée que le studio constitue très littéralement un milieu dans lequel le temps tourne sur lui-même, dans lequel, comme dans un cloître, on devient capable de s'abstraire de la poursuite effrénée d'une succession d'événements quotidiens, momentanés, éphémères » (4).

Vers la retraite

Nombreux sont les authentiques artistes à avoir eu beaucoup de réticences par rapport aux concert publics. Sans remonter jusqu'à Franz Liszt, mentionnons Nikolaus Harnoncourt, qui dénonce l'aspect futile du monde des concerts, où les musiciens deviennent de plus en plus des « conservateurs d'un musée » qui jouent toujours les mêmes musiques, de préférence des XVIII^e et XIX^e siècles, pour un public qui ne cherche à entendre que de « belles choses » : « Si l'on ne réussit pas à restaurer une unité entre notre écoute de la musique, notre besoin de musique et de la vie musicale [...] la fin est proche » (5). Lors de ses

4. Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne. Ecrits II*, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Fayard, 1985, p. 316-3.

5. N. Harnoncourt, *Le Discours musical*, Gallimard, 1984, p. 25.

concerts, Gould dut affronter parfois l'hostilité du public lorsqu'il se faisait le courageux propagandiste de la musique sérielle. A Florence, par exemple, il se fit longuement siffler après avoir interprété la *Suite opus 25* d'Arnold Schönberg. Le public des salles de concert se distingue souvent par un degré élevé de conservatisme qui ne pouvait qu'écœurer un artiste comme Gould (6).

A ces considérations générales viennent s'ajouter des motifs personnels, non dénués de prolongements moraux. Ainsi, à la veille de se retirer, il déclare à propos du côté « inattendu » et du « risque » entourant un concert : « Pour moi, c'est quelque chose de cruel, de féroce et d'idiot. C'est exactement ce qui pousse des sauvages comme ces gens d'Amérique latine à aller voir des corridas. Lorsque j'entends ce genre d'arguments, cela me donne envie de quitter la scène. Le spectateur de l'arène qui regarde une exécution musicale comme s'il s'agissait d'une performance athlétique se tient lui-même à l'abri du danger, mais il a une sorte de jouissance sadique à voir ce qui se passe sur scène. Or tout cela n'a rien à voir avec ce qui s'y passe réellement, qui est une tentative faite par l'interprète d'aboutir à une puissante identification avec la musique qu'il joue. Il ne s'agit pas d'un match, mais d'une histoire d'amour » (7). Il dénonce, par ailleurs, le « mercantilisme commercial » qui infecte le système des concerts. En 1980, il déclarait encore à la journaliste Elyse Mach : « Mes objections à l'égard du concert sont d'ordre essentiellement moral » (8).

Le 10 avril 1964, c'est avec beaucoup de soulagement qu'il referma le couvercle de son Steinway après avoir interprété Bach et Hindemith. Malgré les offres les plus tentantes, jamais il ne se reproduira en public. Désormais, une nouvelle vie — combien plus productive ! — l'attendait. Elle nous léguera des dizaines d'essais, sur la musique, les médias, l'esthétique, etc., ainsi que d'innombrables émissions radiophoniques et télévisées.

Il me semble que Gould s'est posé, d'une manière plus aiguë que bon nombre de ses confrères, la question du sens d'une vie d'artiste, et par là de la signification et de l'utilité de l'art à l'aube du troisième millénaire ; alors que le commerce, la reproduction mécanique des œuvres d'art et les médias ont profondément changé les rapports entre les individus, l'art et les artistes.

Lors de la découverte du principe de la photographie en 1838 par Daguerre, de nombreux peintres et critiques se sont interrogés sur les transformations que cette

6. Pourquoi ce conservatisme ? Théodor Adorno et Hans Eisler ont certainement donné une réponse convaincante lorsqu'ils affirment : « La peur exprimée par les dissonances de la période la plus radicale de Schönberg dépasse de beaucoup le degré de peur que l'individu bourgeois moyen est capable de jamais ressentir : c'est une peur historique, celle de l'aube de la catastrophe sociale » (T. Adorno, H. Eisler, *Musique de cinéma*, L'Arche, 1972, p. 46).

7. Lors d'un entretien avec Bernard Asbell, dans Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*. Montage et présentation Bruno Monsiegeon, 1986, p. 68.

8. *Ibidem*, p. 106.

invention signifiait pour la peinture et, plus particulièrement, l'art du portraitiste. Mais aussi, plus globalement, ce qu'impliquerait la possibilité de multiplier industriellement des photographies ou des gravures. D'un autre côté, on s'est également interrogé sur le monde tel que nous le révélait la photographie, puis le cinéma. Comme le relevait Walter Benjamin dans son opuscule sur la photographie : « Il est caractéristique que les débats se soient obstinés à considérer l'esthétique de la photographie en tant qu'art, alors que l'on s'est à peine intéressé, par exemple, à la réalité, qui fait bien davantage problème, de l'art en tant que photographie. [...] Pour la fonction de l'art, l'effet des reproductions photographiques d'œuvres d'art a beaucoup plus d'importance que l'aspect plus ou moins artistique d'une photographie [...]. Chacun pourra constater combien une image, mais surtout une œuvre plastique, et au plus haut point une architecture, se laissent mieux saisir en photo que dans la réalité » (9).

Walter Benjamin ouvre la porte à la problématique du médium en tant qu'art. Dans le cas qui nous concerne, de l'art en tant que radio, et de la radio en tant qu'art ! Il me semble que cette réflexion n'a pas encore vraiment atteint la musique. Peut-être parce que la technique n'est parvenue à reproduire fidèlement la musique et à la diffuser massivement que depuis quelques décennies. Quoi qu'il en soit, ces techniques mécaniques de reproduction d'œuvres artistiques ont changé notre vie, ou du moins la manière dont l'art nous parle. Comme chacun le sait, ce thème occupe une place centrale dans les réflexions de Glenn Gould. On trouve l'essentiel de celles-ci dans deux textes : « L'enregistrement et ses perspectives » (10), et « Contrefaçon, imitation et processus créateur » (11).

Le « dernier puritain »

Dans son auto-interview, « Glenn Gould interviewe Glenn Gould au sujet de Glenn Gould », l'auteur se déclare très proche de la tradition des réformateurs du xvi^e siècle et se surnomme « le dernier puritain » (12), par analogie avec le titre du roman philosophique du théologien George Santayana. Dans son acception la plus commune, on sait qu'un puritain n'a pas seulement la scène en horreur, mais que l'art est bien suspect à sa conception du monde.

9. Walter Benjamin, *La Photographie*, Ed. Denoël, 1983, p. 164.

10. « Glenn Gould interviewe... », in *Le Dernier puritain*, p. 43.

11. Dans *Contrepoint à la ligne*, op. cit.

12. George Santayana, *Le Dernier puritain*, Gallimard, 1947, p. 12.

D'ailleurs, Gould ne manque pas de rappeler, dans son hommage à Yehudi Menuhin, qu'il existe « une idée commune à toutes les sociétés essentiellement puritaines : être un artiste, c'était se vouer inutilement à l'enfer » (13).

On pourrait établir bon nombre de parallèles entre la vision du monde, le mode de vie des puritains et ceux de Gould. Relevons deux points de convergence : la volonté de considérer sa vie professionnelle comme un exercice de vertu ascétique ; le rejet de la compétition, une idée chère à Gould puisqu'il en fera le thème de son émission radiophonique « La Scène » et de l'article « Ceux qui vont être disqualifiés vous saluent » (14).

Alors que, dans cet article, il critique le système des concours musicaux, dans la savoureuse émission radiophonique « La Scène » il s'en prend aux compétitions sportives. Chez les puritains, le sport est admis dans la mesure où il sert un dessein physique rationnel, comme moyen de détente nécessaire, ou pour se maintenir en bonne santé. Mais en tant que forme compétitive il est réprouvé, puisqu'il suscite des impulsions indomptées ou devient un divertissement, donc une perte de temps ! Remarquons au passage que la forme ultime de la compétition, c'est la guerre !

Des affinités utopiques

Gould reçut une éducation protestante et fréquenta l'Eglise presbytérienne jusqu'à l'âge de dix-huit ans (15). Il a donc suivi cette institution plus longtemps que l'école ou le Conservatoire. Pour en revenir à son puritanisme, il est certainement judicieux de se demander jusqu'à quel degré notre homme de radio épousait les conceptions des puritains mennonites du Nord canadien, à qui il a consacré l'un de ses documentaires radio, *The Quiet in the land*. Comme le souligne Vincent Tovell, Gould admirait ces gens : « Des peuples qui observaient le nouveau monde urbain, y réfléchissaient et l'évitaient » (16).

Ce courant religieux constitue l'une des branches de l'anabaptisme ; il se distingue, notamment, par son pacifisme radical, son refus des mondanités, son esprit anti-autoritaire, son refus des fonctions politiques. L'anabaptisme est une pensée possédant une dimension utopique qui alimenta l'imaginaire des révolutionnaires pendant plusieurs siècles. Thomas Münzer, né en 1490 et mort en 1525, est à l'origine de ce courant spirituel et politique. Il affirmait l'idée de l'avènement du royaume de Dieu sur terre pour une durée de mille ans : le « millénium ». La référence

13. « Yehudi Menuhin », dans *Le Dernier puritain*, p. 210. Les sectes « puritaines » apparaissent avec la Réforme. Elles ont pour racine le protestantisme ascétique. Il va sans dire que le « puritanisme » dépasse le cadre des réformateurs anglais du XVI^e siècle qui cherchèrent à faire revenir l'anglicanisme à la *purissima religio*, c'est-à-dire au christianisme primitif.

14. Dans *Contrepoint à la ligne*, op. cit.

15. Interview de Elyse Mach, in *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, 1986, p. 112.

16. *Glenn Gould Pluriel*, Verdun, Ed. Louise Courteau, 1988, p. 216.

17. Voir à ce sujet K. Mannheim, *Idéologie et utopie*, M. Rivière, 1956, p. 154 sq.

18. Mentionnons au passage qu'il existe une étude de Karl Francis à propos des communautés que Gould a visitées. Elle s'intitule justement *In search of utopia : the Mennonites in Manitoba*, The Free Press, Illinois, 1955. C'est le réformateur hollandais Menno Simons, né en 1496 et mort en 1561, qui donnera son nom au « mennonisme », une forme pacifiste de l'anabaptisme. Chez les mennonites, il existe aujourd'hui deux interprétations du « millénium ». La première est littérale, la seconde symbolique. Mais toutes deux conservent une vision utopique de l'avenir, par exemple lorsqu'ils estiment qu'il est possible que les hommes se débarrassent de la violence armée institutionnelle.

à ce royaume de mille ans se trouve, notamment, dans l'*Apocalypse* : « Heureux et saints ceux qui participent à la première résurrection. La seconde mort n'a point de pouvoir sur eux, mais ils seront prêtres de Dieu et du Christ avec qui ils régneront mille ans » (*Apocalypse XX*). Friedrich Engels a considéré Münzer comme « le prophète de Dieu ». Quant au sociologue Karl Mannheim (17), il voit en lui « un maillon décisif entre le chiliasme mystique du Moyen Age et l'esprit révolutionnaire du XIX^e siècle » (18).

Afin de rassembler, dans un cadre non hiérarchique, auditeur, interprète et créateur, Gould a formulé l'idée que, par le biais de la technologie, les uns et les autres sont en mesure de se rapprocher. On peut interpréter comme un prolongement pratique de ce raisonnement certains de ses documentaires radiophoniques, qu'il considérait, rappelons-le, comme des « compositions à part entière » : ce n'est pas par hasard qu'il fait « participer », en les interrogeant, des mennonites dans son documentaire-composition *The Quiet in the land*.

Une rupture est intervenue dans notre perception de la musique avec l'arrivée du disque : l'« ici et maintenant » (pour reprendre une formule de Walter Benjamin) qui caractérisait l'œuvre d'art et, dans notre cas, la réalisation d'une partition, a été aboli par l'enregistrement. Le côté unique du concert est désormais du domaine de l'histoire. Le disque a donc dévalué le concert, en même temps qu'il a rapproché le musicien de l'auditeur... de la même manière qu'une cathédrale peut pénétrer chez nous par la voie étroite des haut-parleurs (comme une photographie de cet édifice lorsqu'elle est accrochée au mur d'un salon).

Mais qu'en est-il de l'idée chère à Gould de l'« auditeur-créateur » ? Avec la généralisation des chaînes hi-fi, le mélomane est appelé à effectuer des actes interprétatifs. Gould donnait en exemple les égaliseurs qui permettent de jouer sur les graves et les aigus : le fait de tourner un potentiomètre peut être assimilé au geste d'un chef d'orchestre qui demande aux contrebasses de jouer *forte* ou *piano*. Depuis, certaines chaînes hi-fi sont équipées de chambre de réverbération, etc. Mais ce n'est pas tout, le synthétiseur Moog, qui permit à Walther Carlos de créer le « disque de la décennie » dans les années soixante-dix, selon Gould, est maintenant à la portée de tous pour quelques centaines de dollars.

En 1930, un fameux musicien, qui ne redoutait pas les innovations, et qui a même révolutionné la musique, s'exprimait en ces termes à propos d'un médium qui, le premier, a contribué à transporter les salles de concert à domicile : « Il n'y a pas de doute que la radio est une ennemie, au même titre que le gramophone et le film sonore. Une ennemie impitoyable, qui gagne irrésistiblement du terrain. Lutter contre elle est sans espoir. Voici ses plus funestes effets : 1) elle accoutume notre oreille à une sonorité vulgaire et innommable [...] ; 2) elle nous inonde d'un vrai raz-de-marée de musique. C'est peut-être ici que la terrifiante expression "consommer de la musique" aura trouvé sa justification [...]. Ce perpétuel drelin va nous conduire à un point où toute musique aura été consommée, vidée de sa substance » (19). Arnold Schönberg était qualifié de « prophète » par Gould. Je partage dans une certaine mesure son point de vue, et Gould l'aurait peut-être également fait sien à propos de la radio, car Schönberg conclut son article en ces termes : « Je ne veux pas me montrer trop pessimiste, car il n'est pas de catastrophe dont on ne peut tirer quelque parti [...]. Lorsque je me rappelle que l'invention de l'imprimerie eut pour résultat de faire pratiquement disparaître l'analphabétisme, je me reprends à espérer » (20). Les deux points de vue diamétralement opposés ne finiraient-ils pas par se rejoindre ?

Poursuivant le raisonnement de Schönberg, mais à propos de l'imprimerie, Walter Benjamin avait remarqué, non sans un certain optimisme d'ailleurs, que, à la suite de l'invention des techniques mécaniques de reproduction du livre, voici plus d'un demi-millénaire, « entre l'auteur et le public la différence est en voie [...] de devenir de moins en moins fondamentale. [...] Avec la spécialisation croissante du travail, chaque individu a dû devenir, tant bien que mal, un expert en sa matière. [...] La compétence littéraire ne repose plus sur une formation spécialisée, mais sur une multiplicité de techniques, et elle devient de la sorte un bien commun » (21).

L'utopie en guise de conclusion ?

En faisant le pari qu'il est possible de transformer la manière de vivre la musique, en voulant jouer le rôle d'un « rédempteur » (un terme de Gould), en cherchant à changer la vie pour qu'elle devienne un art, cet artiste canadien a formulé une perspective qui rejoint celle des prophètes, des utopistes et autres visionnaires. On peut d'ailleurs interpréter comme un éloge de l'utopie un passage

19. Arnold Schönberg, « La radio : réponse à une question », in *Le Style et l'idée*, J.-C. Lattès, 1977, p. 112-113.

20. *Ibidem*.

21. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique*, p. 110, Denoël, 1983.

22. « Discours à l'occasion d'une remise de diplômes de fin d'année », dans *Le Dernier puritain*, op. cit., p. 48.

de son « Discours à l'occasion d'une remise de diplômes de fin d'année », lorsqu'il déclare : « Ce qu'il y a de plus impressionnant chez l'homme, probablement la seule chose qui excuse sa folie et sa brutalité, est le fait qu'il ait inventé le concept de ce qui n'existe pas » (22).

Par le chemin qu'il a choisi, Gould ne peut que forcer notre respect. Dix ans après sa mort, à l'heure où l'on édite pour la première fois certains de ses enregistrements du début des années soixante, effectués à l'époque sur disque vinyle en monophonie, on mesure mieux ce qu'avait de risqué et d'incertain son choix de renoncer aux concerts pour « parier » sur une technologie balbutiante. Avec une foi aveugle, il a tourné le dos à une tradition musicale vieille de plusieurs siècles. Étranger à toute considération personnelle, de gloire et d'argent, il suivait sa conscience.

Daniel KÜNZI*

Réalisateur radio
Ingénieur du son