

Face à la musique populaire, l'esthétique et le rapport au monde d'un interprète de musique savante : le cas Glenn GOUL

Benoît Haug

▶ **To cite this version:**

Benoît Haug. Face à la musique populaire, l'esthétique et le rapport au monde d'un interprète de musique savante : le cas Glenn GOUL. Sciences de l'Homme et Société. 2010. hal-01883012

HAL Id: hal-01883012
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01883012

Submitted on 27 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-memoires-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE NANCY 2
& UNIVERSITE PAUL VERLAINE (METZ)

Benoît HAUG

Face à la musique populaire, l'esthétique et le rapport au monde d'un interprète de musique savante : le cas Glenn Gould



Mémoire de première année de Master
spécialité Études Musicologiques
présenté sous la direction de M^me^ Anne-Sylvie Barthel-Calvet

Face à la musique populaire, l'esthétique et le rapport au monde d'un interprète de musique savante : le cas Glenn Gould

Illustration de couverture : Montage illustrant l'article de Glenn Gould « Why Glenn Gould *loves* Petula Clark », *Toronto daily star*, 18 nov. 1967, p. 31.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherches Anne-Sylvie Barthel, pour son soutien et ses conseils précieux qui ont pu passer outre les contraintes liées à ma mobilité à l'Université de Montréal.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers Jean-Loup Gagnon qui, en me proposant de trouver chez Glenn Gould des lectures stimulantes et des idées ayant très peu vieilli, m'a par la même occasion fait découvrir un sujet de recherches potentiel fascinant, ainsi que Ghyslaine Guertin qui m'a confirmé dans l'idée qu'il y a matière suffisante chez ce pianiste pour la problématique que j'explore ici. Valentin M. et Jean-Philippe N. reçoivent tous mes remerciements pour m'avoir définitivement stimulé dans l'idée qu'il est nécessaire d'entamer un travail conséquent sur l'attitude du milieu de la musique savante envers la musique populaire.

L'aide que j'ai reçue de l'Unité de reproduction de Bibliothèque et Archives du Canada en la personne de Nicolas Sylvestre ainsi que l'autorisation des reproductions de documents du fonds Glenn Gould qui m'a été accordée par Stephen Posen au nom de la succession Glenn Gould ont considérablement enrichi ce travail de recherche, et je leur en suis naturellement reconnaissant. Il en va de même pour James Shell qui, ayant exploré en surface la question du rapport de Gould au jazz il y a quelques années, a pu m'apporter quelques éclaircissements.

Enfin, je voudrais remercier les professeurs Michel Duchesneau, Nathalie Fernando et Jean-Jacques Nattiez de l'Université de Montréal dont les enseignements ont définitivement ouvert ma curiosité à une science musicologique qui doit tenir compte de toutes les dimensions technique, historique, sociologique, anthropologique, psychologique – entre autres – du fait musical total.

INTRODUCTION

En 1977, cinq ans avant la mort prématurée de Gould à cinquante ans, les sondes interstellaires Voyager 1 et 2 emportent à leur bord le *Voyager golden record*, et on aime bien se souvenir que, sur ce disque visant à être représentatif de l'Humanité vis-à-vis d'éventuelles formes extra-terrestres fantasmées, figure l'enregistrement par Glenn Gould du premier prélude du second livre du *Clavier bien tempéré*… et on en profite peut-être moins pour signaler que cette pièce côtoie sur le même disque (en plus d'enregistrements de l'environnement naturel terrestre, de l'activité et du langage humains) rien de moins que *Johnny B. Goode* de Chuck Berry, *Melancholy blues* par Louis Armstrong et les Hot Steven, *Dark was the night, cold was the ground* de et par le guitariste et chanteur de blues Blind Willie Johnson, et vingt-quatre enregistrements très variés des pratiques musicales de par le monde, savantes et populaires, sacrées et profanes, de danse et de contemplation.

Pour bon nombre d'interprètes de musique savante occidentale figurant sur cette compilation, notre propos ne pourra pas aller plus loin, puisque leur fréquentation des autres traditions musicales, lorsqu'elle n'est pas relativement limitée, n'est pas vraiment documentée, et on devra donc à défaut s'en tenir à cette anecdote peu signifiante[1]. Il n'en va pas ainsi pour Gould, puisque nombre de sources permettent de constater que le contact de son oreille et surtout de son esprit avec d'autres univers musicaux a eu lieu à de nombreuses reprises. L'anecdote de la sonde Voyager est là pour nous inviter à penser qu'il n'y a pas que sur ce disque qu'il est en relation étroite avec la musique populaire, et que l'essayiste qu'il est également a certainement plusieurs choses à dire sur sa fréquentation des musiques des « autres ».

[1] Parmi eux figurent Karl Richter, Arthur Grumiaux, Otto Klemperer, David Munrow avec son Early Music Consort of London, Wolfgang Sawallisch et Igor Stravinsky ; ce n'est que concernant ce dernier que la littérature est éventuellement suffisante pour procéder au travail auquel nous nous livrons s'agissant de Gould.

0.1. Enjeux problématiques et méthodologiques

0.1.1. Nature et objectifs de cette étude

Nous souhaitons consacrer ce travail à une étude approfondie, la plus exhaustive possible, des rapports que Glenn Gould a entretenus avec la musique populaire. Il s'agira de cerner les traits d'une personnalité musicienne et d'esquisser le portrait d'un mélomane, de ses goûts, et de la construction de ces goûts. Nous avons choisi de nous concentrer précisément sur un individu unique, qui plus est assez exceptionnel, « particulier » sinon atypique. Ce travail de recherche est donc l'exact opposé d'une enquête statistique qui pourrait également être menée, et qui constituerait le pendant macroscopique de notre travail on ne peut plus microscopique. Des allers-retours incessants entre les deux pôles, l'un éclairant l'autre, devraient d'ailleurs permettre de répondre avec suffisamment de finesse à notre problématique générale (cf. page 9).

Il est ainsi nécessaire de faire l'inventaire (dans la limite des sources disponibles) des contacts effectifs que Gould a pu entretenir avec la musique populaire. L'existence de ces contacts ne peut faire de doute pour aucun individu élevé dans la civilisation occidentale, aussi cloîtré qu'il puisse être dans le milieu de la musique savante. Doivent en revanche être interrogés la nature et l'ampleur de ces contacts. La troisième partie de ce travail consiste précisément en cet inventaire, mais celui-ci n'a de sens que parce qu'il fait l'objet d'une analyse, d'une mise en série visant à dégager des régularités dans l'attitude de Gould.

On pourrait s'en tenir, à partir de considérations factuelles, à l'attitude directe de Gould face au jazz, au rock, à la musique de variétés ou à toute autre tradition musicale. Mais en plus de ne pas pouvoir être vue de façon monolithique et demandant ainsi d'être envisagée dans toute la variété de situations, cette attitude doit être étudiée dans son contexte, le plus large et le plus complet possible. Il va sans dire que l'exhaustivité est tout simplement impossible (et fort probablement indigne d'intérêt), mais c'est certainement à nous de procéder à la délimitation de ce qui peut être pertinent. Étant donné que comportement et pensée sont extrêmement conditionnés – sinon déterminés – par les paramètres environnementaux (au sens le plus large de ce terme), il est bon de procéder au moins à un survol rapide d'une grande partie de ceux de ces paramètres qui ont manifestement eu des impacts flagrants sur les comportements étudiés. La seconde partie du présent mémoire procède à cette étude de l'arrière-plan du champ qui conditionne l'habitus, puis tente d'explorer les quelques grandes thématiques constitutives de la

pensée philosophique, de l'esthétique musicale, de la forme de vie et des choix artistiques de Gould ; du moins lorsque ces thématiques ont de possibles conséquences sur le comportement et le jugement face aux traditions musicales populaires. Cela consiste en quelque sorte à entrer au cœur de tous ces thèmes gouldiens, mais toujours à travers le prisme « musique populaire ». Même s'il ne parle d'elle que rarement lorsqu'il déploie ses idées esthétiques. Il se concentre en effet sur les traditions populaires plus profondément dans les textes explorés dans la troisième et dernière partie de ce mémoire.

Mais avant tout, la première partie concernera un sujet peut-être un peu plus trivial : Gould lui-même, en tant qu'interprète, peut à plusieurs égards être considéré comme un musicien « populaire » ; nous nous permettons de jouer sur l'ambigüité de ce terme, mais nous verrons que, même si cela concerne dans un premier sens le volume de son public et l'aura dont il bénéficie auprès de celui-ci, la « popularité » de Gould ne se limite pas uniquement à cela.

0.1.2. Intérêt

Ce mémoire sur l'attitude de Glenn Gould face à la musique populaire n'a pas vocation à être une expérience isolée. Il est une première approche, une première expérience qui initiera dans le meilleur des cas une série de travaux dans le domaine de la réception musicale. Bien que ce champ soit déjà relativement développé, il ne s'est pas encore étendu à des travaux sur la réception de la musique populaire par le milieu de la musique savante ; et nous espérons pouvoir tirer de cette expérience nombre de leçons nous permettant de mener une série de recherches dans la même direction.

Ce projet à long terme s'inscrit lui-même dans le souhait d'une compréhension plus globale de la façon dont le champ musical s'est articulé autour de la fameuse et redoutable dichotomie entre musique savante et musique populaire. La musicologie du XXI^{e} siècle a pour mission de continuer à s'interroger sur cette distinction, à la suite des remises en questions issues du déconstructionnisme et de la *new musicology*. Que le problème vienne d'une catégorisation intrinsèquement défaillante, ou bien d'une utilisation inappropriée de la partition savant/populaire, il est épistémologiquement impossible de se satisfaire de cette situation.

Le travail sur cette dichotomie ne peut pas se résoudre à une simple observation situationnelle du terrain de laquelle découlerait naturellement une solution. Il est important de comprendre comment elle s'est peu à peu constituée et quels sont les enjeux sociaux, esthétiques,

psychologiques et économiques qui prévalent. Mais puisque les champs sont avant tout constitués par des agents, des individus acteurs, leur positionnement et leur perception de cette dichotomie devrait permettre d'éclaircir un peu l'analyse de la situation. Les questions les plus larges et les plus naïves généralement posées à ce propos concernent la possibilité d'une compatibilité : Selon quels processus et grâce à quelles caractéristiques de la musique une personne plus ou moins immergée dans une certaine façon de concevoir une musique, avec ses enjeux propres et ses rites bien constitués, peut-elle opérer une « permutation mentale » et apprécier un instant après une expérience d'écoute radicalement différente ? Puisque les questions naïves peuvent receler les interrogations les plus profondes, c'est précisément des conditions de possibilité de cette cohabitation entre musique savante et musique populaire dans l'esprit d'un mélomane dont il s'agit ici. Nous essaierons de cerner le degré de perméabilité entre ces différentes pratiques d'écoute, ce qui nous interrogera sur la possibilité d'interférences.

Enfin, nous aimerions préciser qu'un tel travail de nature psychologique et sociologique pourrait porter à croire qu'au final, la musicologie n'est pas nécessaire en tant que spécialisation disciplinaire pour rendre compte de l'attitude de Gould que nous étudions ici. Cela est tout à fait vrai, et il faut assumer l'idée qu'un anthropologue, un sociologue, un historien, un philosophe ou un psychologue pourrait s'en charger, comme cela est déjà le cas pour de nombreux autres sujets où ces disciplines scientifiques produisent des documents musicologiques de qualité. Mais nous pensons également que ce genre de problématiques, même si elles n'incluent pas d'étude du matériau musical dans sa systématique, gagnent à être approfondies par la musicologie, c'est-à-dire dans une démarche mettant les différents éléments en perspective *du point de vue d'une recherche globale sur les savoirs musicaux*.

0.2. Pourquoi Glenn Gould ?

0.2.1. Une littérature importante

C'est avant tout parce que la littérature concernant Glenn Gould est abondante – seule Maria Callas rivalise vraiment avec lui sur ce point – que s'est opéré le choix de travailler sur ce pianiste. On ne peut en effet trouver de réponses aux questions très inhabituelles posées ici que dans le cadre d'un corpus conséquent, la probabilité de voir la musique populaire mentionnée s'accroissant avec la taille de ce corpus.

0.2.1.1.Par Gould lui-même

Gould se définissait lui-même comme un écrivain jouant occasionnellement de la musique. Il a toujours eu un goût très prononcé pour l'expression écrite, comme en témoigne sa volumineuse correspondance mais surtout le très grand nombre d'articles et d'essais, publiés ou non. Gould, en plus d'être un pianiste est un penseur. « Penseur » ne signifie pas « intellectuel », il s'agit plus d'une pensée de dilettante distillée au gré des occasions. L'attrait pour la réflexion et pour les (grands) discours lui vient peut-être avant tout de sa formation : surdoué, son apprentissage du piano est suffisamment efficace pour qu'il n'y consacre pas toutes ses journées – sa mère doit lui imposer de ne pas dépasser les quatre heures quotidiennes dont il déborde avec plaisir. Il a du temps devant lui pour s'intéresser à de nombreuses choses, d'autant plus que, bien qu'ayant quelques amis pour se divertir « comme tout enfant de son âge » à certaines occasions, une inclination vers l'asociabilité tend à le plonger dans des loisirs plus intellectuels. Très tôt, il développe une curiosité généralisée.

À l'âge adulte, le piano n'est pas son occupation principale (à partir des années 70, il répète très peu, parfois trente minutes et au maximum deux heures par jour[2]). Il a suffisamment de temps pour conserver « cette espèce d'exaltation adolescente et ne peut s'empêcher de se passionner pour les causes et les idées nouvelles, et de s'autoproclamer autorité en la matière »[3]. Gould prend plaisir à parler de tout, et précisément Gould a « une opinion sur tout »[4]. Il est particulièrement remarquable, à la lecture de ses essais, que l'on ressente sans peine son véritable besoin de communiquer « sur la musique, sur la culture, sur la vie, et le piano n'est qu'un de ses outils »[5]… parmi les autres médiasque sont les articles, les notes pour pochettes de disques, les critiques, les allocutions, les entretiens transcrits, les textes pour la radio, la télévision, le cinéma, et sa correspondance personnelle.

Il n'hésite donc pas à s'attarder également sur le cas de la musique populaire, comme en témoignent son article conséquent sur Petula Clark et pour d'autres raisons celui sur Barbra Streisand, mais également toutes les informations éparpillées dans le reste de sa littérature (moins

[2] BAZZANA, Kevin (2004), *Glenn Gould. Une vie* (orig. 2003), Montréal, Boréal – trad. par Rachel Martinez de *Wondrous strange. The life and art of Glenn Gould* (2003), McClelland and Stewart –, p. 358.
[3] *Ibid*., p. 302.
[4] LEROUX, Georges (2007), Georges (2007), *Partita pour Glenn Gould. Musique et forme de vie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 199.
[5] BAZZANA, *op. cit.*, p. 297.

conséquentes prises indépendamment, mais dont l'agrégation permet de cerner une pensée globale).

Il est important de rappeler que si on considère la musicologie comme un travail scientifique et rigoureux, Gould n'est pas musicologue, encore moins sociologue. Cependant, sa réflexion a le mérite de contribuer à sa manière aux champs sociologique et musicologique, du moins si on prend le temps d'effectuer un travail sérieux sur sa production littéraire.

0.2.1.2.De nombreuses contributions à son sujet

Nombre d'auteurs ont ainsi compris l'intérêt de faire ce travail… ou du moins ont pris plaisir à gloser sur Gould et ses écrits. Mais la glose, là encore, relève plus du domaine de l'essai littéraire que du travail scientifique – dont elle ne se réclame heureusement pas. C'est ainsi que nous pouvons en apprendre beaucoup sur Gould grâce aux réflexions de Georges Leroux[6] et de Michel Schneider[7]. Malheureusement, ces ouvrages sont proprement hagiographiques, et il est par conséquent difficile de faire la part des choses entre des réalités qui auraient pu être accompagnées de références d'une part, et des élucubrations parfois grotesques ou plus ou moins habilement romancées… menant parfois à des contresens plutôt cocasses. Schneider a le mérite de l'avouer : « Ce n'est pas l'exact que j'ai ici cherché, ce qui s'est passé, peut-être était-ce le vrai, ce qui a été. Ou moins encore »[8].

Un véritable réseau d'informations plus ou moins vérifiées s'est donc construit, au-delà de ces deux ouvrages. Mais là où le travail scientifique est obscurci, on peut en revanche trouver une certaine force à ce réseau de gloses. En effet, le culte dont Gould fait l'objet a naturellement engendré une profusion d'écrits, détaillant les moindres aspects de son existence et de sa pensée – ses proches y ayant largement contribué. « On a scruté à la loupe à peu près tous les aspects de sa vie, de sa personnalité, de son travail et de sa pensée »[9]. Il faut donc profiter de cet avantage, puisque nous avons là des données que nous n'aurons jamais pour nombre d'autres artistes.

Il faut tout de même honorer la quantité non négligeable de travaux scientifiques, quantité qui a permis à Lawrence Ferrara de dresser le constat suivant : « de nombreuses discussions intéressantes et convaincantes sont présentées à propos du statut de l'œuvre de Gould et de son

[6] LEROUX, *op. cit.*
[7] SCHNEIDER, Michel (1994), *Glenn Gould. Piano solo. Aria et trente variations*, Gallimard – rééd. de l'orig. de 1988.
[8] *Ibid.*, p. 198.
[9] BAZZANA, *op. cit.*, p. 16.

utilité dans le développement en cours des philosophies et sociologies de la musique et de l'éducation musicale »[10]. C'est dans cette même direction que nous estimons trouver en Gould un objet intéressant pour ce que l'on pourrait appeler une « étude de réception musicale transcatégorielle ».

0.2.2. Est-il légitime ? Représentatif ?

La légitimité qu'a Gould de s'exprimer sur la musique populaire pourrait être questionnée, mais cette question importe peu. L'idée de ce travail est précisément d'observer l'attitude du milieu de la musique savante à l'égard de la musique populaire *quelle que soit la légitimité des individus étudiés* – légitimité qui pourrait par ailleurs être mesurée en terme de connaissances, d'objectivité, d'ouverture d'esprit, etc. Si tel est notre objectif, le problème qui se manifeste à nous est d'une autre nature : dans quelle mesure Glenn Gould, individu (extrêmement) singulier est-il représentatif du milieu de la musique savante ? Il est évident qu'il n'en est tout simplement *pas* représentatif. En revanche, si son cas est intéressant, c'est parce qu'il est une exacerbation – ou une caricature, c'est selon – de ce que l'on pourra observer sans trop de peine mais à dose beaucoup plus réduite dans la réflexion et la personnalité de bon nombre de musiciens savants. Il représente la pensée apollinienne poussée à son extrême, comme nous le verrons en seconde partie. Ainsi, il faut garder en tête que c'est toujours de Gould lui-même et de personne d'autre nous parlerons, qu'il ne faut pas généraliser à partir de son cas, mais que sa réflexion a beaucoup à nous apprendre sur des traits plus fins dans les attitudes disparates des agents du champ de la musique savante face à la musique populaire.

0.2.3. Quelques biais typiquement gouldiens

0.2.3.1. Des opinions arrêtées et parfois paradoxales

Gould a de bonnes raisons d'effrayer le chercheur qui tend à une rigueur de travail. Explorons celles-ci attentivement.

[10] Ferrare in ANGILETTE, Elizabeth (1992), *Philosopher at the keyboard : Glenn Gould*, London, Scarecrow, p. viii (orig. « many interesting and cogent discussions are presented concerning the status of Gould's work and its usefulness in the ongoing development of philosophies and sociologies of music and music education »).

Gould ne doute jamais. Son discours « moderniste et crispé », que Leroux compare à une théologie[11], déborde de certitudes. Il faut en chercher l'origine dans le contexte idéologique et social dans lequel il a été élevé. Nous irons plus en avant vers ce contexte en seconde partie, mais nous pouvons nous en tenir ici à son environnement puritain de presbytériens. « Sentiment de supériorité, et de droit acquis, étroitesse d'esprit et sectarisme sont courants chez les résidents d'un milieu aussi fermé »[12]. Leroux note à raison que cette absence de doute dans le milieu puritain est issue d'une tendance au perfectionnisme[13], et on sait la façon dont Gould a lui-même poussé ce perfectionnisme jusque dans ses retranchements les plus inattendus. La tendance à une certaine rigidité – ou solidité – de sa pensée se manifeste dès l'adolescence, puisque l'on en a déjà des témoignages de la part entre autres de Yazbeck, un ami du conservatoire, qui nous mentionne qu'il avait déjà des « opinions très arrêtées [mais sans] parler en mal de quiconque. [Juste] des déclarations à tel ou tel sujet »[14].

Ces opinions tranchées nous poseront quelques problèmes, puisque Gould cultive parallèlement le paradoxe, sur de nombreux plans. Leroux énonce quelques-uns d'entre eux ainsi : « Gould antiromantique et apologiste de la solitude et du retranchement ? Gould communicateur radiophonique et poète du dénuement nordique ? Gould fan de Petula Clark et interprète sublime des *Variations Goldberg* ? »[15]… et il est assez intéressant de remarquer qu'il considère précisément comme paradoxal le rapport positif que pourrait avoir un bon interprète de Bach avec les chansons de Clark ; on peut donc noter en arrière-plan une certaine forme de condescendance du commentateur lui-même lorsqu'il aborde cette question. Il faut également préciser que Leroux parle de « fan » de Petula Clark, ce qui est loin d'être évident comme nous le verrons en dernière partie. Plus globalement en tout cas, les paradoxes sont assez gênants lorsque l'on essaie de faire un travail herméneutique sur Gould à partir de sources plus ou moins imprégnées de ces paradoxes… d'autant plus que l'auteur lui-même « ne s'est pas privé de les alimenter » consciemment[16].

Revenons également sur une autre caractéristique importante du discours de Gould : il est souvent perçu comme hautain. Bazzana nous informe d'ailleurs que le jeune Glenn Gould « montre parfois la suffisance typique des prodiges, et n'hésite pas […] à émettre des opinions

[11] LEROUX, *op. cit.*, p. 15
[12] BAZZANA, *op. cit.*, p. 33.
[13] LEROUX, *op. cit.*, p. 90.
[14] Yazbeck cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 102.
[15] LEROUX, *op. cit.*, p. 236.
[16] *Ibid*., p. 265.

qu'il est peu qualifié à soutenir »[17]. Sa plume est généralement très sûre d'elle, et se complait à construire des phrases relativement complexes que certains qualifient de coquilles vides[18]. Même s'il faut admettre que son discours pourrait parfois être plus succinct sans perdre en précision, on a accès grâce à son style d'écriture à une certaine vision d'un rapport particulier au monde et à la communication, et nous pensons donc que la coquille, aussi vide soit-elle, nous apprend énormément sur son auteur grâce à la façon dont il l'a décorée. Un travail sur la psychologie de Gould ne pourra donc pas rejeter ses écrits du simple fait de leur pédanterie couplée à une prose alambiquée. Leroux affirme que « Ceux qui le jugeaient arrogant ont donc tout faux : il était certes un peu autoritaire et pompeux, sérieux au sens moral du terme, mais on ne trouve rien chez lui qui ressemble à du mépris ou de la distance, encore moins du désespoir ou du cynisme »[19]. Cette dimension est essentielle pour admettre que la nature hautaine du discours de Gould relève d'un *second degré* chez une personne qui manie un humour particulier.

0.2.3.2.Un manque de sérieux fréquent

En effet, Gould n'écrirait tout simplement pas s'il n'avait la possibilité de faire continuellement transparaître dans ses textes une certaine joie. Il vise à la communiquer, et s'en sert également pour attirer le lecteur et finalement le convaincre : « on entend toujours dans sa prose alambiquée une provocation souriante, désireuse de surprendre et de faire aimer »[20]. Il faut alors se demander dans quelle mesure ce genre de propos incluant toujours une dimension humoristique peut malgré tout être la source d'une connaissance profonde de sa personnalité. Cela est en fait un avantage lorsqu'il ponctue de rires ses certitudes personnelles, nous permettant de relativiser ses propos (« La plupart du temps, quand il se risque à formuler une généralisation, il exagère, il s'en aperçoit et on l'entend rire sur la page suivante »[21]). C'est toutefois plus gênant lorsque le discours révèle plus un manque de sérieux qu'une volonté d'être à la fois sérieux et plaisant à lire.

> En surface, Gould apparaît comme un amuseur flamboyant exprimant des opinions hautement personnelles, et peut-être inconséquentes, sur un assortiment de sujets. On est tenu de s'interroger : était-il vraiment sérieux dans son travail en dehors de ses performances pianistiques ? Était-il en fait un esprit perturbé qui gaspillait son génie

[17] BAZZANA, op. cit, p. 63.
[18] *Ibid*., p. 300-303.
[19] LEROUX, *op. cit.*, p. 95.
[20] *Ibid*., p. 200.
[21] *Ibid*., p. 89.

> pianistique dans des considérations triviales ? Ou avait-il quelque chose de conséquent et de valeur à communiquer au monde ?[22]

Il est d'autant plus difficile de répondre à cette question si on constate que ses touches d'humour peuvent parfois faire office de voile, pour masquer son incapacité à exprimer des réflexions solidement fondées. « [L]orsqu'il s'attaque à ses bêtes noires, il se révèle souvent d'une surprenante ignorance et s'empresse de reprendre les clichés les plus éculés »[23]. Il est également possible de reprocher à Gould une certaine ignorance pour une autre raison elle aussi mentionnée par Bazzana : « Gould ne soupçonne pas une seconde que les idées qu'il considère comme originales et formidables sont en fait des clichés auxquels on n'accorde plus le moindre crédit »[24]. Dans tous les cas, André Hirt nous invite quand même à penser que la solidité des certitudes, l'absence de rectifications de jugement seraient assez suspects si les énoncés de Gould n'avaient pas pour origine une solide base de réflexion[25].

Gould est comme nous l'aurons compris un cabotin, un grand joueur. Mais ses commentateurs s'accordent à lui refuser tout cynisme, tout sarcasme. « L'humour, chez Gould, est engagé contre l'*ironie* »[26]. Gould n'est pas un autiste, mais de nombreuses personnes lui reconnaissent le syndrome d'Asperger, qui est une forme d'autisme atténuée à des degrés variables. « [C]ertaines attitudes […], dans l'enfance et l'adolescence, la peur marquée de certains objets, le manque d'empathie, la réclusion, l'isolement, une attention obsessive portée à des actions ritualisées s'apparentent à la maladie d'Asperger »[27]. Entre autres, l'un des traits caractéristiques de l'autisme et qui peut se retrouver chez les Asperger nous intéresse : il s'agit d'une difficulté à saisir les nuances linguistiques, qui se solde par une compréhension réduite du second degré, et donc de l'ironie[28]. Les Asperger se sentant plus ainsi plus facilement attaqués et menacés – et on sait combien Gould acceptait mal la critique et manifestait une certaine paranoïa –, il est imaginable que Glenn Gould n'ait pas eu recours au sarcasme… ce qui est plutôt important pour comprendre son texte sur Petula Clark.

---

[22] ANGILETTE, *op. cit.*, p. 1 (orig. « On the surface, Gould appears to be a flamboyant entertainer voicing highly personal, and perhaps inconsequential, opinions on an assortment of subjects. One is forced to wonder, Was he really serious about his work outside of piano performance ? Was he actually a troubled mind who squandered his pianistic genius on trivial pursuits ? Or did he have something of consequence and value to communicate to the world ? »).

[23] BAZZANA., *op. cit.*, p. 302.

[24] *Ibid*., p. 303.

[25] HIRT, André (2006), « Notre grand idiot », CHOULET, Philippe & HIRT, André *L'Idiot musical. Glenn Gould. Contrepoint et existence*, Paris, Kimé, p. 9-28.

[26] *Ibid*., p. 19.

[27] OSTWALD, Peter (2003), *Glenn Gould. Extase et tragédie d'un génie*, Actes Sud, p. 42.

[28] Uta Frith développe ces traits de communication chez les autistes et Asperger dans son ouvrage de 2003, *Autism. Explaining the enigma* (orig. 1989), Malden & Oxford, Blackwell Publishing, p. 128.

Mais même si Gould n'était pas morose et qu' « un adolescent enfoui demandait à chaque instant à se réveiller »[29], il est important de garder en mémoire qu'il cherche à nous communiquer des idées, aussi (peu) sérieuses puissent-elles parfois paraitre, mais qui dans tous les cas modèlent sa vie et donc son comportement de mélomane. « L'humour est en ce sens la présentation du sérieux, du plus grand sérieux »[30]. Grâce à une formule particulièrement pertinente, Hirt résume la façon qu'a Gould d'envisager son rapport à la pensée et à ce qu'il exprime : « Gould pense ce qu'il dit et il le pense et le dit en sachant quel effet cela produit »[31].

L'absence de pondération est donc une constante dans ses écrits. « [À] aucun moment Gould ne prend les précautions les plus élémentaires, il n'a aucun souci de la nuance ou des effets d'un jugement tranchant »[32]… bien qu'il sache pertinemment quels sont les effets de ce jugement. Sa franchise est d'autant plus percutante que ses propos sont assez souvent anticonformistes et rebelles, parfois outranciers et iconoclastes, et la plupart du temps simplement provocants… mais tout cela dans le cadre d'une relative retenue – et parfois d'une hypocrisie – bourgeoise qui n'a bien sûr rien à voir avec une quelconque tendance punk.

0.3. Musique savante, musique populaire : éclairage

Avant de commencer à exposer le résultat de notre travail, il serait peut-être bon de faire la lumière sur des notions que nous manipulons depuis le début de cette introduction. Nous allons ici devoir nous en tenir à des considérations plutôt arbitraires, qui ne visent pas à faire avancer le débat mais plutôt à permettre de nous exprimer tout au long des pages qui viennent. Les nuances viendront par elles-mêmes au cours des différentes situations, et cerner plus précisément les contours de nos redoutées catégorisations hiérarchiques fera l'objet de la suite de nos recherches, au-delà de ce mémoire.

La littérature musicologique au sujet précisément de ces dénominations est assez réduite. Cela fait une trentaine d'années que des auteurs comme Philip Tagg ou Simon Frith travaillent sur la musique populaire, mais ce champ d'études a eu des difficultés à percer dans la recherche musicologique ; une grande majorité des travaux a en effet pendant longtemps effectuée dans le cadre des *cultural studies*. En outre, bien que la littérature sur la musique populaire ait peu à peu

[29] LEROUX, *op. cit.*, p. 73.
[30] HIRT, André (2006), « Notre grand idiot », p. 14.
[31] *Ibid*., p. 13.
[32] LEROUX, *op. cit.*, p. 199-200.

émergé, que sa reconnaissance académique se précise – de façon inégale selon les mentalités scientifiques –, et que sa légitimité ne soit presque plus remise en cause chez les musicologues, cela ne veut pas dire pour autant que la réflexion sur ce qui distingue le savant du populaire ait vraiment avancé. Les chercheurs ont eu tendance à se concentrer sur leur champ propre et la réflexion plus généraliste a du encore attendre quelques années afin de vraiment voir le jour. On peut remonter aux années 1990 pour dater la prise d'importance de la musicologie générale, soutenue entre autres par Jean-Jacques Nattiez, appelant à une démarche s'intéressant *aussi* à la musique dans son unité au-delà des spécificités liées à la diversité des manifestations du fait musical[33]. Les outils de cette musicologie générale sont toujours en cours d'élaboration. Bref, très peu de travaux s'intéressent à la dichotomie entre savant et populaire. Richard Middleton y consacre quelques pages en début de son ouvrage *Studying popular music*[34], et c'est finalement dans les introductions des ouvrages dédiés à la musique populaire que se construit le discours sur la catégorisation qui nous pose problème. Le travail de Luc Charles-Dominique traitant de la situation du champ socio-musical au Moyen Âge est l'un des rares ouvrages exclusivement consacrés à la façon dont on distingue les pratiques musicales sur des critères sociaux, esthétiques, et techniques[35]. La réflexion se distille aussi en grande partie dans les articles autonomes, et l'une des pensées les plus pertinentes à ce sujet et celle de Jean Molino qui, au fil de ses articles, prend en compte beaucoup de dimensions anthropologiques et liées à la communication pour tenter de mettre des mots sur la diversité des pratiques musicales[36].

Les explications actuellement proposées pour décrire la dichotomie entre savant et populaire ne nous satisfaisant pas particulièrement, nous exposons ici la façon dont nous concevons cette problématique et ce que cela implique comme terminologie. Nous nous résolvons ici à ne définir le populaire que par la négative : la musique populaire est tout ce qui ne relève pas de la tradition savante, cette dernière étant moins problématique dans sa définition ; du moins jusqu'à ce que le post-modernisme de la seconde moitié du XX^{e} siècle la remette vraiment en cause. Par tradition savante, nous comptons donc parler du *réseau* des productions musicales

[33] La dernière décennie a vu en ce sens la parution des cinq tomes d'une encyclopédie d'un nouveau genre invitant à repenser la musicologie. Ce travail a été dirigé par Jean-Jacques Nattiez lui-même, et est paru successivement en italien et en français (NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.) (2003-2007), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (orig. 2001-2005), Arles, Actes Sud)). Les préfaces de Nattiez sont particulièrement éclairantes sur ce projet de musicologie générale.

[34] MIDDLETON, Richard (1990), *Studying popular music*, Milton Keynes & Philadelphia, Open University Press.

[35] CHARLES-DOMINIQUE, Luc (2006), *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS.

[36] MOLINO, Jean (2009), *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles/Paris, Actes Sud/Ina – compil., retouches et préf. par Jean-Jacques Nattiez d'articles déjà édités ou originaux écrits entre 1975 et 2009.

issues des compositeurs allant des anonymes du plain-chant jusqu'à nos jours et qui se réclament d'une même lignée, d'un même héritage, incluant comme grandes figures des Machaut, Bach, Boulez, Palestrina, Beethoven, Wagner, Josquin ou Webern. Il faudra donc pour l'instant considérer la musique savante non pas comme une série de caractéristiques permettant de classer ou non les pièces dans cette catégorie ; il s'agit beaucoup plus « simplement » d'une généalogie, d'une arborescence cladistique qui malgré sa complexité regroupe un réseau de compositeur qui peuvent à raison se réclamer les uns des autres, réseau qui finalement contient la très grande majorité des influences auxquelles on peut rattacher l'un de ces compositeurs savants pris individuellement.

Bien qu'il ne soit alors pas question de niveaux d'élaboration et d'intellectualité, ni de classes sociales, nous nous permettons de garder les dénominations « savant » et « populaire » qui, lorsque la question est plus approfondie, s'avèrent pour le moment les plus satisfaisantes (contrairement à « sérieuse », « légère », « de divertissement » etc.). D'autre part, nous considérons qu'il va de soi que l'unicité d'une catégorie n'existe pas, que toute classe regroupe une pluralité d'éléments très divers et que ses frontières sont floues. Alors que l'on pourrait en conclure qu'il faudrait tout écrire au pluriel (par exemple « les musiques populaires »), nous pensons que par souci de clarté, nous pouvons nous permettre au contraire d'écrire toutes ces catégories au singulier *tout en sous-entendant systématiquement leur pluralité*, leur absence *évidente* d'unité. Nos regroupements correspondent en quelque sorte à ce que Max Weber a baptisé idéaltypes[37]. Dans le même sens, l'ambigüité des catégories allant de soi, nous n'utiliserons pas les guillemets qu'il est habituellement de bon ton d'apposer à un mot pour montrer que l'on croit avoir du recul. Dit autrement et pour garder le même exemple, nous ne parlerons pas « des musiques dites 'populaires' » mais de la musique populaire, sans nier la complexité des concepts manipulés.

Alors que lorsque Gould s'exprime sur la musique de variétés ou la musique rock, la dénomination « populaire » s'avère appropriée – puisqu'il ne s'agit jamais de rock progressif ou expérimental –, cela est nettement moins évident concernant le jazz. Mais faute de mieux nous inclurons le jazz dans la musique populaire, du moins jusqu'à ce que le cheminement de cette étude amène vraiment à questionner cette position. Cet arbitrage vise uniquement à pouvoir

[37] WEBER, Max (1965), « L'Objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales » (orig. 1904), Weber, Max, Essais sur la théorie de la science (orig. 1922), Paris, Plon – trad. et préf. par Julien Freund de « Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis », Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen.

disposer d'un intitulé de catégorie regroupant jazz, rock et musique de variétés – c'est-à-dire toutes les « autres » traditions auxquelles Gould a eu accès. Nous verrons d'ailleurs que la situation particulière du jazz a des conséquences directes sur l'attitude – disons le tout de suite, plus nuancée – de Gould à son égard. Une autre difficulté peut venir de la terminologie anglo-américaine dans laquelle « *popular* » dénote certaines pratiques de musique amplifiée de la seconde moitié du vingtième siècle, alors que notre utilisation francophone de « populaire » englobe bien plus que cela.

Enfin, puisque cela peut logiquement porter à confusion, nous tenons à préciser que lorsque nous parlons de musicien savant, cela doit être compris comme « compositeur ou interprète de musique savante occidentale » et n'a donc pas de lien à priori avec le niveau d'érudition de l'individu… même si dans le cas présent, l'érudition de Gould est effective. Il en va de même pour musicien populaire, mélomane savant et mélomane populaire, qui sont des simplifications langagières se rattachant systématiquement aux définitions du savant et du populaire que nous venons de proposer.

I
GOULD, LE PLUS POPULAIRE DES MUSICIENS SAVANTS ?

1.1. Une idolâtrie sans précédents… du moins chez les musiciens savants

1.1.1. Gould antihéros médiatisé

Glenn Gould a très rapidement fait l'objet d'un culte idolâtre dont peuvent rarement se réclamer même les plus médiatisées des autres grandes vedettes de la musique savante. Ou plutôt, ce culte n'est pas de même nature. Certes, Karajan est érigé en génie héroïque beethovénien sur un piédestal doré, et il a un nombre conséquent d'admirateurs. Mais il est adulé comme dieu vivant, guerrier, conquérant et inaccessible. Maria Callas, elle, incarne la figure de la diva, et génère autour d'elle une autre forme de culte qui a aussi sa spécificité. Le caractère de Callas a pu être adulé ou décrié, il n'en reste que cela lui accorde dans les deux cas une certaine forme de puissance, d'inaltérabilité, dus entre autre à ses facultés d'*incarnation* – on connaît son talent théâtral.

Or, lorsque Gould fait l'objet d'un culte, c'est évidemment pour toutes ses grandes qualités d'interprètes, mais aussi pour tout ce qui chez lui révèle une faiblesse, une vulnérabilité. Cette vulnérabilité est précisément ce qui justifie ses qualités d'interprète, et il est possible de parler, en ce qui le concerne, d'antihéros. En effet, ce pour quoi il est héroïsé n'est pas ce qui était jusqu'alors d'usage dans le milieu de la musique savante, il y a « autre chose ». La critique de Gould est toujours restée très dubitative, ne sachant pas quel crédit accorder à des interprétations sur de nombreux plans insoutenables selon les canons, et sur d'autres absolument inégalées.

Gould a ainsi très rarement été comparé à d'autres interprètes savants. Ce sont précisément les grands noms de la musique populaire qui sont utilisés en guise de comparaison, faute de

mieux mais peut-être aussi grâce à une certaine pertinence dans l'analogie. Bazzana : « Gould a éveillé un culte rarement observé dans le domaine de la musique classique depuis Liszt ou Paderewski, culte qui rappelle plutôt celui que l'on voue à des vedettes populaires comme James Dean et Elvis Presley »[38]. Nous retrouvons également Presley chez Joffrey Priot : « Glenn Gould était tout simplement une star. Une star du piano, mais davantage encore une star de la musique. Un peu comme Elvis qui aujourd'hui est indissociable de son costume blanc, de ses lunettes et de sa banane, Glenn Gould est indissociable de l'image qu'il s'est lui même créée, composée de ses excès, de ses névroses, également de ses postures excentriques »[39]. Mais même si il a eu des excentricités qui ont amené certains à le comparer à la figure de la diva, Gould ne peut pas être réduit à cette image. Ce ne sont pas des caprices, mais des choix esthétiques et des rapports profonds au monde qui génèrent ces excentricités.

Même dans le système médiatique, Glenn Gould est beaucoup plus proche des musiciens populaires qui sont au « top » des *charts*, des disques d'or cultes, que des musiciens savants dont les enregistrements font date et sont vendus à de nombreux exemplaires, mais dont la diffusion reste toutefois proportionnellement extrêmement restreinte à cause de l'étroitesse de fait du milieu de la musique savante. Gould devient donc ce « jeune musicien le plus publicisé de l'histoire de la musique classique […] pour quelque temps, l'un des meilleurs vendeurs en Amérique du Nord, toutes catégories confondues »[40]. Cela est à la fois le résultat et la cause d'un effet de boule de neige médiatique. Gould doit assumer un vedettariat des plus intenses, ce qui est assez rare voire inexistant même chez ceux qui s'y essaient dans le monde de la musique savante, mais très fréquent chez les chanteurs de rock et de variétés. La description suivante, liée à l'enregistrement de 1956 des *Variations Goldberg*, est particulièrement illustrative : Bazzana parle d'une « tempête publicitaire, faisant de Gould le jeune musicien classique le plus photographié et le plus commenté de l'époque […] *Glamour* l'inclut dans son palmarès des 'Hommes que nous aimerions vous présenter'. […] Les premières photos publicitaires exploitent son apparence jeune, ingénue et androgyne, qui séduit un grand nombre de jeunes femmes et

[38] BAZZANA, *op. cit.*, p. 19.
[39] PRIOT, Joffrey (2010), « Glenn Gould approuvé par Glenn Gould » (émission radiophonique), *Grandes Figures*, Paris, France Musique, 2 avril 2010, minutage : 01h21m00s.
[40] BAZZANA, *op. cit.*, p. 175.

d'homosexuels. (Les femmes, semble-t-il, souhaitent autant partager son lit que le materner) »[41]. Et le même auteur parle précisément de « groupies »[42] pour désigner ce phénomène.

1.1.2. La prise de distance en réaction

Le seul problème, si on souhaite faire le lien entre Gould et les vedettes de la musique populaire, est que Gould prend beaucoup de recul avec cette situation. Non pas qu'il la refuse, mais « Cette attention à la fois enivrante et flatteuse projette Gould, comme il l'avouera plus tard, dans 'l'année la plus éprouvante' de sa vie »[43]. Il sait pertinemment qu'il a besoin de cette publicité, et c'est d'ailleurs grâce à cette diffusion médiatique qu'il pourra assumer sans problèmes financiers ses projets ultérieurs, beaucoup moins payants – il a aussi des facilités à se rémunérer par des actions en bourse dont il maîtrise parfaitement les ressorts (« Son courtier disait de lui qu'il était également un virtuose dans ce domaine »[44]). Le gain et la gloire ne l'intéressent pas *per se*, mais si cela lui permet de diffuser plus largement sa vision de la musique et du rôle du musicien, il n'y voit pas (trop) d'inconvénients. « Il ne se vante pas, ne pose pas pour la galerie, ni ne fait étalage de sa nouvelle richesse. Il manifeste souvent du scepticisme quant à sa célébrité, qu'il envisage avec une humilité rafraîchissante »[45].

Gould tente même dans une certaine mesure d'éloigner son public, ou plutôt de créer un rapport différent de celui-ci avec l'expérience musicale. Ses programmes sont arides, il ne joue que très rarement des œuvres « grand public », et centre ses récitals autour de figures comme Bach (dans ses œuvres les plus formelles) et de la seconde école de Vienne. D'ailleurs, l'appréciation que le public a de ses interprétations peut relever d'un certain malentendu. Cela ne signifie pas que l'auditoire n'a pas le droit d'écouter ces pièces en y projetant des émotions et une sensualité – Edward Said est dans cette démarche lorsque, évoquant la musique de Bach, il qualifie Gould de « pas moins sensuel, immédiat, plaisant et impressionnant dans sa performance musicale [que les autres pianistes] »[46] –, mais l'interprète qu'est Gould n'a aucun désir de transmettre ce genre d'informations dans un processus éventuel de communication par la

[41] *Ibid*., p. 178.
[42] *Ibid*., p. 19.
[43] *Ibid*., p. 178.
[44] LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », *Gene Lee's Jazzletter*, vol. 17, no. 7 (juillet) , p. 7, col. 2 (orig. « His broker said he was a virtuoso at that, too »).
[45] BAZZANA, *op. cit.*, p. 197.
[46] SAID, Edward (1983), « The Music itself : Glenn Gould's contrapuntal vision », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 45 (orig. « no less sensuous, immediate, pleasurable, and impressive as music making than [the other great pianists] »).

musique (nous le verrons plus précisément dans la seconde partie). Il y a ainsi une certaine rupture entre ce que Jean Molino nomme les processus poïétiques et esthésiques[47]. « Il mettait un soin émouvant à n'être pas aimé »[48], et il était adoré.

Les excentricités déjà mentionnées précédemment forment en fin de compte un cadre que Gould refuse, bien qu'il s'y soit lui-même enfermé. Cela attire les fans et l'effraie lui-même. En 1964, l'année où il abandonnera le concert, il déclare : « Je m'éclipse immédiatement après un concert, parce qu'un essaim de dingues me suivent à la trace, et certains sont vraiment à la limite de la démence »[49]. Notons que c'est pour cette raison également, mais dans une ampleur encore plus considérable (et plus compréhensible) que les Beatles se sont consacrés au studio. Enfin, le Gould « disque d'or » ne doit absolument pas être vu comme un compétiteur. Il a un certain plaisir à constater que le public le suit dans sa direction malgré tout ce qu'il fait pour ne pas être aimé, mais ne cherche jamais à lutter contre d'éventuels concurrents par rapport à des parts de marché.

Cela l'éloigne donc considérablement des stars de l'industrie musicale populaire, bien que les faits de l'idolâtrie apparente auraient tendance à générer le rapprochement que nous avons établi en page 22. Il faut donc considérer, comme souvent concernant Gould, une différence d'évaluation de la réalité en fonction du point de vue objectif ou du point de vue gouldien qui parfois se retrouve aux antipodes.

1.2. Un succès transcendant le milieu de la musique savante

Le grand succès remporté par Glenn Gould s'explique par ses grandes qualités, par l'engouement qui l'a accompagné, mais également par sa capacité à atteindre, de façon plutôt involontaire, des publics qui sortent du champ habituel du monde de la musique savante. Même si cette tendance s'est atténuée, le renouvellement des générations aidant, il reste que Gould est dans quelques cas le seul nom d'interprète non-chanteur connu de certains non-initiés à la musique savante.

[47] Rappelons que le modèle tripartite de la production symbolique qu'a établi Molino nomme poïétique et esthésique les deux pôles réunissant respectivement les processus de production et ceux de perception d'un signal physique (la trace). L'intérêt pour nous est qu'il formalise précisément l'idée selon laquelle le sens que prend le signal pour le récepteur (c'est-à-dire que le récepteur donne à ce signal, par un phénomène de projection) peut n'avoir aucun lien avec le sens que le producteur y a mis, et ce dépendamment du degré de connaissance du pôle poïétique par le récepteur (cf. MOLINO, Jean (2009), *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*).

[48] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 36.

[49] Gould cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 205.

Ce sont surtout ses excentricités qui ont marqué le grand public (les divers documentaires à son sujet s'en donnent à cœur joie), mais en dehors de cette médiatisation, les enregistrements eux-mêmes fournissent une raison intrinsèque de ce succès transcendant les catégories de pratiques mélomanes. D'abord parce qu'il renouvelle considérablement la façon d'envisager l'acte d'interprétation, avec un goût de l'assassinat pur et simple de la tradition, et également – et peut-être surtout – parce que beaucoup de mélomanes lui trouvent une approche rythmique particulièrement marquante. Gould lui-même l'évoque : « il y a une dizaine d'années, des gens tout ce qu'il y a de bien disaient qu'ils ne pouvaient écouter la musique classique que lorsqu'elle était fortement rythmée, comme dans mes disques, parce qu'ils étaient du côté du jazz. Je pourrais comprendre cela, à l'extrême rigueur »[50]. Notons que la dernière phrase signifie bien un certain recul, mais n'allant toutefois pas à l'encontre d'un état de fait. Ostwald nous rapporte en ce sens le témoignage de Andras Schiff qui, évoquant la façon dont les années 60 en Roumanie voyaient Bach joué avec un éclairage très romantique, raconte que les enregistrements de Gould ont apporté un peu de fraîcheur : « ils étaient si vivants, rythmiquement si intéressants. Ils étaient bondissants, il en émanait quelque chose de jazzy »[51]. Gene Lees considère que Gould partage avec les musiciens de jazz une certaine vision de la temporalité, et c'est selon lui pour cela que ses interprétations « swinguaient vraiment »[52]. Selon Shell, c'est l'ensemble du style de jeu et donc de la sonorité de Gould qui contribue à son succès auprès du public de jazz. Il nous dit de la description suivante de son jeu par Ostwald qu'elle sonne étrangement comme celle que l'on fait des pianistes de modern-jazz : « Des contrastes marqués entre staccato et legato, des tempos atypiquement rapides ou lents, une vitalité rythmique exceptionnelle, une grande clarté d'articulation, le respect d'une texture contrapuntique, et l'insistance délibérée mise sur les voix intérieures ou cachées »[53]. Ce genre de rapprochement devrait être évité, puisque mise à part la remarque sur les tempos, l'ensemble des traits ici présentés est généralement ce que l'on est en droit de souhaiter de la part de nombreux interprètes. Mais il est vrai aussi que la mise en série de toutes les analogies entre Gould et les musiciens jazz permet d'expliquer son succès inhabituel dans ce milieu. C'est pourquoi Shell propose également de comparer le toucher « clair et

[50] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), Jean-Claude Lattès, p. 138.
[51] Schiff cité in OSTWALD, *op. cit.*, p. 162.
[52] LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », p. 7, col. 1 (orig. « really swung »).
[53] Ostwald cité in SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », *GlennGould* (revue de la foundation Glenn Gould), vol. 5, n° 1, p. 18, col. 1 (orig. « Marked contrasts between staccato and legato, unconventionally fast or slow tempi, exceptional rhythmic vitality, high clarity of articulation, respect for contrapuntal texture, and deliberate emphasis on inner or hidden voices »).

incisif »[54] du toucher de Gould à celui de Evans, d'autant plus que l'on sait qu'ils entretenaient une admiration réciproque, comme nous le verrons en troisième partie.

Le renouvellement du jeu est mis en avant dans la promotion dont il bénéficie, comme l'indique Bazzana : « La plupart de ces campagnes publicitaires [pour les *Variations Goldberg*] le présentent comme un musicien nouveau genre, le pendant classique des musiciens de cool jazz ou de be-bop, comme Chet Baker et Miles Davis. Les critiques le surnomment 'le musicien à succès le plus branché' ou affirment qu'il fait l'objet 'd'un culte à la James Dean' »[55]. Voilà certainement de purs arguments de vente, de drague volontairement généralisée à tous les publics… mais il n'est pas sûr qu'une telle chose eût été faisable pour d'autres interprètes. Gould lui-même admet de fait qu'une vision anachroniquement jazzistique était inhérente à Bach lorsqu'il déclare que « jamais personne n'a mieux swingué » que lui[56] – ce qui se ressent dans une certaine mesure à l'écoute de ses interprétations.

Cette séduction fonctionne plutôt bien, à en croire les déclarations d'un journaliste en 1964 : « Demandez aux Beatniks qui fréquentent le Purple Onion ou The Co-Existence Bagel qui est leur pianiste préféré, et ils vous répondront Glenn Gould »[57]. Et ce qui peut servir d'argument commercial peut à l'inverse être utilisé comme critique négative, lorsqu'il s'agit de s'exprimer sur ce que l'énergumène a d'atypique. *Le Soir* de Bruxelles en propose un spécimen assez violent et gratuit que nous rapporte également Bazzana : « Son style d'orang-outan peut plaire aux amateurs d'Elvis Presley, mais il irrite ou, du moins, lasse le public de musique classique »[58].

1.3. Un rapport à l'enregistrement très singulier chez les musiciens savants, mais banal auprès des musiciens populaires

La conception par Gould de l'enregistrement est un autre élément qui peut le rapprocher de bon nombre de musiciens populaires – mais cette fois-ci encore la comparaison devra être raisonnable. Une des raisons pour lesquelles il a très largement été critiqué par les uns et encensé par les autres est son utilisation novatrice des techniques d'enregistrement, qu'il associe étroitement à sa vision structurale de la musique. Bien que le formalisme ne soit pas vraiment une

[54] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 20, col. 2.
[55] BAZZANA, *op. cit.*, p. 178.
[56] GOULD, Glenn (1962), « Aux Abords de la retraite », GOULD, Glenn (1986), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Arthème Fayard, p. 75.
[57] Cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 178.
[58] *Ibid*., p. 202.

idée répandue dans le milieu de la musique populaire, les outils qu'il utilise pour atteindre son idéal sont bien connus de l'industrie du disque populaire. « Même s'ils sont très connus des Canadiens, surtout de ceux qui sont parvenus à l'âge adulte juste après la Seconde Guerre mondiale, les chantres de la technologie sont denrée rare dans l'univers de la musique classique », nous dit Bazzana[59], et lorsque les technologies sont quand même utilisées, c'est souvent pour corriger des écarts dans l'interprétation.

Glenn Gould assume donc un rôle novateur lorsqu'il fait l'analogie entre ses envies de montage sonore et la réalisation cinématographique. Il compare le rapport musique enregistrée/exécution scénique à celui qui existe entre cinéma et théâtre[60]. Il ne peut mieux s'exprimer à ce sujet qu'il ne le fait dans son entretien avec Ulla Colgrass : « comme si l'on pouvait demander à un cinéaste de filmer l'intégralité d'*Antoine et Cléopâtre* en un seul plan ! Il est vraiment dommage de ne pas tirer parti de tout ce que les techniques de studio nous offrent »[61]. Les manipulations dont il use à cette fin et fait l'éloge brisent de nombreux tabous : coupures et montages à partir de plusieurs prises, reprises parfaitement identiques et réglage des dynamiques et des paramètres de spatialisation sont pratique courante dans la plupart de ses enregistrements. Cela lui sera largement reproché de façon tout à fait sincère, bienveillante et de très bonne foi par les musiciens et mélomanes qui estiment qu'une certaine continuité est absente des montages et que la préservation de l'idéal de continuité – que Gould estime fantasmée, cette continuité n'étant pas moins perceptible chez lui (expériences à l'appui[62]) – justifierait la production d'enregistrements déficients sur d'autres plans. Cet argument de la continuité qui a été avancé a beaucoup de liens avec l'argument de la spontanéité que les critiques ont utilisé contre Coltrane, dont le solo sur « Giant steps » est construit en studio à partir de plusieurs prises[63].

Gould n'est par contre pas du tout dans une optique de correction a posteriori d'erreurs liées à une défaillance dans la performance, mais bien dans un perfectionnisme profitant des outils à disposition pour aller encore plus loin dans le sens structurel de l'œuvre. Ainsi, sa démarche est incomparable aux manipulations les plus extrêmes ayant court dans l'industrie de masse de sur-correction technologique de défaillances des musiciens. Toutefois, il ne faudrait pas

[59] *Ibid*., p. 285.
[60] GOULD, Glenn (1975), « L'Herbe est toujours plus verte du côté des chutes » (orig. 1985), GOULD, Glenn, *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 302.
[61] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence » , GOULD, Glenn (1986), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Arthème Fayard, p. 171.
[62] GOULD, Glenn (1975), « L'Herbe est toujours plus verte du côté des chutes ».
[63] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 18, col. 1.

caricaturer les techniciens du son, puisque de nombreux exemples nous prouvent qu'une démarche similaire à celle de Gould a eu lieu dans le milieu de la musique populaire. Notre pianiste prend même son homologue jazz Art Tatum comme exemple pour détailler la technique de prise de son consistant à être au plus proche du piano, voire dans le piano[64]. Shell nous fournit une petite liste de jazzmen ayant usé de manipulations : entre Ellington qui retouche un concert live avant de le diffuser[65], la technologie d'overdubbing (ajout de voix à un enregistrement préexistant) dont ont profité Miles Davis sur l'un de ses solos[66] et Evans en jouant des duos et trios avec lui-même[67]… tout tend à montrer que de telles pratiques n'ont pas (trop) eu de mal à émerger dans le jazz, même si Lennie Tristano a quand même fait parler de lui à cause de passages overdubbés et accélérés… alors que c'était totalement justifié pour des raisons non pas de virtuosité mais d'équilibre sonore vis-à-vis du bassiste[68] .

Tout cela reste toutefois très différent de la situation des Beatles en enregistrement après 1966, date à laquelle ils cessent les concerts – deux ans après Gould. Ceux-ci sont dans un troisième type de manipulation (après le comblement de défaillance et la tendance à la perfection dont nous venons de parler), qui est la création expérimentale parfois déjantée et aléatoire, à des années-lumière de la façon de procéder de Gould qui, lui, a en tête une idée extrêmement précise de ce qu'il veut obtenir. Ainsi, associer Gould aux Beatles par leur rattachement commun au studio n'est pas véritablement possible.

Dans tous les cas, la technologie ne provoque pas de malaise et encore moins de remords chez Gould, « puisqu'il a grandi avec elle. En fait, il n'a pas appris ce qu'était la musique en allant au concert, mais bien par l'entremise de la radio et des disques »[69]. Il se plonge avec McLuhan dans un univers de pensée optimiste vis-à-vis de la technologie et particulièrement des technologies de communication, et il est remarquable que McLuhan devienne par ailleurs « une vedette de la culture pop » au milieu des années 60[70].

[64] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 112.
[65] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 18, col. 1.
[66] *Ibid*.
[67] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 20, col. 2.
[68] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 19, col. 2.
[69] BAZZANA, *op. cit.*, p. 285.
[70] *Ibid*.

1.4. L'écoute

C'est également du point de vue de sa théorisation de l'écoute musicale que Glenn Gould peut être rapproché de certaines tendances ayant cours chez les mélomanes populaires.

1.4.1. L'auditeur interactif

> Je suis totalement pour le concept du prêt-à-monter […] J'aimerais publier une série de variantes et laisser les auditeurs choisir ce qu'eux-mêmes préfèrent : les laisser assembler leur propre interprétation, leur donner tous les morceaux, toutes les prises, rendus à différents tempos et avec différentes inflexions dynamiques, et les laisser les assembler en un tout qu'ils aiment vraiment, les faire participer à ce point[71].

Gould nous propose cette vision d'un auditeur intervenant sur le matériau musical proposé par l'interprète, mais il ne s'agit pas de l'ajout d'un intermédiaire supplémentaire dans la chaîne de production/perception du sonore. D'ailleurs, il ne s'agit pas d'une révolution dans cette chaine, mais uniquement d'une transformation – mais qui n'est pas des moindres. L'auditeur de musique a toujours eu une certaine part de contribution à la production, rien que par son choix des conditions d'écoute. Mais le mélomane attaché à la musique savante est souvent cantonné à ce rôle non négligeable mais relativement restreint, alors que lorsque le public danse à l'écoute d'une musique populaire, il entre dans un état où il produit un peu plus activement ses conditions de perception.

Gould fait donc un pas en avant, non pas dans la même direction la musique populaire, mais vers une démarche du même type, vers une tendance à l'interaction qui tendait à se faire oublier chez les mélomanes savants. Cette idée se rapproche par contre du milieu de la musique populaire de la façon suivante : Gould souhaiterait pouvoir dire à l'auditeur : « Voilà les seize prises que j'ai enregistrées ; prenez les telles quelles et assemblez les comme bon vous semble » et précise que « Cela serait l'idéal, à supposer que l'auditeur ait lui-même une conception minimale de ce qu'il souhaite »[72]. Cela ne peut que rappeler le concept de « *fan edit* », beaucoup plus répandu dans la musique populaire, phénomène qui a récemment pris de l'ampleur avec les licences Creative Commons : tout comme pour les logiciels informatiques où le concepteur met à disposition du public son code source, certains musiciens tendent à proposer à l'auditeur le maximum de possibilités – et avant tout de droits juridiques – de transformation et diffusion du produit.

---

[71] GOULD en 1968 cité in *ibid*., p. 295-296.
[72] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 175-176.

Mais cela peut aussi faire penser à une pratique qui a également pris naissance chez les mélomanes populaires, celle de la conception parfois très consciencieuse de listes de lecture élaborées, donnant de fait à l'auditeur l'une des fonctions du disc-jockey. Là encore, nous nous permettons d'utiliser à nos fins une citation de Gould qui n'aurait certainement pas rejeté cette méthode : « L'auditoire lui-même, grâce à l'équipement électronique qui sera à sa disposition, cessera d'être un témoin silencieux et passif, pour participer directement à l'acte créateur »[73].

1.4.2. Le fantasme du compositeur-interprète-auditeur

En plus de souhaiter de l'auditeur qu'il acquière ces capacités d'interprétation, on peut observer chez Gould le regret profond d'un âge d'or où l'interprète fut également compositeur. Il propose une autre transformation de la chaine énoncée ci-dessus, et cette fois-ci du côté de l'interprète : il faut « transformer l'acte d'interprétation en un acte de composition. Il s'est produit un énorme désastre pour la musique du XVIII^e^ siècle (c'est là son grand péché), lorsque les interprètes ont cessé d'être des compositeurs »[74]. On pourrait encore soutenir qu'il ne s'agit pas là d'une révolution puisque l'interprète a toujours eu à « composer » avec la partition qu'il a devant les yeux. Dans son actualisation de l'œuvre couchée sur papier, il est dans un processus de production de nouvelles réalités musicales. Mais il faut bien comprendre que là où l'auditeur devenait un deuxième interprète, il s'agit cette fois-ci d'une fusion entre tous les horizons poïétiques possibles, alors qu'une distinction était jusque-là bien marquée entre les deux rôles du compositeur et de l'interprète.

Il va toujours plus loin en rêvant d'une fusion totale des horizons poïétique et esthésique :

> Nous pouvons envisager un temps dans lequel l'activité artistique ne reconnaîtra plus des rôles séparés à l'artiste créateur, à l'interprète et à l'auditeur. […] Ce temps pourra trouver son inspiration dans une réaffirmation de la stabilité propre au monde médiéval, et dans l'unité de l'art telle qu'elle existait dans les cultures primitives[75].

Il est remarquable qu'il note lui-même la proximité de son désir avec les pratiques qu'il imagine avoir été celles des cultures primitives – certainement par déduction à partir de la musique tribale à laquelle il a pu avoir accès. Le lien avec la musique médiévale est plus flou puisque, s'agissant de la musique liturgique grégorienne, les moines chanteurs ne sont dans la plupart des cas pas les

[73] GOULD, Glenn (1985 (posth.)), « Contrefaçon, imitation et processus créateur », GOULD, Glenn, *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 299.
[74] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 137.
[75] GOULD, Glenn (1985 (posth.)), « Contrefaçon, imitation et processus créateur », p. 299.

concepteurs de leurs pièces ; et s'agissant de la musique populaire médiévale, suffisamment de renseignements nous indiquent que tous les auditeurs n'étaient pas simultanément les musiciens.

Même si cette fusion de *tous* les horizons est utopique, du moins dans les orientations qu'a pris la civilisation occidentale – certaines sociétés tribales pratiquant effectivement la musique de façon systématiquement et totalement collective où un public associé à la fonction de pure réception n'existe pas, ce qui est peut-être une des raisons de l'allusion de Gould à une forme fantasmée nos ancêtres –, la fusion des horizons poïétiques est-elle bien présente chez nous… surtout chez les musiciens populaires, où le statut d'auteur-compositeur-interprète fait école, et dans une certaine mesure dans le jazz où les reprises sont certes l'une des pratiques principales, mais les originaux étant le plus souvent avant tout interprétés par leurs compositeurs. Cette situation se retrouve également dans la musique savante, même si cette pratique s'est atténuée avec la spécialisation des interprètes. L'idéal de Gould se retrouve donc fortement présent chez ses contemporains populaires, surtout en rock et en jazz – la variété, elle, fonctionne souvent sur la distinction du chanteur et du compositeur. Mais nous verrons plus tard ce que Gould pense précisément du rock, et comment il aborde la question de la composition par l'improvisation.

1.5. La musique populaire dans ses compositions

Prenons quelques lignes pour détailler chez Gould ce qui a été et sera pour de nombreux autres musiciens le seul lien avec les autres milieux musicaux. Il s'agit bien sûr de la technique ayant toujours existé chez les compositeurs de musique savante, pour des raisons tantôt ludiques, tantôt nationalistes ou divers autres projets, consistant à inclure dans le discours musical des éléments provenant de traditions populaires.

Bien que la carrière de Gould en tant que compositeur ait souvent été éclipsée – pour des raisons qualitatives presque unanimes –, il convient quand même d'en faire mention ici, d'autant plus qu'il aurait souhaité faire de la composition son activité principale. Mais il n'y a au final qu'une pièce de sa conception qui fasse intervenir des thèmes populaires : lorsqu'il se charge de composer la bande originale du film *The Wars* de Robin Phillips, ce dernier lui laisse carte blanche. Il en profite pour créer « une suite de motifs récurrents et subtilement entrelacés » [76] basée sur des thèmes de Brahms et de Strauss, mais en y incluant quelques airs populaires tels que « Tipperary » et la comptine « The Grand old duke of York ». Une autre de ses compositions, la plus connue, nommée *So you want to write a fugue ?*, n'inclut pas de thèmes d'origine

[76] BAZZANA, *op. cit.*, p. 509.

populaire. Mais cette pièce n'étant pas sérieuse – il s'agit d'un jeu fugué entre quatre chanteurs qui évoquent textuellement le processus de composition d'une fugue –, Gould s'est pris au jeu de lui donner une couleur jazzy, ce qu'il avouera avec la joie d'un enfant ayant joué un tour malicieux mais sans conséquence[77].

En fait, Gould est beaucoup plus souvent loué pour ses compositions radiophoniques contrapuntiques que pour ses compositions musicales plus traditionnelles, qui ne sont au final que des exploitations à sa manière de l'héritage stylistique de Strauss et Schoenberg – qui sont avec Bach ses compositeurs fétiches. L'une de ses créations radiophoniques, *The Quiet in the Land*[78] (*Le Calme au Pays*) est pour nous particulièrement intéressante. Rappelons brièvement le concept de la radio contrapuntique : l'œuvre est conçue en utilisant de façon approfondie la possibilité de diffuser plusieurs bandes sonores simultanément dans les différents canaux du système d'écoute, ce qui permet de faire s'exprimer de façon superposée plusieurs personnes enregistrées séparément. Gould arrange cela d'une façon extrêmement minutieuse, dans un processus proche du contrepoint musical[79]. Il en profite, dans *The Quiet in the Land*, pour superposer jusqu'à quatre voix dont la confrontation est précisément l'objet de ce documentaire : il y est question d'une communauté chrétienne mennonite, qui vit à l'écart de la société, et des tensions qui y existent entre tradition et modernité, entre austérité et tentations consuméristes, des différents tiraillements inhérents à leur forme de vie… et parmi les quatre possibilité de voix simultanées offertes par les canaux se retrouvent parfois des extraits musicaux dont la confrontation illustre assez précisément les propos des monologues récoltés par Gould sur le terrain.

Les dix premières minutes sont les plus intenses, puisque l'on entend une lutte assez acharnée entre des extraits d'une suite de Bach pour violoncelle, la chanson « Mercedes Benz » de Janis Joplin, une hymne protestante chantée par une chorale d'église ; et du côté des interventions des différents mennonites, le sujet est principalement la crainte de se faire dépasser par un matérialisme rampant, la perte des valeurs, mais en même temps le constat d'une certaine ouverture sur le monde extérieur. Janis Joplin chante sarcastiquement « O lord, won't you buy me a Mercedes Benz… o lord, won't you buy me a colour TV » (« Ô seigneur, achète-moi une Mercedes Benz… ô seigneur, achète-moi une télévision couleur ») ce qui correspond

[77] *Ibid*., p. 536.
[78] GOULD, Glenn (1992), « The Quiet in the Land », *The Solitude trilogy*, disque compact CBC PSCD 2003-3 – remastérisation d'une composition radiophonique diffusée en mars 1977 sur la CBC.
[79] Nous pourrons nous reporter au disque joint au présent mémoire pour écouter ce travail polyphonique méticuleux (cf. annexe 5.4).

globalement à ce contre quoi luttent les intervenants. Même si Joplin est ironique, ses interventions sont agencées de façon très précise pour ramener de façon assez violente à la réalité matérialiste les mennonites qui se voilent la face, et elle s'intercale en intruse entre le violoncelle et le chœur d'église, comme une petite voix qui dirait que tout est désespéré. Un peu plus loin dans le documentaire, nous pouvons entendre plusieurs voix s'exprimer au-dessus d'un piano jazz en fond sonore qui propose une atmosphère assez nostalgique (« My Foolish Heart » de Ned Washington et Victor Young), proposant divers portraits de mennonites face aux questionnements existentiels auxquels la communauté est confrontée.

1.6. Gould pianiste, jouant des pièces populaires

Au début de son article sur le rapport de Gould au jazz, Shell propose une courte fiction dans laquelle il imagine le jeune Gould changer radicalement de voie après avoir été marqué par un concert de Parker, Gillespie, Mingus, Roach et Powell, laissant tomber la filière classique pour se consacrer au jazz et devenir le pianiste le plus important de son époque dans ce milieu[80]. Et comme Shell, nombre de mélomanes jazz auraient bien apprécié d'entendre Gould sur ce répertoire. Les seconde et troisième parties de ce mémoire sont là pour montrer qu'il y a suffisamment d'éléments expliquant que c'est une activité à laquelle Gould avait de nombreuses raisons de ne pas se livrer, que ce que propose Shell reste un fantasme assez peu fondé. Nous avons très peu de témoignages de situations dans lesquelles Gould aurait joué sur son piano de la musique populaire. Les énoncer tous ici devrait simplement permettre de rappeler que c'est une pratique qui ne l'a jamais vraiment intéressé.

Le jeune Glenn Gould est parfois sommé de jouer quelques pièces de musique à ses camarades de classe. Cependant, il ne tente pas de leur interpréter les pièces formellement ardues qu'il commence très tôt à travailler, et leur fait tout simplement plaisir en leur jouant des chansons populaires[81], certainement parce que, qu'on le veuille ou non, cela est toujours plus attirant pour une classe d'enfants que des pièces de Bach – aussi belles puissent elles être – ou surtout les *Variations* de Webern.

La deuxième occasion se situe près du chalet du lac Simcoe où il part fréquemment se retirer pour des durées plus ou moins longues. À propos des campagnards qui pouvaient prendre son besoin de solitude pour du snobisme, il dit ceci : ils ont

[80] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 16.
[81] BAZZANA, *op. cit.*, p. 70.

> changé d'idée après m'avoir vu au milieu de la fanfare locale jouer de l'autoharpe et après que j'aie réalisé leurs arrangements. Plus tard nous avons enregistré quelques pièces. Je crains que cela ait donné un choc à mon professeur de musique, Alberto Guerrero, lorsqu'il est arrivé au beau milieu d'une séance d'enregistrement et m'a entendu jouer énergiquement une ballade osée intitulée *La Veillée de l'homme engagé*[82].

À notre grand regret, l'enregistrement en question ne semble pas pouvoir être retrouvé, et cela est dommage d'autant plus que c'est bien la seule mention d'un enregistrement de musique populaire auquel il se soit livré.

Enfin, il aurait joué *Caravan* de Duke Ellington à l'occasion d'une séance d'enregistrement studio des *Variations Goldberg* en 1981, au cours d'un moment de détente et à la demande d'un technicien – et il en profite pour improviser un canon à partir du thème[83]… on ne peut qu'être déçu de ne pas avoir la chance de bénéficier d'un quelconque microphone providentiel resté allumé par mégarde.

Les trois exemples ci-dessus restent dérisoires. Nul doute qu'il a eu d'autres occasions d'en jouer, mais nous en savons tellement peu que la seule conclusion que nous pouvons en tirer est qu'il ne semble pas intéressé par ce genre de pratique. Au mieux le fait-il en guise de divertissement, pour épater la galerie, d'une façon assez fonctionnelle ; mais il ne viendrait à personne l'idée de comparer cela avec tout ce que nous savons de sa pratique de la musique savante, d'autant plus qu'il est très peu attiré par la frange « légère » de cette dernière.

Un dernier rapprochement entre le jeu de Gould et la musique populaire peut être fait sur le plan des nombreuses particularités dans sa pratique, qui lui ont valu moult critiques assez négatives. Dans la revue *GlennGould* de la fondation Glenn Gould est publié le courrier d'un lecteur passionné de jazz, James Shell, qui y écrit :

> J'ai été frappé par le nombre de techniques de Gould, spécialement celles qui se sont révélé les plus controversées parmi ses homologues de la musique savante, qui sont des pratiques banales parmi les musiciens de jazz. Pour citer seulement un exemple évident, les libertés qu'il prend à partir des partitions originales sur les plans du tempo, du phrasé, et même de l'harmonie, qui ont causé tellement conflits parmi les auditeurs et critiques savants, ne sont pas seulement la norme parmi les musiciens jazz mais sont considérées comme une nécessité[84].

---

[82] *Ibid*., p. 151.
[83] *Ibid*., p. 487.
[84] SHELL, James G. (1996), propos de lecteur rapporté dans la rubrique « Miscellanea », *GlennGould* (revue de la fondation Glenn Gould), vol. 2, n° 2, p. 89-90 (orig. « I have been struck by how many of [Gould's] methods, especially those that proved the most controversial among his fellow classicists, are standard practice among jazz musicians. To cite just one very obvious example, his frequent departures from original text in the areas of tempo, phrasing, and even harmony, which caused such contention among classical listeners and critics, are not only the norm among jazz musicians but are considered a requisite »).

Plus tard, Shell écrit un article assez bref, « Glenn Gould et le jazz », qu'il publie dans la même revue, et il y rappelle que les interprétations hautement individualisées – c'est-à-dire qui peuvent contredire les intentions explicites ou supposées du compositeur – sont par définition acceptées en jazz… pour en conclure que c'est peut-être le jazz qui a influencé Gould dans cette vision très libre de la musique[85]. Toutefois, même si Gould semble peut-être prendre beaucoup – voire trop – de liberté, il le fait à partir d'un socle de contraintes plutôt rigides qu'il s'impose. Ce ne sont simplement pas les mêmes contraintes que celles de la doxa orientée sur une tradition d'interprétation de provenance assez incertaine : il adopte une vision esthético-structurale au sens où l'entend Dahlhaus[86]. D'autre part, l'idée d'une influence du jazz sur Gould en ce sens est assez peu fondée puisque la pratique consistant à prendre des libertés – du moins de l'ampleur relativement faible de celles de Gould – a prévalu pendant toute une partie de l'histoire de la musique et ce n'est qu'assez récemment que s'est imposée une certaine rigidité.

Mais le reste des propos de Shell est juste, particulièrement lorsqu'il s'amuse à comparer les manies que l'on a pu reprocher à Gould avec l'attitude de certains musiciens de jazz. La posture au clavier consistant à avoir la tête dans les touches est pratiquée également par Bill Evans (bien que Gould l'approche plutôt par le bas, alors que Evans surplombe l'instrument)[87]. Cette posture ainsi que sa tendance à chantonner n'auraient pas été considérées comme atypiques chez les mélomanes jazz. En fait, « son chantonnement est plutôt discret si nous le comparons au gémissement de pianistes jazz tels que Erroll Garner et Keith Jarrett »[88]. Il termine son article en mentionnant que la citation de Joseph Roddy, toujours à propos de la posture au piano, « il s'élève, le dos voûté, presque debout, et semble osciller au-dessus à la fois du piano et de la musique qu'il en extrait »[89] aurait très bien pu décrire Jarrett[90].

[85] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 18, col. 1.

[86] Dans ses *Fondements de l'histoire de la musique*, Dahlhaus oppose une légitimité esthético-structurale à une authenticité historico-traditionnelle : « Le 'vrai' sens d'une œuvre musicale est décidé non pas par les opinions du compositeur ou de la strate sociale pour laquelle elle a été originellement composée, mais par l'interprétation la plus convaincante selon le critère esthétique de la richesse et selon la cohérence interne » (« *Über den 'eigentlichen' Sinn eines musikalischen Werkes entscheidet nicht das Urteil des Komponisten oder das der sozialen Trägerschicht, für die es ursprünglich bestimmt war, sondern vielmehr die nach den ästhetischen Kriterien des Reichtums und des inneren Zusammenhalts triftigste Interpretation, die das Werk irgend zuläss*t » (cf. DAHLHAUS, Carl (1977) *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Musikverlag Hans Gerig, p. 252).

[87] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 20, col. 2.

[88] *Ibid*., p. 18, col. 1.

[89] Roddy cité in *ibid*., p. 21.

[90] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 21.

II
LA VISION ESTHETIQUE DE GOULD

> Par rapport à nos standards habituels, les goûts de Gould s'avèrent provocateurs et atypiques […]. À défaut d'être toujours justifiés, [ils] se comprennent mieux lorsqu'on les replace dans le contexte d'ensemble de sa pensée[91].

Pour comprendre l'attitude de Gould face à la musique populaire, il va falloir tracer les grandes lignes de sa pensée esthétique et de la forme de vie qu'il a adoptée. Même si cela peut sembler aller de soi, il est bon de rappeler que c'est d'abord (et en fait uniquement) dans ce champ là que peuvent se trouver les éléments explicatifs des goûts du Gould interprète, compositeur et mélomane. Et ce ne sont rien d'autre que ces goûts qui, finalement, peuvent potentiellement entrer en conflit avec la musique populaire comme nous le verrons au long de la troisième partie. L'objectif de la partie qui suit est d'approcher de près un maximum de considérations liées à l'esthétique et à la forme de vie lorsque celles-ci ont un lien avec des qualités et critères d'appréciation de la musique populaire. Vue l'importance de ces considérations, nous estimons que les pages qui suivent, bien que ne parlant pas précisément de musique populaire, sont de première importance pour ce travail.

Cependant, les lignes à venir peuvent paraître étranges si nous ne commençons pas par expliquer où nous souhaitons en arriver. L'idée principale à garder en tête relève d'une hypothèse. Nous avons choisi de baser toute la seconde partie de ce mémoire sur cette hypothèse, que nous trouvons pour le moment suffisamment vérifiée pour être exploitée. Nous supposons en effet que la dichotomie entre savant et populaire repose sur la distinction que Nietzsche a construite autour de l'apollinien et du dionysiaque développée dans la *Naissance de la*

[91] NATTIEZ, Jean-Jacques (1993), « Glenn Gould hors-temps » (orig. 1988), NATTIEZ, Jean-Jacques, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois Éditeur, p. 34.

Tragédie[92]. Il devrait être possible de disposer les différentes productions musicales humaines sur un continuum entre les deux pôles que formeraient l'exacerbation la plus poussée du dionysiaque et de l'apollinien – des productions proches de ces pôles pourraient être la musique électronique de danse répétitive d'un côté, et le sérialisme intégral boulézien de l'autre. Il ne s'agit donc pas d'être réducteur en opposant d'un côté la musique savante qui serait apollinienne et de l'autre la musique populaire qui serait dionysiaque, mais d'admettre que la dialectique entre organique et spirituel ; entre transe et extase ; entre sensibilité et raison ; entre chtonien et céleste ; entre abandon de soi à l'œuvre et écoute analytique ; entre plaisir des sens et plaisir de la contemplation ; entre immanence et transcendance ; bref entre dionysiaque et apollinien, est fondamentale dans la compréhension de la différence entre savant et populaire. La musique savante est dionysiaque dans certaines de ses productions, mais la dimension apollinienne offre souvent un cadre conséquent tempérant Dionysos. Il n'est pas difficile d'admettre que la musique populaire tend quant à elle beaucoup plus, dans ses grandes lignes, vers le dionysiaque ; ce qui définit l'apollinien ne la concerne en effet pas en premier lieu. Le fait que cette distinction soit fondée sur le rapport au corps, au sensible, à l'immédiateté, nous invite assez naturellement, dans le cadre d'un travail d'étude des goûts d'un mélomane, à approfondir précisément ce rapport s'agissant de Glenn Gould, et c'est l'objet des lignes qui suivent.

2.1. Le façonnement d'une forme de vie apollinienne

2.1.1. Arrière-plan psychobiographique

La biographie de l'enfant et de l'adolescent Gould, extrêmement bien renseignée, devrait pouvoir être d'un certain soutien pour expliquer sa vision esthétique. Nous ne souhaitons pas ici faire de mauvaise psychanalyse – même si un travail de cette nature serait intéressant, en particulier vu le rapport particulier de Glenn Gould à ses parents. Il s'agit simplement d'admettre que sa mentalité s'est constituée à partir d'un réseau d'influences diverses que nous explorerons ici.

[92] NIETZSCHE, Friedrich (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, E. W. Fritzsch.

2.1.1.1.Environnement urbain

Glenn Gould voit le jour en 1932 dans la ville de Toronto[93]. C'est dans cette métropole qu'il passera l'essentiel de sa vie, en alternance avec des périodes au chalet de campagne du lac Simcoe, non loin de sa ville natale. C'est une ville qu'il aime, qui correspond à sa façon d'envisager la vie en société, ou plutôt qui lui laisse suffisamment d'outils à disposition pour vivre comme bon lui semble.

À sa naissance, Toronto est rude, répressive, morale, WASP, et tempérante, nous dit Bazzana[94]. L'écrasante majorité des torontois sont en effet des descendants d'immigrants britanniques qui, dans certaines couches sociales du moins, on conservé un mode de vie victorien. Fils d'une famille aisée, il se retrouve dans un quartier, The Beach, « somnolent, ennuyeux, rétrograde et collet monté »[95]. Il n'a ainsi pas accès aux quelques secteurs où un début de diversité communautaire et sociale voit le jour. « Gould grandit à l'abri du Toronto métissé, du Toronto canaille, du Toronto américain. La ville qu'il connaît, qui modèlera sa personnalité […] est cette cité à l'image puritaine anglo-protestante »[96]. Il ne côtoie pas ce qui peut exister de misère, et n'est donc pas vraiment stimulé dans la construction de sa personnalité par autre chose que l'univers immédiat de The Beach : calme, propreté, bienséance, rigueur… et assez souvent aussi, méfiance ambiante vis-à-vis de l'étranger.

Ce que l'écrivain Hugh Garner écrit en 1949, à savoir que les dimanches tranquilles de Toronto sont en fait des lendemains de cuites, et la façon dont Bazzana qualifie cette ville (« plus canaille derrière sa façade collet monté »[97]) est intéressant mais d'une portée moindre s'agissant de The Beach. Davies Robertson approche par contre une certaine réalité lorsqu'il avance qu'« Il y a des traits siciliens chez les citoyens de Toronto prêts à tout moment à faire voler en éclat leur façade aussi terne que leur porridge »[98], puisque la rigidité de l'éducation n'empêche pas aux habitants de faire preuve d'un certain sens de l'humour, assez britannique, que Gould ne tardera pas à adopter. Et au-delà de l'humour, le côté sérieux du milieu puritain n'exclut pas (bien au contraire) que les enfants grandissent avec autant de rires qu'ailleurs.

[93] Sauf mention contraire, les éléments bibliographiques proviennent tous de BAZZANA, *op. cit.*
[94] BAZZANA, *op. cit.*, p. 30.
[95] *Ibid*., p. 33.
[96] *Ibid*., p. 31.
[97] *Ibid*.
[98] Robertson cité in *ibid*., p. 362.

C'est d'ailleurs en quelque sorte « pour son bien » qu'il se retrouve dans une telle situation. En effet, l'épanouissement de l'enfant n'est pas ce qu'il aurait pu être dans un milieu plus ouvert, diversifié et décomplexé ; mais il bénéficie d'un certain calme, qui l'accompagnera toute sa vie. The Beach a beau ne pas être idyllique « sur les plans émotif, intellectuel, politique et culturel […] pour favoriser l'épanouissement d'un enfant sensible »[99], il y gagne en (sur)protection, en sentiment de sécurité. Bazzana, dans sa biographie de Gould, en vient même à dire qu'« Une culture plus vibrante et plus cosmopolite aurait pu malmener la créativité de cet artiste »[100]. On ne pourra jamais vérifier ce genre d'assertions, mais il semble bien qu'une très grande partie de la mentalité de Gould soit une conséquence directe de ce contexte urbain.

2.1.1.2.Influence du contexte religieux

S'il fallait intégrer la construction du goût de Glenn Gould dans un cadre, le modèle bourdieusien de classes socio-économiques ne suffirait probablement pas. La théorie de Bourdieu est élaborée dans le contexte d'une France laïque, athée ou avec un rapport renouvelée à la religion, post-mai 68, et c'est clairement la classe sociale qui y conditionne l'habitus. Concernant une bonne partie du Canada, il faut y inclure des paramètres religieux (même si leur importance est ici fonction du capital économique). Si le protestantisme est largement répandu, c'est en effet dans les classes les plus aisées que se manifeste le plus l'idéologie puritaine – puisque les revenus suffisants du foyer permettent de se soucier des modalités de vie moins « terrestres ».

La mère de Gould est particulièrement dévouée à la communauté chrétienne, et l'idéal de vie qui ressort de la dogmatique protestante victorienne impose une rigueur qu'elle transmet à son foyer. Glenn est abreuvé de préceptes de vie donnant peu d'importance aux phénomènes du corps, au profit d'une philosophie axée sur l'élévation de l'esprit. C'est finalement un environnement spirituel puritain qui forge son esprit, plutôt que des convictions fortes en quoi que ce soit. D'ailleurs, il n'assiste pas au culte après ses dix-huit ans, et « rejette la religion au sens confessionnel et doctrinal »[101]. Cela ne l'empêchera pas de s'approprier le moralisme conservateur qu'il aura accumulé toute son enfance, pour en faire les bases de sa forme de vie. La culture dans laquelle il a grandi et qu'il adopte est une culture

[99] BAZZANA, *op. cit.*, p. 32.
[100] *Ibid.*, p. 34.
[101] *Ibid.*, p. 42.

> hautaine, sûre d'elle, qui exprime des opinions tranchées sur les questions d'ordre moral, qui préfère la raison à la passion, le sérieux et la rectitude à la beauté, qui élève l'ordre au rang de vertu dans tous les domaines : cosmique, social et intellectuel. Cette culture […] aborde tout ce qui concerne le corps, particulièrement le sexe, avec puritanisme et pruderie. Elle prône […] le contrôle de l'appétit et des pensées, et réprouve toute expression spontanée des instincts et des émotions[102].

Les deux dernières phrases font état d'un phénomène qui nous intéresse particulièrement, puisque comme évoqué précédemment nous estimons le rapport au charnel de première importance dans l'esthétique populaire.

Bazzana nous mentionne également la coopération de Gould dans ce processus d'inculcation d'un idéal typiquement transcendantaliste. En plus de ne pas s'opposer aux choix de ses parents, il incarnera leurs valeurs « de façon exacerbée »[103]. Il assume un héritage moral, et c'est pourquoi il faut comprendre avec un certain second degré l'affirmation de Kostelanetz selon qui les idées protestantes « hantent toujours sa conscience »[104]. Ces idées l'habitent, et Gould les exploite positivement au point de voir dans l'idéal puritain la seule véritable issue possible pour un mode de vie serein. Le rapport à l'art d'un tel milieu social est cohérent avec les ambitions « célestes » de la population le constituant. Gould lui-même évoque l'idéal esthétique de l'un de ses modèles, à savoir sa grand-mère :

> les sociétés puritaines représentaient avant tout des structures sociales pragmatiques, constamment confrontées au souci de définir leurs idéaux les plus hauts. […] elles avaient besoin […], à l'occasion, d'artistes qui ne soient pas tant des antagonistes que des porte-paroles. […] un caractère impeccable et la présence d'une attention vigilante seule capable en cas de danger de tenir en respect les forces du mal, l'artiste le plus rare était susceptible d'une transfiguration spirituelle […]. C'était bien sûr envisager l'art comme instrument de salut, l'artiste comme missionnaire et héraut. Cette notion, ma grand-mère y souscrivait de toute son âme[105].

2.1.1.3.Enfant doué, asocial mais joueur

Gould présente très tôt des aptitudes musicales assez exceptionnelles. Mais cet enfant très doué n'est pas « mis en circulation » dans le système des enfants prodiges. En effet sa mère, souhaitant tout son bien, préfère lui donner réellement le temps de construire sainement son

[102] *Ibid*.
[103] *Ibid*., p. 44.
[104] KOSTELANETZ, Richard (1983) « Glenn Gould : Bach in the electronic Age », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 135 (orig. « still haunt his consciousness »).
[105] GOULD, Glenn (1966), « Yehudi Menuhin », GOULD, Glenn (1983), *Le Dernier puritain. Écrits (t. 1)*, Paris, Arthème Fayard, p. 210-211.

parcours. Le jeune Glenn sera limité à quatre heures de piano par jour, ce qui devrait lui laisser le temps de vivre une vie pas trop marginale par rapport aux autres enfants qu'il côtoie.

Mais l'idée n'aboutit qu'à moitié puisque, en effet, Gould a le temps d'avoir de nombreuses occupations en dehors du piano… mais il exploite ce temps majoritairement en solitaire. Comme beaucoup d'enfants doués, il a du mal à s'accommoder de ses camarades de classe, qui le perçoivent comme un marginal. Il ne cherche pas à lutter contre cette réaction et à s'intégrer, et se satisfait d'une enfance moins relationnelle que la moyenne. Il ne faudrait pas en conclure qu'il n'a pas eu d'amis, mais les loisirs qu'il a eus avec ses camarades sont moindres par rapport à ce qu'il vivait seul (ou accompagné de ses animaux). Sa propension à s'amuser, à jouer et à rire n'est-elle pas altérée, et encore moins sa curiosité et son appétit de connaissance. Dans ce contexte relationnel, le piano joue un grand rôle d'épanouissement et de réalisation personnelle, d'autant plus que cette activité convient très bien à la retenue morale que s'est imposée la famille Gould. « À en juger leurs conversations [celles des parents], ils considéraient [la grande musique] comme d'une importance et d'une valeur morales »[106].

Mais le jeune Gould va très vite aller plus loin que ce que lui ont proposé ses parents. « Le choix de la forme de sa vie s'était imposé à lui très jeune, il en assuma toutes les rigueurs et tous les devoirs »[107], au point qu'il choisisse très tôt dans la vie – donc sans vraiment en saisir la portée – le refoulement le plus sévère qu'il puisse s'imposer. La caricature – lyrique – que fait de lui Michel Schneider résume cela ainsi : « Sa mère regardait certains jours avec effroi ce fils dont l'unique désir semblait de n'en avoir pas »[108]. Cette affirmation est typiquement exagérée et à l'image du reste de l'ouvrage de Schneider, puisque que ce que nous savons du regard que sa mère portait sur lui ne permet pas d'en déduire de telles affirmations. Mais ce qu'il dit est tout de même intéressant en ce qu'il caricature assez grossièrement l'impression réelle que Gould a pu donner de lui-même à travers les sources dont nous disposons – la mythologie gouldienne aidant.

Ce qui est le plus représentatif du rapport de Gould à sa propre enfance est contenu dans cette phrase : « Quand je me suis lancé dans la carrière, j'ai pour ainsi dire rangé à jamais tout ce qui était enfantin »[109]. Ainsi il estime, du moins maintenant qu'il en a le recul, que son enfance était encore (peut-être trop) axée sur certains plaisirs naïfs et que la construction de sa

[106] FULFORD, Robert (1983), « Growing up Gould », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 57 (orig. « To judge by their[the parents] conversation, they regarded [music of the better sort] as morally worthy and important »).
[107] LEROUX, *op. cit.*, p. 41.
[108] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 29.
[109] Gould cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 101.

personnalité de musicien nécessitait un refoulement de ces plaisirs et de cette simplicité. Nous savons très bien que s'il le désirait, il n'y est pas vraiment parvenu puisqu'il a gardé un caractère de « grand gamin », surtout pour son humour mais également dans certaines de ses manies.

2.1.2. Du refoulement du sensible à l'anti-hédonisme

2.1.2.1. Adoption d'une philosophie de vie puritaine

De par son éducation positivement assimilée, Gould acquiert un penchant prononcé envers toutes les formes comportementales tendant vers les idéaux de sobriété, de simplicité, de solitude. Il fait volontairement siennes les philosophies auxquelles il peut accéder à travers ses lectures, dès qu'elles rejoignent une vision puritaine du monde.

Ainsi, il est particulièrement séduit par le roman *Le Dernier puritain* du philosophe espagnol George Santayana. Leroux nous dit de cet ouvrage qu'il est « l'inspiration la plus directe de son éthique »[110], ce qui est confirmé par Gould lui-même : « plus même sans doute que le héros du fameux roman de George Santayana, c'est moi qui suis le 'dernier puritain' »[111]. Santayana passe par l'histoire d'un jeune homme nord-américain pour exposer un certain idéal de vie, basé sur l'ascétisme et la solitude. Et Gould s'identifie à ce jeune homme, en retrouvant dans cette histoire la rigueur et l'éthique conséquentes à son éducation. Il s'agira alors, comme le formule Leroux, de « fuir le commerce du monde, détester les mondanités, accepter la chasteté et la virginité comme des conditions de l'art, et non comme des pathologies, transformer la solitude en espace intérieur de création et d'autonomie »[112].

Un être imbibé de moralisme puritain peut donc trouver dans cet ouvrage un fondement philosophique appuyant sa démarche. Il en va de même concernant un autre livre clé dans la formation platonicienne qu'il adopte : *L'oreiller d'herbes* de Natsume Sôseki est un concentré de réflexion sur le choix dilemmique entre la raison et les émotions, et ce dès les premières lignes :

> Je gravissais un sentier de montagne en me disant : à user de son intelligence, on ne risque guère d'arrondir les angles. À naviguer sur les eaux de la sensibilité, on s'expose à se laisser emporter. À imposer sa volonté, on finit par se sentir à l'étroit. Bref, il n'est pas commode de vivre sur la terre des hommes[113].

[110] LEROUX, *op. cit.*, p. 273.
[111] GOULD, Glenn (1981), « Toronto », GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 184.
[112] LEROUX, *op. cit.*, p. 296.
[113] Sôseki cité in BAZZANA *op. cit.*, p. 361.

Un dernier vivier de lectures qui a contribué à sa réflexion intense séduite par le platonisme est constitué par la littérature des philosophes transcendentalistes nord-américains, en particulier Thoreau et Emerson. L'exil de Thoreau dans une cabane forestière pour y apprécier pleinement la solitude et la sérénité a quelque chose avoir avec le chalet du lac Simcoe où Gould s'est très souvent rendu, parfois pour de longues périodes, dans le but de trouver des conditions favorables à une vie artistique.

Ces influences l'ont amené à considérer la vie à travers un prisme proche du mysticisme. Quel que soit le degré d'intensité de ses croyances dans le surnaturel, il a une certaine idée de l'au-delà, et cela influence évidemment son rapport à la réalité. Même lorsque des événements peuvent n'avoir que peu de lien avec le surnaturel, il garde ce qu'il faut de distance, en bon platonicien. Le recul ou l'altitude qu'il prend vis-à-vis de la matérialité imprègne toute sa pensée : « la transformation de l'esprit, dit-il, est un phénomène avec lequel on ne peut pas ne pas compter et à la lumière duquel on doit s'efforcer de mener son existence. Je trouve en conséquence toutes les philosophies de l'ici et maintenant répugnantes »[114].

Cet anti-hédonisme a pour première conséquence le refus du charnel, du corps organique, et de tous les plaisirs qui en sont manifestement issus. Mais « il ne s'agit pas de conclure hâtivement à un mépris religieux ou puritain du corps, nous dit Hirt. Ce facteur [joue un rôle] mais il n'est pas décisif […] Aucune personne n'est plus éloignée de la religiosité et du cultuel que la sienne »[115]. Sa philosophie surpasse indéniablement le cultuel et même le spirituel, mais il faut garder en mémoire que tout découle malgré tout de cet environnement puritain.

2.1.2.2.La vision platonicienne du corps et des émotions

Gould a vécu dans une crainte du corps, de l'émotion corruptrice. Cela est poussé à un point tel que tout ce qui pourrait avoir un quelconque rapport au corps et à ses limites est « victime » de sa volonté de rejeter toute la crasse humaine physiologique. Jusque dans son alimentation, qui en devient très sommaire et utilitaire, Glenn Gould s'impose des restrictions au nom de son éthique personnelle. Le jeu du piano comme activité du corps ne l'enthousiasme pas, l'instrument n'est qu'un outil pour dévoiler à l'auditeur la structure d'une pièce musicale. Le

[114] GOULD, Glenn (1980), « Un Homme de la nuit. Entrevue avec Elyse Mach », GOULD, Glenn (1986), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Arthème Fayard, p. 112-113.
[115] HIRT, André (2006), « Glenn Gould, l'écoute », CHOULET, Philippe & HIRT, André, *L'Idiot musical. Glenn Gould. Contrepoint et existence*, Paris, Kimé, p. 60.

corps qui prend le dessus n'est pas le bienvenu, d'où son rejet de la mémoire tactile. Et son idée de la pédagogie – il n'a jamais enseigné – est assez claire par rapport au corps : d'une façon – un peu – exagérée, il affirme qu'une demi-heure devrait suffire à apprendre à se servir de l'instrument, le reste de l'apprentissage consistant bien évidemment en la compréhension intellectuelle – donc musicale – de la structure.

« Quand les passions sont maîtresses, elles sont vices », nous dit Pascal[116], et l'objectif de toute la vie de Gould a été, à partir de préceptes équivalents, de bannir les émotions. Cette mise au ban peut avoir parfois pris la forme du refoulement, ce qui est important pour notre propos dans la troisième partie de ce travail. Sa vie fourmille d'anecdotes, telle celle de Bruno Monsaingeon ayant vu Gould avec des œillères de cheval pour se protéger au volant de sa voiture des éléments du décor new-yorkais potentiellement corrupteurs, tels que les cinémas pornographiques ou plus simplement le comportement dans les rues[117].

Ce n'est pas une réaction de dégoût ou de mépris, mais simplement la crainte de se voir emporté par ses sentiments qui fait que Gould gardera toute sa vie un rapport assez atypique à la proximité et à l'amour[118]. On pourrait faire le catalogue des différentes façons qu'ont eues les exégètes de Gould de décrire cet état de refoulement. Bazzana : « Inhibé émotionnellement, il exalte les vertus de l'esprit au détriment de l'instinct »[119]. Leroux : « ce monde d'austérité morale qu'il s'était construit »[120]. Jacques Drillon, dans la préface des entretiens de Gould avec Jonathan Cott, utilise même la référence à l'*Ancien Testament*, mais à mauvais escient : « Le désir de Gould de n'avoir plus de corps est celui de l'homme qui voudrait ne pas avoir mangé du mauvais fruit »[121]. En effet, c'est avec Gould précisément l'inverse puisqu'il lutte contre l'hédonisme, la simplicité primordiale et la lascivité, milite pour un rapport intellectuel au monde, qui ne peut être issu que du Fruit de la Connaissance. Le combat de Gould contre les contraintes organiques est selon Schneider très bien illustré par ses excentricités, issues d'une « haine du moi » :

> pourquoi faudrait-il séparer le musicien accompli de l'individu donnant à voir les signes d'une folie consommée, garder le rigoureux et le voyant, mais oublier le corps convulsé de tics, renversé sur sa chaise de tout petit, cette silhouette cassée, habitée d'étranges manies,

[116] Pascal cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 362.
[117] BAZZANA, *op. cit.*, p. 492.
[118] *Ibid*., p. 407.
[119] *Ibid*., p. 404.
[120] LEROUX, *op. cit.*, p. 283.
[121] In GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 15.

> murée dans d'absolus rituels ? N'est-ce pas par ses excentricités du comportement que se révélait aussi cette absence du centre, cette haine du moi ?[122]

Gould va alors consciemment faire appel à la raison, « se blâmant exagérément pour tout débordement dans l'expression de l'émotion et poussant l'analyse de toute chose, de ses maladies comme des œuvres du répertoire, jusqu'à des limites étonnantes de rationalité »[123]. D'autant plus que, « en face », les émotions profitent du substrat physique dans lequel elles sont ancrées et dont il va avoir du mal à se débarrasser. Il évitera à tout prix de se trouver dans des situations dans lesquelles des émotions intenses – les siennes ou celles des autres – dégénèreraient en une perte de contrôle. « La perspective de perdre la maîtrise de ses émotions le rend anxieux », nous dit Bazzana[124], d'où sa volonté de garder prise sur absolument tout.

2.1.2.3.La maîtrise totale de soi

Et c'est paradoxalement pour ne pas lâcher prise qu'il ne cherche pas à comprendre ce que font ses doigts sur le clavier, d'où un certain recul nécessaire vis-à-vis de la rationalisation à tout crin que nous évoquions précédemment. Il a très bien compris que s'il tentait de mettre en équation et comprendre entièrement l'action de ses dix doigts – et du reste de son corps –, il se retrouverait face au complexe du mille-pattes : ne sachant pas quelle patte bouger en premier, l'animal s'immobiliserait très certainement. Gould est donc déjà ici rattrapé par son corps, puisque c'est le fait qu'il ait assimilé assez mécaniquement et intuitivement des méthodes de jeu dès son enfance – quand son corps était encore malléable, puisque organique – qui le fait démissionner dans son entreprise rationaliste.

Son corps ne pouvant pas être éliminé, il envisage le problème sous un autre angle et cherche, à défaut de pouvoir anéantir son physique, à le soumettre, à le dominer grâce à l'intellect ; et il a souvent été dit, à raison, que la plus grande qualité du pianiste Glenn Gould est d'avoir pensé et compris la musique qu'il jouait.

> L'organe actif de l'interprétation, ce n'est ni la main, ni l'œil, ni l'oreille, mais le cerveau ; la pensée en acte a la main au doigt et à l'œil, et le travail analytique de la lecture, de la décomposition du jeu s'en trouve alors facilité. Cette domination absolue du corps, de son

[122] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 173-174.
[123] LEROUX, *op. cit.*, p. 68.
[124] BAZZANA, *op. cit.*, p. 362.

> geste, de ses perceptions par le cerveau permet d'échapper [au] complexe du mille-pattes[125].

À cela s'ajoute ce que ses amis et collègues ont pu dire de ses excentricités : ce sont selon eux « autant de moyens qu'il adopte par prudence dans des situations qui échappent à son contrôle absolu ou en présence de gens qu'il ne connaît pas »[126]. C'est alors la combinaison de sa domination du corps par l'esprit et la stratégie de l'excentricité qui permettent à Gould de refouler tout ce qui pourrait corrompre sa sécurité, sa pureté. Plus trivialement mais dans le même objectif, Gould a une phobie de l'alcool[127]. Et il y a fort à parier que son hypocondrie légendaire n'est qu'un autre moyen de se rassurer en tout point d'être unique maître de son corps, tout en constatant impuissamment que des facteurs extérieurs reprennent toujours le dessus.

2.1.2.4.La vie amoureuse et sexuelle comme paramètre de l'esthétique de Glenn Gould

Nous estimons nécessaire, puisqu'il s'agit du rapport de Gould au corps, d'évoquer ne serait-ce que superficiellement sa sexualité. Cette thématique a en effet l'avantage de concentrer ce qu'il y a de plus physique, de plus charnel, dans le rapport aux autres et à son propre corps (« Le rapport au corps n'est lui-même que la forme la plus visible du rapport à l'émotion et en général à la vie affective »[128]). Et la quantité de spéculations, voire de mythes, nous montre la diversité des « camps » dans lesquels se rangent ses fans : entre ceux qui voient une aberration logique à ce que Gould ait pu avoir une vie sexuelle et ceux pour qui le fait de lui connaître plusieurs amantes ne démystifie pas le personnage s'est créée une rupture, au point que l'état assez avancé de nos connaissances n'empêche pas qu'il s'écrive encore que Gould aurait procédé au « refoulement absolu de tout désir de cette nature »[129]. En tout cas, nous ne pouvons pas suivre André Hirt, qui ajoute la mention « sérieusement, c'est de si peu d'importance » à la remarque selon laquelle l'anecdote fait silence sur la vie sexuelle de Gould[130]. En effet, même si l'anecdote sexuelle à proprement parler fait vraiment silence, cela est justement représentatif du fait qu'il ait

[125] CHOULET, Philippe (2006), « Glenn Gould, le premier des technologues », CHOULET, Philippe & HIRT, André *L'Idiot musical. Glenn Gould. Contrepoint et existence*, Paris, Kimé, p. 31.
[126] BAZZANA, *op. cit.*, p. 348.
[127] ROBERTS, John P. L. (1983), « Reminiscences », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 239.
[128] LEROUX, *op. cit.*, p. 287.
[129] LEROUX, *op. cit.*, p. 286.
[130] HIRT, André (2006), « Gould romantique ? », CHOULET, Philippe & HIRT, André, *L'Idiot musical. Glenn Gould. Contrepoint et existence*, Paris, Kimé, p. 188.

cherché à conserver une partie de sa vie à l'écart des informateurs potentiels du public, et y soit arrivé. Si le contrôle qu'a exercé Gould sur sa vie a fonctionné, c'est avant tout sur ce point bien précis.

Le paragraphe suivant de Leroux est tout à fait révélateur de la difficulté que l'on peut avoir à juxtaposer dans un même propos le Gould abstinent et un Gould charnel.

> Que ses biographes jugent nécessaire, ou tout simplement possible, de repérer des indices d'une vie sexuelle alors que tout le témoignage de sa vie montre que *même si cette vie a existé, elle n'a eu aucune importance*, me semble le symptôme d'une résistance très complexe à la personnalité de Gould. Tout se passe comme si son *éthique du don à l'art* devait trouver chez ses critiques une adhésion sans réserves, mais ne pas avoir sur le plan spirituel des *conséquences concrètes, notamment en ce qui concerne le caractère absolu du retrait et la virginité. La vérité de ce retrait me semble plus évidente et surtout plus déterminante que toute forme d'indice de relations* supposées, fussent-elles même réelles. Je préfère parler d'une forme d'abstention, d'austérité commandée par l'engagement dans l'art et presque d'une abstinence morale[131].

D'ailleurs, Leroux est beaucoup moins nuancé trois pages plus tôt : « nous ne connaissons à Gould aucune relation intime, ni féminine ni masculine »[132], et c'est à croire que c'est avant tout Leroux qui est la première victime du « symptôme d'une résistance très complexe à la personnalité de Gould » (paragraphe cité ci-dessus). Les biographies par Bazzana[133] et Ostwald[134] se chargent suffisamment bien de détailler les moindres connaissances que l'on peut avoir sur sa fréquentation des femmes pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ici. Il suffit simplement de se souvenir qu'il s'est exprimé auprès de quelques-uns de ses amis sur des relations torrides autour de la vingtaine, et qu'il a vécu pendant plusieurs années avec Cornelia Foss – n'étant pas passé loin du mariage –, en plus de tous les indices plus ou moins explicites d'autres relations diverses. Nous n'avons pas plus de détails sur sa sexualité à proprement parler, mais le fantasme de la virginité de Gould peut – presque – être balayé d'un revers de main. Quoi qu'il en soit, Gould a indéniablement été envers certaines femmes un homme extrêmement affectif et sensible.

Pour trouver à ce pan de sa vie une dimension intéressante, ce n'est pas sur les anecdotes croustillantes qu'il faut s'appesantir mais sur ce que Gould en a fait transparaître. En effet, si toutes les rumeurs étaient possibles à ce sujet, c'est bien parce que Gould n'a pas permis aux informations de se répandre sur la place publique, contrairement à des personnalités plus expansives. Gould s'amusait peut-être à voir la « sphère publique » spéculer sur ses orientations

[131] LEROUX, *op. cit.*, p. 290 (c'est nous qui soulignons).
[132] *Ibid.*, p. 287.
[133] BAZZANA, *op. cit.*
[134] OSTWALD, *op. cit.*, p. 293-295.

sexuelles, mais on peut aussi supposer qu'il y a des raisons plus profondes à cette opacité biographique, en plus du fait qu'il ait peut-être souhaité pour rendre plus crédible son propos ascétique ne pas trop en dire sur sa vie intime. Ainsi, même ses amis les plus proches ont pu croire qu'il était asexuel[135].

Il est envisageable que Gould ait ressenti un certain malaise vis-à-vis de la sexualité étant donnée son enfance décrite précédemment, couplant un moralisme assez intangible à sa fragilité personnelle – ou plutôt son sentiment de fragilité. Ce n'est pas non plus en partageant certains temps le lit de sa mère en alternance avec son père – une nuit sur deux – jusque assez tard dans son enfance que sa situation vis-à-vis du corps a pu prendre des directions épanouissantes.

Plusieurs indices nous laissent penser qu'il était effectivement confronté à un dilemme dans son mode de vie. Par exemple, une note de 1980 dont on ne sait pas vraiment si c'était ou non le brouillon d'une lettre de séparation, on peut lire en marge « *Theories of physical relations = psychic deterioration* »[136]. Il est possible d'y voir un fil conducteur, une devise en guide d'aide-mémoire à partir de laquelle il peut puiser son refus de prolonger sa relation amoureuse. Georges Leroux, visiblement très intéressé par la question pour quelqu'un disant qu'elle n'a aucune importance, parle ainsi de la gêne de Gould : « tous les passages de sa correspondance relatifs à des relations compliquées montrent qu'il les craignait et qu'il préférait toujours la distance, voire la rupture, à des relations qui auraient exigé de lui intimité et engagement »[137]. À cela, nous pouvons ajouter un constat plus pragmatique : un être de sa fragilité supportait très mal l'échec. Nous savons que cela fût le cas lors de la rupture avec Cornelia Foss, et pouvons supposer que ses autres relations amoureuses sérieuses ne l'ont pas laissé indemne. Cela pourrait être une raison pour laquelle, du moins de ce que l'on en sait, il ne cherche pas constamment les relations amoureuses, et encore moins à en parler.

En plus du fait d'avoir « intériorisé, encore enfant, le dégoût maternel pour tout ce qui relevait de l'érotisme »[138], une raison majeure de ce rapport particulier aux femmes reste toutefois l'idéal de pureté et d'ascétisme vers lequel il a voulu tendre sans jamais vraiment l'atteindre. Et Schneider utilise à raison le Nord, qui concentre les idéaux de Gould de solitude et d'ascétisme, en y greffant le rapport de Gould à son corps : « Le Nord, c'est aussi le froid, le gel de la

[135] *Ibid*., p. 276.
[136] Gould cité in LEROUX, *op. cit.*, p. 293.
[137] LEROUX, *op. cit.*, p. 291-292.
[138] Fulford cité in OSTWALD, *op. cit.*, p. 60.

sexualité »[139]. Il faut systématiquement garder en tête que, même si l'inconscient joue certainement un rôle important, c'est avant tout consciemment que Gould se pose des contraintes, des choix moraux, qu'il assume du mieux qu'il peut. D'autant plus qu'il voit les histoires amoureuses, nous dit Leroux, comme pouvant détourner « de la contemplation, du regard vers l'intérieur »[140], qui sont pour Gould à la base de toute sa vie dévouée à la musique.

2.2. Le rejet de la musique dionysiaque

2.2.1. La victoire temporaire d'Apollon sur Dionysos

Tentons désormais de mettre en relation avec la musique ce que nous avons développé tout au long du 2.1 sur les fondements de la forme de vie de Gould. Comment ses goûts s'articulent-ils avec sa vie platonicienne, avec cet accent mis sur la primauté de l'intellect ? Nous pouvons pour le moment supposer que son intellectualisme entrera facilement en conflit avec la vision beaucoup plus émotionnelle (voire clairement anti-intellectualiste) adoptée par la plupart des musiciens populaires. Pour tirer de l'exploration de son esthétique des conclusions quant à son rapport à la musique populaire, commençons par cerner celui qu'il entretient avec la musique plus généralement, et surtout la musique savante. Car ce que Gould nous dit du romantisme n'est pas loin de pouvoir être utilisé dans sa vision de la musique populaire.

2.2.1.1.Combat contre l'hédonisme

> Gould est du Nord, de la solitude et de l'extase. Le virtuose est un musicien du Sud, de la foule et du plaisir[141].

Bazzana voit dans le puritanisme de Gould une réaction d'adolescent, réaction alternative au sexe ou à la délinquance lorsqu'à la puberté, « les émois physiques et émotifs de l'adolescence entraînent un puissant élan de répression »[142]. Et le même auteur considère que le puritanisme de Gould est à la source de ses « opinions savamment étroites » sur la musique[143]. Il trace ainsi une équation que nous adoptons entre son refoulement de la corporéité et ses goûts musicaux.

Même avant les pièces musicales, sa relation au timbre musical est dépendante du détachement qu'il a adopté. Schneider, dans sa biographie romancée de Gould, nous dit ceci :

[139] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 151.
[140] LEROUX, *op. cit.*, p. 294.
[141] Drillon in GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 26.
[142] BAZZANA, *op. cit.*, p. 104.
[143] *Ibid*., p. 103.

« Il aimait le virginal, ou le son d'un piano quand il sonne comme un clavecin émasculé »[144]. Le jeu de mot avec « virginal » est-il voulu ? Toujours est-il qu'il représente bien cet état d'esprit de pureté sur lequel Gould fonde sa sensibilité. Le terme d'émasculation est lui aussi très fort, en suggérant finalement le détachement vis-à-vis de la dimension sexuelle de la musique. Plus tôt dans son ouvrage, il utilise déjà l'expression « manque de chair harmonique » pour décrire ce qui provoque l'attirance de Gould envers le vieux piano Chickering familial[145]. Et là, c'est le dépouillement qui est mis en avant. À elles seules, ces deux notions de pureté et de dépouillement peuvent suffire à qualifier les goûts musicaux de Gould. En outre, les questions d'ordre idiomatique ne l'intéressent pas particulièrement, puisqu'il reste assez indifférent à la caractérisation instrumentale des œuvres – d'où le non-problème qu'il y a à interpréter Bach au piano, entre autres.

Nietzsche défendant l'enracinement chtonien et charnel de la musique contre la décadence issue du Concept[146], la plupart de ses propos peuvent être posés en tant qu'antithèse de ceux de Gould, voire comme ennemis à abattre pour ce dernier. Mais plutôt que Nietzsche lui-même, référons nous à sa pensée résumée par André Hirt : la musique doit

> opérer une décontamination de ce qui a été longuement corrompu. En vérité, la musique porte sur l'élément réel – le corps – dont provient toute chose et à quoi tout retourne à titre d'effet, l'âme n'étant à ce niveau au mieux qu'une médiation. Ce n'est jamais que le corps qui est concerné, car c'est avec lui qu'il faut exister, c'est lui qu'il faut parfois supporter, c'est avec lui, *comme lui*, qu'il est possible de se délivrer des lourdeurs qui y sont imprimées[147].

Ceci pourrait être le manifeste en négatif du militantisme esthétique de Glenn Gould. C'est ce rapport à l'intellect, vu uniquement comme médiation chez Nietzsche alors que c'est une fin en soi chez Gould – c'est l'intellect qui va chercher l'extase dans la contemplation –, qui les distingue profondément. Gould va donc avoir des comptes personnels à régler avec toute musique faisant la part large à l'hédonisme. Ce mot revient sans cesse dans son propos, lorsqu'il s'agit de dénigrer ses bêtes noires parmi les compositeurs : « La musique de cette époque [romantisme de Chopin,

[144] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 140.
[145] *Ibid.*, p. 74
[146] Cf. la synthèse de l'esthétique de Nietzsche à laquelle se livre Raymond Court dans le troisième chapitre de son ouvrage *Le Musical* (2001), Paris, Klincksieck ».
[147] HIRT, André (2006), « Positions de Gould », CHOULET, Philippe & HIRT, André, *L'Idiot musical. Glenn Gould. Contrepoint et existence,* Paris, Kimé, p. 105-106.

Schumann, Liszt…] […] a une dimension mondaine et hédoniste qui me fait tout simplement fuir »[148].

Ses attaques envers Mozart sont souvent imbibées de cette conception anti-hédoniste. Chez ce compositeur, dès que la période de jeunesse est passée, il se fait moins facile d'apprécier les œuvres qui intègrent en elles les traits d'un environnement particulier, qui répugne Gould : « étant donné l'hédonisme affolant qui règne dans le théâtre du dix-huitième siècle, ce genre de chose ne m'intéresse pas du tout »[149]. Et on voit bien que Gould base son jugement ici comme souvent – en cohérence avec lui-même – sur des considérations morales. Cela ne l'éloigne pas autant que l'on pourrait le penser du matériau musical, preuve en est cette formulation précise : « Si j'ai critiqué les œuvres de ce compositeur, c'est parce qu'elles sont le *reflet* d'une vie hédoniste »[150]. Gould adopte donc une vision sociologique de la musique, et particulièrement le paradigme selon lequel la musique reflète dans ses structures sonores les structures sociales du contexte de la composition. Cela est d'ailleurs totalement en contradiction avec son militantisme bien connu par ailleurs, visant à abolir toute forme de jugement qui se baserait sur des considérations d'ancrage dans la réalité une certaine époque – rappelons que pour lui, un travail d'écriture dans le style de Mozart n'a pas de raison d'avoir moins de valeur que les œuvres originales de ce compositeur, ce qui sape assez sèchement les fondements de l'idéologie moderniste. En dehors de cette incohérence, nous pouvons remarquer que ce qui lui déplaît chez le dernier Mozart est exactement la tendance au romantisme : « la théâtralisation progressive [...], la tendance à l'expressivité, l'hypertrophie du moi, la mise au premier plan de l'artiste, ce que Gould synthétise […] dans l'idée de 'vie hédoniste' contribuent à élaborer le romantisme, c'est-à-dire le rejet à l'arrière-plan de la musicalité au profit d'une démonstrativité »[151].

La même critique est valable pour Scarlatti. Lorsqu'il faut en venir comme il le fait à des termes comme « crasse humaine »[152] pour décrire son impression sur la musique de ce compositeur (qu'il critique pour l'excitation, l'esprit de compétition et l'hystérie qu'elle provoque), on pourrait s'imaginer le florilège d'insultes dont il faudrait user s'agissant du rock (et a fortiori du punk) ou de la musique de variétés. À cette impureté de Scarlatti, Gould oppose évidemment Bach (ou plutôt *ce qu'il croit* être Bach) : d'après lui, le cantor de Leipzig écrit sa musique « à une

[148] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 201.
[149] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 75.
[150] GOULD, Glenn (1974), « Glenn Gould interviewe Glenn Gould au sujet de Glenn Gould », GOULD, Glenn (1983), *Le Dernier puritain. Écrits (t. 1)*, Paris, Arthème Fayard, p. 46.
[151] HIRT, André (2006), « Gould romantique ? », p. 166-167.
[152] Gould cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 105.

époque où le monde alentour s'engouffre dans la direction opposée, exploitant les vaniteuses ressources d'une virtuosité instrumentale hédoniste : le syndrome des Scarlatti et consorts »[153]. D'ailleurs, il parle lui-même, à propos de sa méthode d'enregistrement – parce qu'il a tout de même enregistré Scarlatti ! – de son objectif qui est clairement d' « émasculer les sonates de Scarlatti »[154].

Concernant les compositeurs du début du XX^e^ siècle, il utilise des critères beaucoup plus intrinsèques. Même s'il peut y avoir un peu d'hédonisme dans la vie et l'entourage de Bartók et Stravinsky, c'est plutôt du côté de leurs compositions typiquement dionysiaques qu'il faut chercher les raisons pour lesquelles Gould en fait les deux compositeurs les plus surestimés du XX^e^ siècle[155]. Le vocabulaire avec lequel il s'exprime sur le *Sacre du printemps* est sans appel : il parle d'« éjaculations sarcastiques, mordantes, laconiques et brutales »[156] à propos de cette œuvre qui fait intervenir les forces énergétiques de la nature mère nourricière avec des danses puisant dans les entrailles de la Terre – ce qui correspond parfaitement au programme nietzschéen. Il ne développe pas beaucoup à propos de Bartók, mais on devine que l'extraction de structures musicales du corpus de la musique du terroir ne le passionne pas particulièrement, d'autant plus que Bartók procède dans sa musique à l'une des intégrations les plus sophistiquées dans la musique savante des mécanismes émotionnels et pulsionnels. Bartók, l'un des meilleurs équilibristes entre le cadre d'une forme apollinienne et la libération d'énergies, penche encore trop du côté dionysiaque pour Glenn Gould.

Son attrait pour la musique mobilisant l'intellect n'a pas pour origine un événement déclencheur. « Ses goûts musicaux étaient fastidieux depuis le début », nous dit son ami d'enfance Robert Fulford[157]. Sa longue liste de contradictions (entre autres ses enregistrements de Scarlatti... mais aussi tout son rapport à la musique romantique que nous évoquerons en 2.2.2) est plutôt quelque chose qui s'est bâti tout au long de sa vie, en parallèle de cette esthétique intellectualiste.

---

[153] GOULD, Glenn (1963 & 1981), « L'Interprétation de l'œuvre pour clavier de Bach », GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 34.

[154] Gould cité in OSTWALD, *op. cit.*, p. 92.

[155] La phase néoclassique de Stravinsky pourrait contrebalancer le jugement de Gould, mais la très grande estime que le public a pour ce compositeur – et que Gould critique – est principalement centrée sur ses ballets russes. Son néoclassicisme est en effet beaucoup plus controversé.

[156] GOULD, Glenn (1964), « Musique en Union Soviétique », GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 275.

[157] FULFORD, *op. cit.*, p. 61 (orig. « His musical tastes were fastidious from the beginning »).

2.2.1.2. « Je pense que la musique devrait conduire l'auditeur – l'interprète aussi d'ailleurs – à un état de contemplation »

Pour compléter le survol des principales thématiques de l'esthétique de Gould, il faut s'attarder un instant sur ce qu'il pose comme l'idéal de l'expérience musicale. En effet, si on refuse le rapport au corps, à la sensualité... que reste-t-il ? La question de savoir si Gould suppose quand même la possibilité du plaisir musical est naïve, puisque la réponse est évidemment positive. Mais cette naïveté n'empêche pas que certains se la posent quand même et y répondent en contresens : « Gould ne concevait pas que la musique pût viser au plaisir », nous dit Schneider[158], s'engouffrant malheureusement dans une faille assez profonde, fondée sur un malentendu. Le plaisir ne relève pas *que* des émotions issues des sensations physiques : une certaine forme de plaisir est issue également de la contemplation par l'intellect de la forme en mouvement, de sa structure ; et c'est vers cette forme de plaisir que Gould tend constamment.

Nous pouvons admirer la façon dont Hirt détourne la question de l'émotion : « L'affect chez Gould est en effet du côté de l'œuvre : c'est elle qui tremble, se meut, se met en émoi par sa simple expression et mise en forme »[159]. N'est-ce pas cohérent avec le vocabulaire que nous appliquons dans notre jugement esthétique musical quotidien ? On qualifie parfois les musiques de mélancoliques, vigoureuses ou gaies mais on dit beaucoup moins fréquemment que ce sont des musiques « qui rendent mélancolique » ou « qui rendent vigoureux ». Et de cette idée sur l'affect « dans l'œuvre », Hirt en conclut avec la même habileté que « La musique de Gould ne concerne donc pas le corps biologique, mais le corps de la musique »[160].

En pratique, cela invite Gould à repenser le rapport que l'on a avec certaines œuvres. Le post-romantisme chromatique de Sibelius, avec ses grandes envolées lyriques, ne l'intéresse non pas parce qu'il mettrait en musique des émotions tourmentées, mais du fait de son austérité[161]. Quand Monsaingeon qualifie Gould de « passionné quoique antisensuel »[162], il utilise les mêmes mots que Gould prononçait lui-même à propos Sibelius, « le passionné antisensuel »[163]. Il ne semble trouver cette austérité, cette « froideur », que chez les compositeurs d'Europe du nord entre la Grande-Bretagne, les pays scandinaves et l'Allemagne septentrionale. Il se passionne

[158] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 172.
[159] HIRT, André (2006), « Positions de Gould », p. 103.
[160] HIRT, André (2006), « Glenn Gould, l'écoute », p. 60.
[161] GOULD, Glenn (1977), « Sibelius et le style de piano postromantique », GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 376-382.
[162] Monsaingeon in GOULD, Glenn (1983), *Le Dernier puritain. Écrits (t. 1)*, Paris, Arthème Fayard, p. 16.
[163] Gould cité in SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 139.

pour Orlando Gibbons, Bach et Grieg, et donc là encore les préoccupations de Nietzsche – « méditerraniser la musique »[164] – sont antagonistes aux projets gouldiens.

La musique a pour Gould une dimension morale primordiale. Si la musique peut rendre les humains meilleurs, il n'en sera que plus heureux. Bien sûr, n'améliore pas l'humain qui veut, et la polarisation des esprits vers l'idéal puritain est une condition sine qua non pour son projet moral. D'après Hirt, ce projet consiste à libérer l'homme des « formes humiliantes et asservissantes […] dont la tradition est encore aujourd'hui porteuse »[165]. Ces structures de soumission tirent leur source de tout ce qui peut caractériser le dionysiaque, et seul un élèvement de l'âme peut en affranchir l'Homme. Cela a des conséquences directes sur sa vision du jugement esthétique, puisque l'hétéronomie – héritée de la tradition platonicienne – prime sur les autres considérations : « la musique peut, et doit, être jugée en fonction de critères moraux »[166]. La structure musicale à proprement parler ne peut donc intégrer son jugement qu'après un dépoussiérage fondé sur ces critères moraux. Avant de jouir du contrepoint et plus globalement de l'architecture d'une œuvre, il admire celles qui sont porteuses « d'une injonction morale, d'une capacité d'élévation telle qu'elles rompent, par leur pureté et leur rationalité, tout lien avec la performance et le divertissement »[167]. Réunir la communauté autour de pratiques artistiques partageant une forme de sérénité via la contemplation devrait aboutir à rien de moins qu'à un état de paix, dans l'idéal puritain[168].

2.2.1.3.Au paroxysme : l'extase contre la transe

Le point paroxystique de l'expérience musicale, l'objectif à atteindre dans l'idéal de Gould, est l'extase. La tendance normative gagne Georges Leroux lorsqu'il déclare que « Comme tous les artistes [!], il privilégiait une forme de contemplation qui était pour lui la condition de cette extase spirituelle : s'extraire des contraintes de l'action et de la routine, se délivrer du désir n'était pas pour lui une fuite, mais un engagement sur un autre chemin »[169], mais cela permet de clarifier à l'aide de sa plume ici extrêmement juste le volontarisme dont Gould fait preuve sur cet « autre chemin ». Il voit en l'extase le bout de ce parcours. Le terme d' « extase » étant plutôt ambigu,

[164] NIETZSCHE, Friedrich (1988), *Le Cas Wagner suivi de Nietzsche contre Wagner* (orig. 1888), Paris, Éditions du Trident, p. 17.
[165] HIRT, André (2006), « Gould romantique ? », p. 193.
[166] BAZZANA, *op. cit.*, p. 104.
[167] LEROUX, *op. cit.*, p. 106.
[168] *Ibid*.
[169] *Ibid*., p. 314.

puisqu'utilisé dans des situations antagonistes, permettons nous simplement de souligner le sens que prendra ce mot ici. Il ne se limitera pas à son étymologie latine (se tenir en dehors), puisque nous l'opposerons dans quelques lignes à la transe, une autre façon de sortir de soi. L'extase est la mise en hors de soi par la contemplation d'un objet ou d'un phénomène. Ce type d'utilisation du terme « extase » exclut donc l'usage courant descriptif d'un certain état atteint dans l'acte sexuel, puisque celui-ci est en de nombreux points une transe.

> L'extase ne renvoie pas pour [Gould] à une émotion euphorique spéciale qui pourrait être produite dans l'exécution – ou à l'audition d'une exécution – d'une pièce de musique. L'extase est un état atteint lorsque l'interprète se surpasse, surpasse sa technique, surpasse les moyens mécaniques de production de la performance, pour atteindre une vision sublime de l'œuvre d'art musicale[170].

C'est dans cette direction extatique et surtout pas du côté de la suavité romantique qu'il faut chercher la forte attirance de Gould pour les œuvres du dernier Scriabine, compositeur qui, dans sa mystique, revendiquait pleinement ce même objectif. Les différentes caractérisations de l'extase par les commentateurs de Gould sont l'une des meilleures justices faites à l'approche formaliste, aux musiciens de la contemplation. Schneider : « L'âme se sépare du corps, et advient alors une sorte de regard sans yeux »[171]. Hirt : l'extase est « ce que l'on touche dans la musique lorsque l'impersonnel prend le dessus »[172].

La transe, elle, repose sur la sensation, sur l'affect. C'est grâce à l'oubli de soi, au fait de s'abandonner ou plutôt de s'offrir entièrement à la sensibilité et à l'immédiateté que l'auditeur peut parvenir à cet état. Même si ce n'est pas toujours la répétitivité qui conduit à la transe, elle en est l'une des causes possibles majeures[173]. La musique épouse le rythme corporel et joue dans une communication presque immédiate avec les sens.

> Danser : cette expression du corps, cette écriture physique […] est étrangère [à Gould]. Tout cela relève de l'apparat de la frivolité. Il n'est point question de danser, mais bien plutôt d'extraire l'essence de la danse, comme si l'art dionysiaque, la transe du derviche étaient passés au tamis, afin que ne demeurent que la pure stylisation de la danse et le rythme élevé au rang de concept et non plus de substance propre à exciter les foules. Il lui faut refuser la voie publique, chercher la porte étroite, non pour déformer ou réformer,

[170] DUTTON, Denis (1983), « Ecstasy of Glenn Gould II », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 194-195 (orig. « Ecstasy for him did not denote a special euphoric emotion which might be produced in the performance – or in listening to the performance – of a piece of music. Ecstasy is a state achieved when the performer goes beyond himself, beyond his technique, beyond the mechanical means of producing the performance, to attain a sublime, integrated view of the musical work of art »).
[171] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 26.
[172] HIRT, André (2006), « Glenn Gould, l'écoute », p. 77.
[173] ROUGET, Gilbert (1980), *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard – préfacé par Michel Leiris.

> mais pour tirer le plus précieux, atteindre comme Brancusi à la forme la plus absolue de l'oiseau, au radium libéré de sa gangue de pêche blanche, à l'A.D.N. de la danse. Il vise non l'oubli de soi dans le tournoiement, mais l'extase due à la conscience éveillée[174].

Gould a toujours été très méfiant vis-à-vis de la musique répétitive minimaliste américaine de la seconde moitié du XX^e^ siècle. Il faut se souvenir que le rapport de cette musique à la transe est assez complexe : elle est en effet en partie inspirée des spiritualités orientales qui attirent alors l'occident[175]… alors que ces formes de spiritualité ne se polarisent pas exclusivement du côté de l'extase ou de la transe – Gould lui-même a eu une attirance envers le bouddhisme zen[176]. Mais à partir de la définition de l'extase posée plus haut, ce serait un abus de langage que de qualifier d'extatiques les expériences minimalistes, qui penchent plutôt du côté de la transe. L'orientalisme de Messiaen serait un exemple plus proche de ce que nous pouvons entendre par « extase ». Gould est à son habitude assez provocateur vis-à-vis de la transe minimaliste en évoquant « ces gens qui sont affalés sur des tapis de prière et qui contemplent leur nombril dans l'attente d'un prochain changement d'accord dans le dernier chef-d'œuvre »[177]. Là où on attend de la plupart des mélomanes un abandon à la musique répétitive, c'est exactement l'inverse qui se passe chez lui : « À l'exception de quelque chose comme *Stimmung* de Stockhausen, qui au moins est relativement calme et ne vous tape pas sur les nerfs, l'idée de répéter un même dessin *ad infinitum* me crispe au plus haut point »[178].

L'exemple de Schubert est également assez caractéristique de la façon dont Gould aborde la répétition. Même si ce compositeur ne correspond bien sûr pas à la tendance minimaliste, beaucoup de traits de ses compositions – surtout s'agissant des mouvements très lents – font intervenir des attitudes d'écoute qui ne sont pas sans lien avec celle souhaitée par les minimalistes. « Quant à Schubert, j'ai toujours beaucoup de mal à me soumettre à une expérience répétitive. Si vous me demandez de vous jouer un lied de Schubert, j'ai désespérément envie de me mettre à moduler, de faire une fausse note ici ou là, de briser le moule, à tel point que je deviens à moitié fou »[179]. À toutes les explications que nous avons déjà développées concernant le rapport de Gould à son corps, il est possible d'ajouter ce que Judith Becker dit de la transe dans

[174] MAO-TABACS, Clément (2007), « Glenn Gould Variations », GUERTIN, Ghyslaine (éd.), *Glenn Gould pluriel*, Boisbriand (Canada), Momentum, p. 151
[175] STRICKLAND, Edward (1993), *Minimalism : the origins*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
[176] OSTWALD, *op. cit.*, p. 292.
[177] GOULD, Glenn (1982), « Ce que le processus de l'enregistrement signifie pour moi » , GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 317.
[178] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 201.
[179] *Ibid*.

sa contribution à l'encyclopédie *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* : « Le genre de subjectivité que favorise l'éducation occidentale décourage l'expérience de la transe. On nous apprend à croire en notre individualité toute particulière, en notre caractère unique ; de fortes pressions s'exercent sur nous pour nous faire croire à notre propre moi unitaire et limité »[180]. Cette problématique anthropologique du refoulement du collectif et de l'altérité dans l'expérience humaine complète assez bien ce que nous avons déjà vu sur l'éducation puritaine dont a bénéficié Gould. Cependant, la transe se construisant sur la durée par une pénétration progressive de la musique dans l'individu, n'est-il pas possible qu'à un certain point la résistance au dionysiaque ne tienne plus, qu'une faille s'ouvre dans la muraille que Gould dresse face au sensuel ? L'anecdote dont il nous fait part dans les lignes qui suivent illustre très bien que la répétition dans la durée finit par vaincre, et Gould d'abandonner ses « convictions », de s'abandonner à l'expérience de transe. En effet, voilà ce qu'il nous dit du concert de Sviatoslav Richter auquel il a pu assister en mai 1957 au conservatoire de Moscou lors de sa tournée en Union soviétique, un Richter jouant extrêmement lentement la très longue *Sonate en* si *bémol majeur* de Schubert :

> un double aveu : tout d'abord, même si cela doit sembler une hérésie à beaucoup, je suis loin d'être un mordu de Schubert, et j'ai du mal à me faire aux structures répétitives caractéristiques d'une grande partie de sa musique ; l'idée de devoir rester en place à l'écoute de ses interminables essais m'impatiente atrocement et me met au supplice. En outre, je déteste assister à des concerts et préfère écouter de la musique enregistrée dans la solitude de mon domicile où aucun élément visuel ne vient s'interposer dans le processus auditif pour le distraire. […]
> Or, tout au long de l'heure qui suivit effectivement, je me trouvai en réalité dans un état que je ne peux décrire autrement que comme celui d'une transe hypnotique. Tous mes préjugés à l'encontre des structures répétitives de Schubert s'étaient évanouis ; tous les détails musicaux qui m'étaient apparus jusqu'alors relever du domaine de l'ornementation prenaient soudain l'aspect d'éléments organiques. J'avais le sentiment d'être le témoin de l'union de deux qualités prétendument irréconciliables : un calcul analytique intense qui se révélait par ailleurs à travers une spontanéité équivalant à de l'improvisation[181].

2.2.1.4.Peut-on vraiment parler de formalisme froid s'agissant de Gould ?

Un critique de l'un de ses concerts de 1957 le qualifiant de « pianiste orgiaque »[182], il faut revenir brièvement sur l'image que Gould donne de lui pour dissiper quelques malentendus. Roddy évoque ce phénomène ainsi : Gould est « un interprète rigoureusement apollinien de

[180] BECKER, Judith (2005), « Musique et transe » (orig. 2003), NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. vol. 3. Musiques et cultures*, Arles, Actes Sud, p. 479.
[181] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 139.
[182] Cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 196.

musique rigoureusement apollinienne, même s'il met dans huit mesures d'une partita de Bach plus de mouvement corporel que Cliburn ne le fait à travers une fantaisie entière de Liszt »[183]. L'attitude scénique de Gould absorbé par les œuvres qu'il joue peut donner l'impression d'une relation très charnelle avec l'instrument, et défendre que Gould concentre une froideur structurale peut faire passer pour fou – ou insensible. « Gould n'aimait pas que l'on fasse référence au sexuel », nous dit Schneider[184]… mais il ne peut pas s'empêcher, quelques pages plus tôt, de faire affront à cela en précisant assez explicitement que « Le sexe, que la musique voudrait oublier, se venge et investit la posture, possède tout le corps »[185], et annoncera plus tard que « Son détachement froid et placide prenait parfois le tour d'une passion fervente »[186]. Kostelanetz, lui, au lieu d'une alternance entre apollinien et dionysiaque, préfère constater un fond bel et bien ancré dans l'apollinien exprimé par une forme faussement dionysiaque : « Le paradoxe est que d'une telle activité dionysiaque ressortent des interprétations plutôt apolliniennes de la musique »[187]. Et il est amusant que Bazzana constate exactement l'inverse à propos de son comportement relationnel, accroissant ainsi la difficulté de l'analyse de l'individu : « il est un homme passionné qui n'est jamais plus heureux que lorsqu'il dissimule ses émotions derrière une façade impassible »[188].

Tout cela est assez significatif du fait qu'il puisse y avoir une certaine discordance entre le sens que Gould donne aux œuvres qu'il joue, et la façon dont le public à son tour donne du sens à ces interprétations – la discordance déjà évoquée en page 24 à partir du modèle sémiologique de Molino. Mais si on approfondit l'écoute analytique de ces dernières, on peut repérer nombre de caractéristiques spécifiquement apolliniennes. Les *Variations Goldberg* sont « fines et distanciées » pour utiliser les mots de Roddy[189]. Plus poétiquement, voilà ce qu'en dit Schneider (qui n'utilise pas le terme « présentation » au sens de « forme » mais plutôt de « produit ») :

> Il y a chez Gould cette clarté froide de la présentation […] qu'Hölderlin désirait plus que tout. Une telle lumière n'est pas l'opposé de la possession enthousiaste. Elle n'a rien de serein ni de mesuré, elle est rapt, déchirure. Mais elle est froide, lointaine. Être touché par

[183] RODDY, Joseph (1983), « Apollonian » (orig. 1960), MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 98 (orig. « a rigorously Apollonian performer of rigorously Apollonian music, even though he puts more bodily motion into eight bars of a Bach partita than Cliburn uses in getting through an entire Liszt fantasia »).
[184] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 139.
[185] *Ibid*., p. 82.
[186] *Ibid*., p. 173.
[187] KOSTELANETZ, Richard (1983) « Glenn Gould : Bach in the electronic Age », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 131 (orig. « The paradox is that out of such Dionysian activity come rather Apollonian interpretations of the music »).
[188] BAZZANA, *op. cit.*, p. 362.
[189] RODDY, *op. cit.*, p. 98 (orig. « lean, aloof and fleet »).

> le divin n'emporte pas feux, flammes ni vision enfumée. Le Dieu qui toucha Gould est celui qui visita Hölderlin : non Dionysos, l'emporté, le ténébreux, mais Apollon, le droit, le transparent[190].

Tout ce que nous venons de dire en guise de défense contre l'accusation dionysiaque est en contradiction avec les propos de Gould lui-même. Ou plutôt de ce qu'il dit en 1962 et qui va à l'encontre de tout ce qu'il a pu dire par ailleurs : « Ces deux absences [de la pédale et des contraintes dynamiques] sont prises pour une sorte de froideur et de détachement. Mais cela n'a rien à voir avec moi. J'ai cultivé des sensations tactiles et une manière de jouer agiles et linéaires dans le simple but d'être *aussi expressif que possible* à l'intérieur d'un cadre sonore extrêmement contrôlé »[191]. Il faudra se résoudre à l'idée que cette seule mention à notre connaissance de l'expressivité de la bouche même de Gould restera un paradoxe, ce qui ne nous étonnera pas. Hirt procède pour résoudre en partie ce problème à une analogie : il parle d'un

> homme total, souverain, finalement assez proche de la figure baudelairienne du dandy […] Ce dandysme n'est historiquement possible au titre de négativité qu'à l'époque de la massification moderne, il est une réaction contre la dissolution de l'individualité dans la masse. D'où le goût tout baudelairien pour la froideur, le rejet de la promiscuité, de l'animalité humaine (et non de l'animalité en soi)[192].

Cette analogie a le mérite de conserver la complexité de la personnalité de Gould, puisque le dandysme ne se résume pas à un simple refus catégorique et névrotique de tout un pan de l'expérience esthétique, mais il fait aussi intervenir le rapport à la masse… qui est fondamental chez Glenn Gould, la société presbytérienne qui l'a élevé mettant beaucoup d'emphase sur la réalisation de l'individu.

2.2.2. Des passions pugnaces

2.2.2.1. Gould archi-romantique

Hormis quelques paradoxes parsemés dans les sections précédentes, nous espérons que notre présentation de l'esthétique de Gould a permis jusque-là de dégager des grandes lignes fondamentales… puisque c'est dans les réflexions qui suivent que ces tendances vont un peu s'effriter. En effet, au-delà des grandes idées voulues intangibles se déploie une quantité de propos assez surprenants vis-à-vis du romantisme. Mais là où on a eu tendance à estimer que ceci

[190] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 149.
[191] GOULD, Glenn (1962), « Aux Abords de la retraite », p. 75 (c'est nous qui soulignons).
[192] HIRT, André (2006), « Glenn Gould, l'écoute », p. 67.

allait à l'encontre de cela, on a omis de préciser que les goûts romantiques de Gould se polarisent sur certains compositeurs dont le romantisme est sur certains aspects assez loin de ce pour quoi il a l'habitude de mépriser certaines orientations stylistiques. S'il « adore se vautrer dans des excès de romantisme »[193], ce n'est sûrement pas pour se rabaisser sur Schumann, Chopin et Liszt, et encore moins sur les envolées lyriques, mondaines et hédonistes du bel canto. Il s'agit plutôt du romantisme « d'après », de ceux qui ne sont plus tout à fait qualifiés de romantiques, mais pas non plus de modernes – le post-romantisme si on veut, mais surtout pas celui des russes (Scriabine faisant exception). Nous avons évoqué plus haut le rapport complexe à Scriabine et Sibelius, qu'il défend grâce à respectivement l'invitation à l'extase et l'austérité. C'est d'ailleurs d'abord à leur propos que peut s'appliquer l'affirmation de Bazzana, « il a toujours besoin de justifier son inclination pour le romantisme au moyen d'une rhétorique moderniste portant sur la structure »[194]… propos un peu trop généralisant puisque la structure n'est pas ce que Gould met le plus en avant quand il avoue énormément apprécier la musique de Wagner.

Venons-en aux citations à charge, qui sont foison : « je suis tout ce qu'il y a de plus romantique. Il existe beaucoup de compositeurs du XIX^e^ siècle que je jouerais avec grand plaisir s'ils avaient écrit de façon un tant soit peu substantielle pour le piano »[195]. On peut deviner qu'il pense particulièrement à Wagner, dont il a transcrit pour piano la *Siegfried Idyll*. Au rang des postromantiques, il a une estime toute particulière pour Richard Strauss (« Les *Métamorphoses* sont à mon avis l'une des œuvres les plus marquantes qui aient jamais été écrites, une musique extraordinairement émouvante »[196]), au point que ce soit son inspiration principale lorsque Gould s'improvise compositeur. À propos de deux de ses compositions en gestations, il avertit l'auditeur qui aurait tendance à l'enfermer dans un anti-romantisme (dans lequel il s'est en fait enfermé lui-même) que

> Toutes deux vont probablement surprendre, car il s'agit d'œuvres archi-romantiques, qui font plus penser à Richard Strauss qu'à quoi que ce soit d'autre de ce siècle. C'est un peu contradictoire en ce sens que les compositeurs qui ont eu sur moi la plus forte influence sont les compositeurs sériels […]. Mais en ce qui me concerne, je suis vraiment archi-romantique[197].

[193] BAZZANA, *op. cit.*, p. 16.
[194] *Ibid.*, p. 115.
[195] GOULD, Glenn (1959), « Glenn Gould au quotidien », GOULD, Glenn (1986), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Arthème Fayard, p. 40.
[196] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 203.
[197] GOULD, Glenn (1962), « Aux Abords de la retraite », p. 43.

Il est particulièrement adapté de nommer ainsi archi-romantisme le corpus d'œuvres situées entre romantisme et modernité, exacerbant le romantisme tout en en sapant certains fondamentaux (dont l'hédonisme) ; d'où la révulsion qu'il éprouve face à Tchaikovsky ou Rachmaninoff qui eux n'appliquent que la phase « exacerbation » et pas celle de destruction, qui semble primordiale pour l'archi-romantisme.

Il serait donc tentant de franchir le pas avec Leroux qui nous invite à penser que le romantisme apparent dans l'intérêt de Gould pour Wagner, Strauss et finalement Schoenberg pourrait être « le signe d'une ambivalence qu'il avait résolu de ne pas refouler »[198]. Et eu égard à ses propos sur Wagner, il ne fait en effet plus aucun doute que toute la construction du goût musical anti-sensuel de Gould s'effondre devant la puissance passionnelle des œuvres du maître de Bayreuth. Preuve en est le vocabulaire dont il use à propos d'un dialogue entre deux voix dans *Siegfried Idyll* : « C'est absolument jouissif… *Pardon de dire cela*, mais c'est absolument jouissif ! »[199]. La mention « pardon de dire cela » peut presque passer inaperçue alors que c'est l'une des clés de la problématique en question. Gould confesse son pêché de jouissance des affects.

Mais ce qu'il dit de *Siegfried Idyll* n'est rien par rapport à son expérience de *Tristan und Isolde* racontée ainsi :

> Il se trouve que j'adore *Tristan*. J'avais quinze ans lorsque je l'ai entendu pour la première fois et j'ai pleuré. Aujourd'hui, inutile de le préciser, mes canaux lacrymaux manquent de pratique. Les interdits psychologiquement fâcheux et médicalement malsains qui gouvernent les types de comportement émotionnel respectables et approuvés du mâle occidental ont pris soin qu'il en soit bien ainsi[200].

Cela rejoint ce qui a été dit en début de cette seconde partie à propos du refoulement du corps… bien qu'il faille absolument relever le fait que Gould lui-même utilise l'expression « interdits psychologiquement fâcheux et médicament malsains », ce qui n'est rien d'autre que du déni de sa propre responsabilité dans ce refoulement, alors qu'il a plutôt l'habitude de l'assumer.

> Et pourtant, moyennant une dure journée, une heure tardive de la nuit et un épisode ou deux de la *Mort d'Isolde*, voilà le grand frisson qui me remonte le long de la colonne vertébrale, et voilà que ma gorge se noue, assaillie par quelque chose qu'aucune autre

[198] LEROUX, *op. cit.*, p. 203.
[199] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 95 (c'est nous qui soulignons).
[200] GOULD, Glenn (1973), « Grieg et Bizet », GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 88-89.

> musique, à l'exception des *Hymnes* d'Orlando Gibbons, ne saurait solliciter avec autant d'intensité et de prévisibilité[201].

Le vocabulaire utilisé par Gould est sans ambigüité : il s'agit bien d'un flagrant délit de jouissance physique. Afin d'éclaircir cette énormité – du moins si on met cela en regard avec le reste de son esthétique –, référons nous un instant à une contribution de Jean-Jacques Nattiez pour la note de programme du *Tristan* produit par la Scala en 2007, significativement intitulée « Chasteté et sexualité dans *Tristan et Isolde* »[202]. Nattiez y dit de la musique de *Tristan* qu'elle est « sexuelle de part en part » en ce qu'elle « évoque irrésistiblement la montée du désir »[203]. À la défense de Gould, on peut extraire cette citation de Nattiez : « à la différence de ce que propose Wagner à la fin du 1er acte de la *Walkyrie*, la musique de *Tristan* ne suggère pas l'*accomplissement* orgasmique »[204]. Mais, accomplissement orgasmique ou non, il reste que la musique incarne selon lui la sexualité, lorsqu'il reprend le propos de Jacques Bourgeois qui disait en 1959 que cette musique « fait exister véritablement à nos sens ce qu'on n'a jamais pu, ce qu'on ne pourra jamais représenter sur scène : l'acte d'amour mené jusqu'au spasme »[205]. On peut d'autant plus faire appel à la force érotique de cette musique pour expliquer la réaction de Gould, puisqu'il a apprécié l'œuvre sur disque (et avec le livret) donc sans mise en scène. Il a donc certainement pu ressentir le plaisir sexuel grimpant tout au long du second acte, cette « tension sublime du désir sexuel dont le plaisir est continuellement renouvelé parce que l'accomplissement ultime en est constamment différé »[206]. Nattiez met ensuite le doigt sur quelque chose de particulièrement intéressant, à savoir qu'il y a peut-être un lien entre la sexualité imprégnant l'œuvre et le fait que « chez plus d'un mélomane, ce soit à l'adolescence, à l'âge où les hormones se mettent en folie, que se déclare la passion pour Wagner »[207], ce qui est exactement le cas pour le jeune Gould âgé de quinze ans, dont c'est peut-être la première approche de la sexualité. D'où aussi le fait que sa passion immodérée pour cet opéra n'a pas cessé et qu'il continue à lui faire un effet très loin de l'idéal apollinien. Il place même cette œuvre du romantisme fusionnel comme pilier d'une arche partant de Bach, rejoignant Wagner, et ce

[201] *Ibid*.
[202] NATTIEZ, Jean-Jacques (2007), « Chasteté et sexualité dans *Tristan et Isolde* » – version orig. non publiée de « Castita e sessualità in *Tristan und Isolde* », Programme du Teatro alla Scala, Milan, Teatro alla Scala, p. 171-181.
[203] *Ibid*., p. 7.
[204] *Ibid*., p. 8.
[205] BOURGEOIS, Jacques (1959), *Richard Wagner*, Paris, Plon, p. 11.
[206] NATTIEZ, Jean-Jacques (2007), « Chasteté et sexualité dans *Tristan et Isolde* », p. 8.
[207] *Ibid*.

faisant définissant par la négative toute la musique qui ne l'intéresse pas, à savoir celle produite entre ces deux compositeurs.

Enfin, une dernière citation de Gould est particulièrement frappante. Lorsqu'il enregistre les *Intermezzi* de Brahms, il les qualifie lui-même de « sexy » ; mais Ostwald fait remarquer que cela ne nous dit pas si ces pièces le stimulent sexuellement, ou si elles sont censées produire cet effet sur le public[208].

2.2.2.2.L'ambigüité émotionnelle

Après le paradoxe de l'apollinien qui se vautre dans l'archi-romantisme, voici que nous vient une ambigüité sur ce paradoxe. Ce qui vient d'être dit semble sans appel, mais il faut noter encore une fois un double discours de Gould. Bien qu'il se déclare « wagnérien absolu »[209], il le justifie par un positionnement assez atypique vis-à-vis de *Tristan*, entre autres quand il invite à penser que « l'état de prolongation extatique […] est le *véritable héritage* de Tristan »[210]. Et il y a effectivement matière à réfléchir lorsque Hirt mentionne une dimension de cette œuvre que nous n'avons pas encore abordée : « Ce qui a valeur dans *Tristan*, ce n'est pas la légende, l'amour, mais la dissolution du théâtre, son retrait […], la dissolution de l'opéra […] l'expression musicale, théâtrale, devient une aventure intérieure, expérience spirituelle de l'extase »[211]. En ce sens, il est tout à fait possible de rendre l'expérience esthétique face à *Tristan* compatible avec l'insistance de Gould sur l'extase. Cette possibilité est corroborée lorsque l'on pense à la scène finale de la *Mort d'Isolde*, scène qui joue sur le plaisir que la protagoniste retire de la contemplation de son union prochaine avec Tristan dans la mort. Le texte y évoque explicitement un délire mystique-extatique proche de la situation intermédiaire que l'on retrouve dans la sculpture de l'*Extase de Sainte-Thérèse* du Bernin, la scène finale de Tristan se soldant par ce que la plupart des exégètes ont vu comme une transfiguration – qui n'a donc pas grand-chose à voir avec la transe. Enfin, comme le souligne Hirt, les propos de Gould lui-même lorsqu'il évoque son expérience de studio méritent une analogie avec la situation du couple dans l'acte II de l'opéra. Il rapproche en effet le studio du cloître (« un milieu dans lequel la contrainte magnétique du temps

[208] OSTWALD, *op. cit.*, p. 205.
[209] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 91.
[210] GOULD, Glenn (1973), « Grieg et Bizet », p. 90 (c'est nous qui soulignons).
[211] HIRT, André (2006), « Gould romantique ? », p. 191.

est pour ainsi dire suspendue… »[212]) et Hirt a raison de signaler que cela s'applique à l'échelle de *Tristan*. « Le studio d'enregistrement est le lieu de (re)constitution du milieu tristanesque »[213].

Ce n'est pas uniquement à propos de Wagner que se pose l'ambigüité. Lorsque Gould nous entretient sur Webern, son propos est également surprenant – toujours eu égard à ce que nous avons dit précédemment sur sa tendance à la distanciation vis-à-vis du plaisir des sens :

> Il serait erroné de faire croire que son art est purement cérébral. La gratification de l'intellect et des sens est quelque chose d'inséparable en art. Quoi qu'il en soit, les réactions physiques et la stimulation sensuelle sont chez Webern projetées jusqu'à un stade si subliminal qu'il est difficile de rapporter sa musique au monde tel que nous le connaissons [214].

Bien qu'il tempère ses paroles en rapportant la sensibilité webernienne à un autre « monde », on voit bien que Gould se résigne parfois – du moins ici – à admettre la nécessité d'une « gratification des sens ».

Une dernière chose à mentionner s'agissant des glissements de Gould sur la pente romantique est sa façon d'envisager la subjectivité. On serait tentés de penser que Gould intègre un schéma romantique, c'est-à-dire présentant l'artiste – ici l'interprète – comme seul maître de l'objet musical, et grâce à une légitimité accordée de fait au génie. En fait, ce n'est pas du tout le cas puisqu'il est définitivement post-romantique : il ne tente jamais, dans son jeu musical, de faire valoir sa subjectivité toute puissante. « La subjectivité gouldienne est volontaire, nous dit Hirt, mais sa volonté n'est ni dominatrice, ni d'ordre affectif. Elle vise au contraire à se soumettre à une structure, à une énergie de l'œuvre »[215]. Gould voit donc l'acte d'interprétation comme un assujettissement, mais au sens étymologique du terme : il devient sujet, mais la seule entité à laquelle il doit rendre des comptes est l'œuvre – et surtout pas le public.

2.3. De l'esthétique vers une certaine idée de l'expérience musicale

Pour terminer ce résumé des thématiques esthétiques chères à Gould, prenons maintenant en considération les différentes conséquences concrètes de tout ce que nous avons vu jusqu'ici.

[212] *Ibid*., p. 195.
[213] *Ibid*.
[214] GOULD, Glenn (1954), « Considérations sur Anton Webern », GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 436.
[215] HIRT, André (2006), « Glenn Gould, l'écoute », p. 46.

En effet, Gould œuvre tout au long de sa vie à la mise en pratique de ses idéaux, avec tous les sacrifices mais surtout les bénéfices que cela implique.

2.3.1. La technologie au service de l'Idée

2.3.1.1. Solitude et médiation

La vie de Gould est un tout assez concordant, dont les facettes semblent s'alimenter les unes les autres vers ses projets de vie… au point que l'on finisse par ne plus trop savoir quels sont les liens de causalité entre les différentes caractéristiques de son mode de vie. Lequel l'œuf, lequel la poule, entre son hypocondrie et sa solitude ? Est-ce du fait de sa phobie des microbes qu'il en vient à craindre la promiscuité ? Ou bien est-ce la vie solitaire se refusant au contact rapproché, inspirée par le puritanisme, qui développe chez lui une crainte démesurée de l'Autre – qu'il ne peut faute de mieux justifier qu'en s'inventant une faible résistance à la maladie ? Quelle que soit la direction du lien de causalité, on peut comprendre que la solitude de Gould n'a pour origine aucune forme de dépression, de retrait dans un quelconque malheur. Voici ce qu'il nous dit en 1964 : « Les gens sont à peu près aussi importants pour moi que la nourriture […] En vieillissant, je constate de plus en plus que je peux me passer d'eux […] La réclusion monastique me convient »[216].

Le rapport au corps dont nous avons déjà longuement parlé s'appuie « sur un refus de toute proximité, sur une résistance à tout contact physique, à toute intimité »[217]. Et comme la plupart des lignes de force de sa forme de vie, sa solitude commence dès l'enfance – de laquelle il n'est peut-être jamais sorti. Il avoue lui-même à Roddy que « Ce que les psychologues de l'enfance appellent l'esprit de groupe manquait quelque peu dans [sa] personnalité »[218]. Il apprécie son isolement du fait de la protection que cela lui offre vis-à-vis de l'Autre, et cela génère des conditions nécessaires à sa créativité :

> Je n'arrive pas à imaginer une existence dans laquelle je ne serais pas entouré de musique […] J'aime à être encerclé de toute part par la musique, comme par une sorte de tapisserie électronique et sonore. Cela vous fournit une protection, un abri, cela vous met à part. […] Sans l'isolement, je serais incapable de contribuer à quoi que ce soit. J'aurais été très malheureux au XIX^e^ siècle[219].

[216] Gould cité in OSTWALD, *op. cit.*, p. 245.
[217] LEROUX, *op. cit.*, p. 283.
[218] RODDY, *op. cit.*, p. 111 (orig. « What the child psychologists would call the group spirit was found to be quite lacking in my personality »).
[219] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 128.

C'est pour cette raison qu'il se livre à plusieurs reprises à un éloge démesuré de la musique de fond sonore, celle que l'on entend dans les ascenseurs et salles d'attente, puisqu'elle lui permet de craindre un peu moins la vie environnante. La musique est une bulle. Enfin, il justifie également son goût de la solitude par la recherche d'un état de concentration qu'il estime compromis par la présence d'autrui[220]. « La solitude réduisait les tensions qu'il ressentait en présence d'autres personnes et lui permettait de se concentrer uniquement sur lui-même – ses pensées, ses sentiments, la musique et ses inspirations artistiques »[221]. Il rejoint dans son amour de la solitude le pianiste jazz Bill Evans[222], l'un de ses amis dont nous parlerons au cours de la troisième partie, mais aussi le pianiste Keith Jarrett, qui se produit très peu en concert et choisit comme Gould de passer une partie de sa vie en retrait, dans une ferme[223].

Comme le dit très bien Hirt, ce qui est gênant dans la vie publique vient essentiellement du fait qu'elle recèle toujours une certaine violence : « La violence relève du *'live'*, du *direct* en général »[224]. La plupart des êtres humains, se sachant – consciemment ou non – attaqués par cette violence permanente, choisissent de « faire avec », voire de la manipuler, de la transformer, de l'utiliser, de l'assumer. Mais Gould, lui, ne cherche pas à entrer dans cette lutte, ni à être taxé de lâche. Bien au contraire, il tendra coûte que coûte à « conjurer » ce direct (pour reprendre l'expression de Hirt), et utilisera à cette fin tous les outils de la technologie à sa disposition, des médias au sens propre du terme, qui procèdent à une médiation entre lui et les autres. Tout cela invite à ne pas envisager caricaturalement sa solitude : son objectif n'est pas de se trouver reclus, à l'écart, sans aucune relation sociale ; d'une part parce que l'on sait très bien qu'il n'a jamais rompu avec la fréquentation *in vivo* de certaines personnes, par exemple lorsqu'il enregistrait – c'est-à-dire très souvent – ; et d'autre part parce que la médiation, bien qu'introduisant un rapport considérablement modifié à l'interlocuteur, est une (nouvelle) forme de fréquentation sociale. Et lorsqu'il est en situation de communication, Ostwald nous dit de Gould qu'il préfère toujours la communication avec *une seule* personne, du fait de son inconfort vis-à-vis des groupes – et de son désir de monopoliser la parole.

Le premier des artifices de sa forme de vie médiate est le téléphone, auquel il consacre quelques heures par jour – ainsi que plusieurs dizaines de milliers de dollars. Conformément aux

[220] *Ibid*., p. 124.
[221] OSTWALD, *op. cit.*, p. 245.
[222] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 20, col. 1.
[223] *Ibid*., p. 21.
[224] HIRT, André (2006), « Glenn Gould, l'écoute », p. 63.

théories de la communication de Marshall McLuhan, Gould « fait du téléphone une extension de lui-même, nous dit Kostelanetz ; et il ne fait pas seulement autant d'affaires que possible par le téléphone, mais il en vient rapidement à communiquer prioritairement par cette voie avec sa famille et ses amis […] plutôt que de leur rendre visite ou de les recevoir »[225]. Il vit sa vie sociale au téléphone, au point d'avoir de nombreux vrais amis qu'il n'a jamais rencontrés *in vivo*. Gene Lees, un critique jazz, est l'un de ceux-là, et il tient à rappeler qu'il est « agacé [lorsqu'il] constate que Gould est considéré comme vivant en réclusion. Ses amitiés étaient légion ; il les vivait simplement – et intensément – au téléphone »[226]. Et Lees en profite pour signaler qu'après tout, « Il avait beaucoup d'amies – au téléphone »[227]. Cette voie de communication privilégiée est également un moyen pour lui de s'entretenir non pas avec des personnes physiques, mais avec des personnes plus abstraites, presque virtuelles, avec ce que l'on peut appeler « l'essence » de ces personnes, ce qui correspond à sa vision transcendantale du monde… et qui lui permet au passage une compréhension accrue de l'Autre. « Il déclare qu'il peut comprendre et juger les autres personnes infiniment mieux qu'en les voyant en chair et en os. 'Mes yeux sont toujours trompés', avoue-t-il »[228].

L'autre grande technique de communication de personne à personne qu'il utilise à profusion est la correspondance épistolaire, puisque le passage par l'écrit libère les communicants du poids de l'immédiateté. À l'ère d'internet, il aurait certainement été enthousiaste vis-à-vis des possibilités décuplées d'échanges proposées par cette plate-forme, et on imagine sans trop de peine le grand enfant qu'il est se réjouir des réseaux sociaux virtuels. Rejoignons sans détour Lees lorsque celui-ci affirme que Gould serait certainement devenu un virtuose dans l'usage du courrier électronique[229].

Tout ce qui vient d'être dit concerne sa vie privée, mais la même idée sous-tend le choix de ses outils de communication avec le public. Le disque, la radio et les émissions télévisées sont un moyen pour lui d'être en contact virtuellement très étroit avec les auditeurs sans pour autant devoir assumer des conséquences négatives liées à l'exécution en direct, ou encore pire dans une salle de concert (à ce propos, cf. 2.3.2 ci-dessous). Il dit lui même qu'il trouve avoir « des

[225] KOSTELANETZ, *op. cit.*, p. 125 (orig. « makes the telephone an extension of himself ; and he not only does as much business as possible by phone but he would sooner telephone his family and friends […] than visit them or even have them visit him »).
[226] LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », p. 7, col. 2 (orig. « I get annoyed at seeing him referred to a reclusive. His friendships were legion ; he just lived them on the telephone, and very richly »).
[227] *Ibid.*, p. 8, col. 1 (orig. « He had a lot of women friends – on the telephone »).
[228] KOSTELANETZ, *op. cit.*, p. 138 (orig. « He claims that he can understand and judge other people far better by talking to them on the phone than seeing them in the flesh. 'My eyes are always deceived', he explains »).
[229] LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », p. 7, col. 1.

moyens de communication beaucoup plus directs avec l'enregistrement ou la caméra »[230]. Schneider utilise pour toutes ces stratégies gouldiennes le terme d' « écrans », que notre pianiste met « entre lui et les autres, lui et les choses, lui et lui-même »[231].

Edward Said, lui, remarque que toutes ces techniques de manipulation de l'enregistrement en studio peuvent être également vues comme un « moyen de saper les bases biologiques et sexuelles de la vie de l'interprète »[232], ce qui est certainement l'une des plus grandes réussites du projet de Gould. Ce sapement se fait sur le plan de l'anonymisation de l'objet esthétique, objet qui ne fait pas intervenir de considérations visuelles (donc physiques) pouvant perturber l'auditeur. Mais aussi, plus basiquement, parce que le produit sonore, éphémère par nature, acquiert avec l'enregistrement des possibilités de s'immortaliser (en immortalisant au passage son auteur), ce qui est l'un des plus subtils pieds de nez qui ait pu être fait à l'ancrage physique des phénomènes sonores.

Il pourrait être difficile d'envisager une compatibilité entre cette forme de vie en retrait d'une part et la musique populaire de l'autre, qui est souvent vécue comme une expérience esthétique collective. Ce serait oublier que, hormis le concert – qui ne représente pas la part majoritaire du vécu des mélomanes populaires –, l'essentiel de la vie musicale populaire s'est faite précisément par l'enregistrement et la radio depuis l'apparition ce ces médias, et de manière assez conséquente également par le bouche à oreille et par les tendances qui se font et se défont dans l'espace public… et sur ce point, Gould n'est pas en reste : il a beau se tenir physiquement à l'écart de la société, il est curieux et s'intéresse beaucoup à l'actualité politique mais aussi culturelle, et ce via les médias.

2.3.1.2.Le totalitarisme de l'intime

En plus d'avoir une vision de la musique peu répandue – ou rarement poussée à ce point –, Gould est sensiblement normatif. Tout son propos touchant à l'esthétique musicale est formulé de sorte que l'on comprenne que c'est un désir ne se limitant pas à son expérience personnelle, mais qu'il a une dimension prosélyte ; c'est peut-être après tout le cas pour tout discours esthétique, mais celui-ci est tellement atypique et réducteur que, bien que de bonne foi, Gould semble dangereusement totalitaire.

[230] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 166.
[231] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 119.
[232] SAID, *op. cit.*, p. 53 (orig. « a way of trying to undermine the biological and sexual bases of the human performer's life »).

L'expérience d'écoute, dont nous avons déjà parlé plus tôt, en plus de ne se trouver satisfaite que dans la contemplation, s'effectue dans des conditions bien précises : l'auditeur doit se retrouver seul face à l'œuvre enregistrée, chez lui, dans les conditions de tranquillité les plus parfaites pour atteindre l'extase. Cela est assez proche de ce que nous avons vu à l'instant à propos de l'immersion permettant l'isolation protectrice. Mais l'immersion peut parfois s'avérer contradictoire avec l'écoute contemplative et solitaire idéale mentionnée ci-dessus, et c'est là encore l'un des paradoxes de Gould. Lorsqu'il parle de la musique de fond sonore, il dit ceci : « Je ne suis pas un adepte de l'idée selon laquelle une expérience musicale profonde doit être détachée de tout ce que vous faites par ailleurs […] on peut tirer beaucoup plus de plaisir et de satisfaction intellectuelle à charrier à tous moments une énorme quantité d'information dans son cerveau »[233]. Comment pourrait-on atteindre un état de contemplation dans de pareilles conditions d'écoute, si la musique est écoutée simultanément à une autre activité, de cuisine, ménage ou transports pour les plus bruyants, ou de lecture ou d'écriture ? Cela demande des capacités mentales hors du commun, mais peut-être Gould les avait-il, puisque Monsaingeon nous raconte avoir eu une discussion intense avec le pianiste… qui, lui, rédigeait simultanément l'un de ses articles[234]. Mais il faut se résoudre à constater encore un paradoxe dans la pensée de Gould, d'autant plus à la lecture de l'un de ses paragraphes les plus évocateurs de son expérience d'écoute idéale :

> la musique est quelque chose qui doit être écouté en privé. Je ne crois pas qu'elle doive être utilisée comme une thérapie de groupe ni comme quelque autre expérience communautaire. Je pense que la musique devrait conduire l'auditeur – l'interprète aussi d'ailleurs – à un état de contemplation, et qu'il est impossible d'atteindre cette condition avec 2999 personnes assises autour de soi. Mes objections à l'égard du concert sont donc d'ordre essentiellement moral, plutôt que musical[235].

Nous reviendrons sur la thématique du concert dans quelques lignes, mais terminons-en d'abord avec le Gould normatif, celui qui « décide » en 1971 en bon totalitaire que « toute la musique qui n'a pas cette capacité d'isoler les auditeurs du monde où ils vivent a intrinsèquement moins de valeur que celle qui réussit cet exploit »[236]. Selon ce point de vue, la musique est *forcément* un phénomène de l'intime, et on peut se demander si ce n'est pas peine perdue que de tenter d'intégrer la musique de masse dans un cadre aussi rigide. Mais là encore, et sans tour de

[233] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 128.
[234] Monsaingeon in GOULD, Glenn (1983), *Le Dernier puritain. Écrits (t. 1)*, p. 255.
[235] GOULD, Glenn (1980), « Un Homme de la nuit. Entrevue avec Elyse Mach », p. 107.
[236] Gould cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 104.

force, c'est grâce aux médias que l'on y parvient. La musique de masse est un phénomène apparaissant précisément dès l'avènement de la radio et de l'enregistrement, qui permettent de construire parallèlement à la musique vivante un système devenu finalement plus important que celui du concert. Les technologies ont ainsi certes massifié la musique populaire, mais elles l'ont en même temps arrachée de l'ancrage collectif dont elle ne pouvait se passer jusque lors.

En exposant son PGAAMTE (Plan Gould pour l'Abolition des Applaudissements et des Manifestations de Toute Espèce), Glenn Gould est assez explicite pour qu'il n'y ait aucune ambigüité sur le fait que toute forme artistique *doit* être apollinienne si elle ne veut pas subir sa délégitimation :

> j'en suis arrivé très sérieusement à la conclusion que l'une des mesures les plus efficaces qui puisse être prise aujourd'hui à l'égard de notre culture consisterait en la suppression progressive mais totale de toute réaction de la part de l'auditoire. Si je suis disposé à penser de la sorte, c'est que je suis persuadé que *la justification de l'art* réside dans la combustion intérieure de ce qu'il embrase dans le cœur des hommes, et non dans ses manifestations publiques, extérieures et creuses. *L'objectif de l'art* n'est pas le déclenchement d'une sécrétion momentanée d'adrénaline, mais la construction progressive, sur la durée d'une vie entière, d'un état d'émerveillement et de sérénité[237].

2.3.2. Trois bonnes raisons de ne pas se produire en concert

Lorsqu'il abandonne définitivement toute forme de concert en 1964, Glenn Gould fait d'une pierre un nombre incommensurable de coups, puisque cela résout en une décision unique la plupart de ses problèmes. La médiation de l'enregistrement, par exemple, va lui permettre d'aller un peu plus loin dans son projet totalitaire d'imposition de *sa* vision de l'expérience esthétique musicale : la musique enregistrée, dit-il, « ne devrait pas produire l'excitation viscérale que les auditeurs vont apparemment chercher dans la salle de concert »[238]. Il va falloir rester sur nos gardes au cours de toute cette dernière section consacrée à son esthétique, car ce qu'il dit sur le concert concerne *la musique savante, et rien que la musique savante*, la musique populaire n'entrant pas dans ses considérations sur cette forme de transmission de la musique. Il est cependant utile de rappeler sa vision, puisque c'est autour de cela que se polarisent beaucoup de ses écrits. Et la compréhension de ce qu'il reproche au concert pourrait nous permettre de voir en quoi la musique populaire, en plus de ne pas être concernée par son blâme, présente beaucoup de

[237] GOULD, Glenn (1962), « À Bas les applaudissements », GOULD, Glenn (1986), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Arthème Fayard, p. 243 (c'est nous qui soulignons).
[238] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 170.

caractéristiques aux antipodes de celles critiquées par Gould dans le concert de musique savante occidentale.

D'un certain point de vue, on peut faire le même constat que Schneider : « Que cet isolement forcené ait été […] une entreprise esthétique et éthique voulue […] est demeuré une énigme qui étonnera longtemps ceux pour qui l'art est un *divertissement* et non le moyen de sauver une âme »[239]. En effet, ces questions totalement issues de l'apollinisme de Gould ne peuvent que « dépasser » ceux qui souhaitent vivre également l'expérience dionysiaque – qui ne se limite d'ailleurs pas au divertissement. Ainsi lorsque Shell tente l'analogie entre Gould et plusieurs musiciens de jazz ayant quitté le concert, force est de constater que cette analogie est assez bancale puisque ni l'exigence de Lennie Tristano vis-à-vis des conditions de jeu en public – il ne s'est d'ailleurs pas du tout consacré à l'enregistrement après avoir tiré sa révérence[240] –, ni le retrait seulement temporaire de Jarrett de la scène publique[241] ne permettent de comparer les démarches de ces deux musiciens à celle de Gould.

2.3.2.1.La perversité intrinsèque du système

La situation de présentation devant un public vivant d'une œuvre musicale contient en elle-même des exigences qui nuisent directement à l'idée que Gould se fait de l'acte de proposer une musique à un auditoire. La vedette du concert est beaucoup plus rarement le compositeur que l'interprète, et la réussite d'un concert tient souvent à la façon dont l'interprète se met en avant, l'œuvre étant un outil de cette mise au premier plan ; la formulation de Hirt est extrêmement claire : « L'esthétisation, c'est-à-dire la victoire dans et par l'œuvre d'art utilisée comme substitut représentationnel, l'a emporté sur le moral »[242]… et pour un musicien pour qui le critère moral surplombe les autres, il n'est pas surprenant que le concert devienne une cible à abattre. Gould réprouve l'aspect du concert qui pousse l'interprète à vouloir conquérir le public. Sur cette perversité, la critique la plus virulente qu'il ait à faire est celle de l'hypocrisie généralisée qui imprègne le concert, à savoir un manque d'honnêteté artistique vis-à-vis de l'œuvre musicale, et de soi-même :

[239] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 11-12 (c'est nous qui soulignons).
[240] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 19.
[241] *Ibid.*, p. 21.
[242] HIRT , André (2006), « Gould romantique ? », p. 169.

> l'on *triche* en concert : on n'explore guère de nouveaux répertoires, on se contente de rejouer les mêmes vieilles pièces que l'on a déjà rodées pour les acheteurs de disques et dans d'autres concerts. On triche, on fait tout pour s'en tirer en travaillant le moins possible et on rejoue ces œuvres à peu près de la même façon chaque fois. Il règne un incroyable manque d'imagination. On n'éprouve même plus le besoin de se fier à son imagination. Et on vieillit très rapidement. C'est une vie horrible[243].

Gould a à sa portée un étalon de comparaison, qui est le résultat de ses enregistrements studio aboutis, honnêtes vis-à-vis de l'œuvre musicale. Il y a un nombre évident de contraintes dans le concert qui empêchent de reproduire « le style de jeu épuré et soigneusement maîtrisé »[244] du studio. En public, Gould « opte souvent pour une interprétation fougueuse, brillante et enlevée aux dépens des valeurs musicales auxquelles il tient le plus »[245]. Cela d'autant plus que les différentes manipulations auxquelles il procède en studio l'habituent vite à un perfectionnisme. Non pas qu'il se retrouve « trahi » en concert, puisqu'il a une technique de toute façon exceptionnelle. C'est simplement que l'on ne peut pas être satisfait de son résultat lorsque l'on sait que le public a l'occasion d'entendre une version beaucoup plus aboutie dans des conditions optimales, à savoir chez soi.

Concernant la question de l' « ambiance » du concert, Gould a une remarque assez lapidaire dans un entretien de 1980 : « je ne me rappelle pas avoir trouvé qu'un concert était meilleur parce qu'il y avait des spectateurs dans la salle »[246]. Les habitués des concerts, même s'ils ne sont pas dans une démarche hédoniste, peuvent être surpris par une telle affirmation… puisque même dans le cas extrême où l'interprète ne ressent pas une meilleure ambiance, le public, lui, la ressent. Mais ce serait oublier que Gould n'a cure de ce que ressent un public porté par une quelconque psychologie des foules. C'est l'œuvre elle-même qu'il cherche à proposer, et il souhaite qu'elle soit entendue telle quelle, en faisant abstraction du contexte.

Ne se préoccupant pas spécialement du public, ou plutôt souhaitant l'abstraire à ses composantes individuelles autonomes, Gould refuse de se plier à la demande émergeant de cette foule, et souhaite d'une façon qualifiée de « délicieusement totalitaire » par Monsaingeon[247] imposer une offre souveraine. En effet, il adopte une position démophobe, supposant que tout type de demande émanant de la masse tend au final vers le « désir du spectaculaire et de

[243] Gould dans un entretien pour la CBC-Télévision de 1969, cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 198.
[244] BAZZANA, *op. cit.*, p. 200.
[245] *Ibid*.
[246] *Ibid*., p. 204.
[247] Monsaingeon in GOULD, Glenn (1983), *Le Dernier puritain. Écrits (t. 1)*, p. 12.

performance » dont parle Leroux[248]. « [C]ollectivement parlant, le public ne signifie pas grand-chose pour moi […] la seule raison qu'a le public d'être présent, c'est d'écouter. Le public n'est pas là pour réagir ; il n'est pas là pour applaudir »[249].

2.3.2.2.Le public sanguinaire

> Je déteste le public, non pas dans ses composantes individuelles, mais en tant que phénomène de masse. Il s'agit d'une force du mal et je me refuse à obéir à sa loi[250].

Le vocabulaire dont use Gould pour parler du public est extrêmement violent, et à la limite de la paranoïa ; son expérience en concert semble avoir été suffisamment traumatisante pour qu'il fasse l'analogie avec un combat de gladiateurs ou une corrida, avec un public assoiffé de sang dont les motivations semblent sous-tendues par un désir de spectacle violent, cathartique, défoulatoire. Hirt utilise dans son chapitre « Glenn Gould, l'écoute » une série d'expressions tirées du *Nietzsche* de Heidegger[251] dont la correspondance avec l'idée que Gould se fait du concert comme lutte sans merci est flagrante :

> Si l'affectivité domine l'appréhension musicale, cela signifie en clair qu'elle se soumet au *théâtre* (le cirque du concert, la joute entre le soliste et l'orchestre, la corrida, la démonstration technique, la performance, le sport en somme), à l'ivresse comme 'règne du pur état affectif', à 'la dissolution dans le pur sentiment en tant qu'absolution', 'à la croissante barbarisation de l'état affectif même, devenu pur bouillonnement, pure effervescence du sentiment abandonné à lui-même'. En somme, la musique n'est plus que prétexte pour épancher 'l'expérience vécue' »[252](les citations de Heidegger[253] sont entre guillemets).

Le public sadique qui loge dans les idées de Gould n'attend qu'une chose : « que le corniste fasse un couac, qu'une corde se casse ou encore que le chef oublie de subdiviser »[254]. L'opinion assez étroite et peu renseignée de Gould sur son public l'amène en fait à transposer à l'ensemble des concerts ce qui est vrai pour les concours. En effet, dans cette situation bien précise, il s'agit bien de combats de gladiateurs dans lesquels la moindre erreur peut psychiquement condamner à mort les concurrents, avec un public qui veut de l'action, qui désire assister à des luttes extrêmement serrées… et on peut en effet à ce propos réellement suivre Hirt qui évoque

[248] LEROUX, *op. cit.*, p. 114.
[249] GOULD, Glenn (1959), « At Home with Glenn Gould », GOULD, Glenn (1986), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Arthème Fayard, p. 57.
[250] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 124-125.
[251] HEIDEGGER, Martin (1961) Nietzsche, Pfulligen, Verlag Gunther Neske.
[252] HIRT, André (2006), « Glenn Gould, l'écoute », p. 50-51.
[253] HEIDEGGER, *op. cit.*
[254] Gould cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 202.

« l'obscénité de l'exposition »[255]. Gould, nous dit Ostwald, « était convaincu que la compétitivité est contre nature, corruptrice, et qu'elle devrait être éliminée du comportement humain. N'ayant ni frères ni sœurs, Glenn ne connut jamais aucune sorte de rivalité »[256].

Il faut en tout cas avouer que cette raison précise pour laquelle Gould refuse le concert ne s'applique pas à la musique populaire… puisque même dans les rares cas où le concert populaire se fait sous forme de tremplin – avec sélection de groupes qui franchissent les étapes d'un tournoi pour gagner en visibilité –, c'est certes dans un esprit de compétition mais également de fête et de fairplay, qui n'a donc rien à voir avec les plus grandes craintes de Gould. Mais une autre raison pour laquelle il se refuse à l'exposition en public est que, après tout, le public ne fonctionne plus vraiment comme des individualités, et la psychologie de groupe nous enseigne que des phénomènes irrationnels peuvent se produire dans le milieu si propice de la foule. Cela pose quelques problèmes pour connaître le ressenti de chacun des individus. « [S]i l'on reconnaît […] que c'est la loi de la foule qui gouverne la réaction d'un auditoire à l'égard d'un interprète, quelle justification peut-on donner à cette réaction ? »[257].

2.3.2.3.L'insoutenable mode de vie

Enfin, la vie de concertiste est « simplement » quelque chose d'indésirable pour Gould, puisqu'elle empêche l'artiste de tendre à l'idéal ascétique, à cet isolement que nous évoquons depuis le début de cette partie. Globalement, le vedettariat est corrupteur, et le gain et la gloire ne sont pour le puritain que des éléments superficiels, un symbole de l'hédonisme contre lequel Gould combat : « tout cela revient donc à un dégoût profond pour un mode de vie qui me semblait être – permettez-moi d'utiliser un terme qui dans mon vocabulaire représente le comble de ce qui est péjoratif – très hédoniste »[258]. Comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, ses éprouvantes années en tournée, ses enregistrements et surtout ses actions en bourse réunissent une somme financière qui lui laisse le luxe de subvenir aux besoins de son mode de vie modéré – du moins en comparaison avec les autres artistes de sa renommée.

Le « concertisme » est un mode de vie inconvenable également du fait que la réponse du public devienne autorité et opère une sélection des artistes se basant sur leur solidité, leur

[255] HIRT, André (2006), « Glenn Gould, l'écoute », p. 62.
[256] OSTWALD, *op. cit.*, p. 281.
[257] GOULD, Glenn (1962), « À Bas les applaudissements », p. 244.
[258] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 162.

résistance aux vices du système, que ce soit suite à l'échec ou au succès : « Il me semble en effet que les applaudissements, ou quelque autre manifestation que ce soit, sont trop souvent l'instrument du vice risquant d'égarer beaucoup de gens qui sont trop facilement impressionnés par leur propre succès ; un instrument qui peut aussi décourager ceux dont la volonté manque de fermeté » [259]. Tout cela vient s'ajouter à un fait très pragmatique, rarement mentionné mais peut-être le tout premier à prendre en compte : Gould n'éprouve tout simplement pas de plaisir à jouer en concert.

Autant dans ses propres écrits que dans la littérature qui lui est consacrée, nous avons pu cerner chez Glenn Gould un projet global relevant de domaines variés et interdépendants. Les traits sociologiques, esthétiques et liés au rapport au monde que nous avons parcourus vont majoritairement dans une même direction. Tâchons désormais de mettre ces idées en « confrontation » avec la musique populaire.

[259] GOULD, Glenn (1959), « At Home with Glenn Gould », p. 57.

III
GOULD FACE A LA MUSIQUE POPULAIRE

3.1. Généralités

3.1.1. Face à la culture populaire en général

Pour commencer à explorer l'attitude de Glenn Gould vis-à-vis de la musique populaire, intéressons-nous brièvement à son rapport à la culture populaire – « culture » étant pris au sens le plus large du terme : mode de vie, art, divertissement etc.

3.1.1.1.Gould peut-il faire preuve d'empathie ?

La biographie par Kevin Bazzana présente quelques contradictions quant à l'empathie dont pourrait faire preuve Gould vis-à-vis des classes sociales moins cultivées que la sienne. En effet, alors qu'il est indiqué dans cet ouvrage que « Gould manque souvent d'empathie [et] arrive difficilement à percevoir comment les autres se sentent, surtout s'il ne partage pas ce sentiment »[260], il nous est quand même précisé que ses opinions sociales et politiques démontrent son empathie et sa bienveillance[261]. La réalité du problème est en fait énoncée par Bazzana quelques pages plus tôt, et expliquée par une certaine forme d'égocentrisme : « il croit que ses besoins sont aussi ceux des autres. Son intellect et son esthétique sont aussi fortement tournés vers lui-même, et il lui est pratiquement impossible d'accepter, voire de comprendre, d'autres points de vue que le sien »[262]. Cela montre encore selon Bazzana une contradiction minime, du

[260] BAZZANA, *op. cit.*, p. 408.
[261] *Ibid.*, p. 409.
[262] *Ibid.*, p. 407.

fait qu'il « témoigne [pourtant] d'une conscience sociale sincère »[263]. Il s'agit en fait d'un compromis entre son ressenti et son attitude réelle, qui est bien différente.

Même si le jeune Gould, comme dit précédemment, grandit à l'abri des réalités populaires, de la dureté du monde et donc de la misère[264], cela ne l'empêche pas de manifester une volonté réelle de ne pas donner l'impression d'une attitude dédaigneuse. Il « se sait un être supérieur à plusieurs égards, nous dit Bazzana, mais il essaie de ne pas agir comme tel […] et ne s'adresse pas avec condescendance aux gens 'ordinaires' »[265]. Lorsqu'il se rend en campagne vivre au chalet du lac Simcoe, il fréquente ces gens « ordinaires » dans le voisinage. Il apprécie leur « simplicité […] qu'il traite sans condescendance »[266], et se retrouve souvent en leur compagnie[267]. Nous pouvons donc observer que, malgré son choix d'une forme de vie solitaire, il ne vit pas « hors du monde ». Il n'est pas « de ce monde » mais le côtoie avec aisance.

3.1.1.2.Rapport à la culture de masse

Bien que sans mépris, son rapport à la culture de masse de divertissement est assez proche de celui qui imprègne la conception d'Adorno. Dans son article à ce propos, Ghyslaine Guertin procède au rapprochement ainsi : Gould conteste

> le caractère mondain et hédoniste de la musique dans la société capitaliste et industrielle. Sa critique du concert contient implicitement une critique de la musique comme produit de masse. À la manière d'Adorno, sa définition de la musique est dirigée contre le public sensible aux atmosphères et aux mélodies faciles. Et c'est justement pour préserver le caractère sacré et spirituel de l'expérience musicale qu'il se consacrera uniquement à l'enregistrement[268].

Cependant, il ne faut là encore pas simplifier les idées de Gould, dont l'esprit fourmille de contradictions – du moins en apparence. En effet, il ne va pas hésiter à défendre de façon assez surprenante la forme la plus industrielle de la production musicale, à savoir la musique d'ambiance décorative produite sur mesure pour les ascenseurs, restaurants, magasins ou encore salles d'attentes (musique qui dans le langage courant nord-américain est dénommée muzak, du nom de l'entreprise pionnière en la matière). Grâce à la muzak, l'auditeur peut selon Gould

[263] *Ibid*., p. 409.
[264] *Ibid*., p. 49.
[265] *Ibid*., p. 419.
[266] *Ibid*., p. 150.
[267] *Ibid*.
[268] GUERTIN, Ghyslaine (2007), « La technologie au service de l'extase dionysiaque » (orig. 1988), GUERTIN, Ghyslaine (éd.), *Glenn Gould pluriel*, Boisbriand (Canada), Momentum, p. 204.

automatiquement accumuler un vaste vocabulaire de clichés qui permettent une compréhension globale du répertoire classique, puisqu'il parcourt en une dizaine de minutes toutes les grandes lignes du répertoire de Bach à Wagner. Cette musique classique « du pauvre », réelle culture de masse, n'a pas selon lui de raison d'être méprisée comme ont pu le faire les grandes figures de l'École de Francfort dans la tradition marxiste.

Nous disions précédemment que Gould côtoyait le monde populaire sans en faire partie, ce qui n'est pas totalement vrai. Certes, il ne lit ni romans policiers, ni histoires d'aventure[269], mais il a tout de même ses péchés mignons avoués. Le premier d'entre eux est issu de sa passion pour les nouvelles technologies de médias : il déclare ceci en 1959 : « Je n'aime pas les gens qui regardent la télévision, mais j'en fais partie »[270], se qualifie de « vidiot » et, comme nous le dit Bazzana, « passe de longues heures devant le petit écran pour se détendre »[271]. Il se passionne entre autres pour une série télévisée très populaire, *The Mary Tyler Moore Show*, dont il enregistre le maximum d'épisodes sur des cassettes vidéo.

Son rapport à la culture populaire ne présente aucune forme aggravée de snobisme, et le bilan semble plutôt tendre vers un respect préjugeant d'une capacité à aborder assez sainement la question de la musique populaire. Lorsqu'il s'oppose à certaines formes culturelles, c'est parfois assez gratuitement, d'une manière un peu injustifiée, mais jamais empreinte de méchanceté. Et ses reproches vont généralement se concentrer sur une catégorie bien précise, celle de la culture issue des jeunesses rebelles des années d'après-guerre, entre autres le psychédélisme des années soixante, de la *beat generation,* auquel il s'oppose[272] – c'est d'ailleurs pour cette raison précise qu'il va (un peu) limiter son hyper-médication, n'ayant pas envie d'être associé à une quelconque image de toxicomane.

Comme nous le verrons dans tout ce qui suit, il y a peu de raisons d'affirmer que Gould a une connaissance trop limitée de la musique populaire pour en parler. La phrase de Bazzana déjà citée, « Lorsqu'il s'attaque à ses bêtes noires, il se révèle souvent d'une surprenante ignorance et s'empresse de reprendre les clichés les plus éculés »[273], est finalement assez gratuite – du moins s'agissant de la musique populaire. On verra à propos des Beatles, qui sont l'une de ses victimes favorites, que son jugement n'est pas fait que de clichés ; cela dépend du contexte, c'est-à-dire du

[269] BAZZANA, *op. cit.*, p. 152.
[270] Gould cité in *ibid*., p. 353.
[271] BAZZANA, *op. cit.*, p. 353.
[272] *Ibid*., p. 395.
[273] *Ibid*., p. 302.

temps dont il dispose pour vraiment développer son argumentaire. Gould prend vraiment le temps de se renseigner assez précisément sur les sujets dont il traite de façon approfondie, et c'est plutôt dans les situations informelles qu'il est surpris en flagrant délit d'approximation.

3.1.2. L'hypothèse d'un probable rejet en bloc de la musique populaire

En plus de son esthétique globale que nous avons explorée au cours de la seconde partie, des raisons d'ordre plus stylistique peuvent également suggérer que la « confrontation » à la musique populaire risquera de mal tourner. Nattiez, de façon peut-être un peu trop holiste, essaie de résumer le point de vue de Gould à travers quelques une de ses citations.

> *Toutes les amours et les aversions musicales de Gould peuvent être ramenées à cela* : 'Ma tendance profonde est de penser la musique horizontalement plutôt que par blocs verticaux', mais à la condition que ce mouvement horizontal procède d'une matrice concentrée et riche : 'Je suis plus sur mon terrain avec une musique inductive qu'avec une musique déductive […], avec une musique dont la structure formelle s'identifie avec l'évolution d'une idée ou d'un complexe d'idées thématiques spécifiques, plutôt qu'avec une musique dans laquelle on force les matériaux utilisés à rentrer dans le cadre d'un schéma formel préalablement établi'. Une musique qui nous ramène à une idée primitive d'où procède tout le développement[274].

Ces grandes tendances sont à des années-lumière de la façon dont les musiciens populaires abordent la musique… et on peut donc se demander si la partie n'est pas perdue d'avance eu égard à ce genre de critères ; nous verrons amplement par après que ce n'est pas aussi simple. D'ailleurs, lorsque Nattiez déclare qu'« il nous semble légitime d'expliquer *l'ensemble des idées*, des goûts et des activités de Gould sur la base de sa conception structurale de l'œuvre musicale et de son rapport au Temps »[275], il donne de nombreux exemples dans les lignes qui suivent, mais aucun d'entre eux ne sont tirés de la musique populaire. Cela est peut-être excusable du fait que – jusqu'au présent mémoire dans le meilleur des cas – les gloseurs évoquaient rarement son rapport à la musique populaire autrement que par des digressions spéculatives, et il était assez risqué de s'aventurer sur ce terrain lorsque l'on cherchait à l'instar de Nattiez à dégager une cohérence dans l'ensemble de la pensée de Gould – c'est précisément l'objet de sa contribution que de chercher une unité au beau milieu d'autres articles consacrés à la pluralité du personnage. Dans le même sens, Bazzana propose une citation : « J'ai toujours été attiré par la musique

[274] NATTIEZ, Jean-Jacques (1993), « Glenn Gould hors-temps » (orig. 1988), p. 38-39 (c'est nous qui soulignons).
[275] *Ibid*., p. 34.

contrapuntique d'une façon ou d'une autre, alors que la musique homophonique m'ennuie »[276] qui peut nous faire craindre le pire, puisque mises à part certaines tendances du jazz et du rock progressif, la musique populaire occidentale est globalement homophonique. Enfin, la complexité des structures musicales qui plaisent à Gould fait dire à Bazzana que son goût pour les jeux d'esprit analytiques l'amène à être troublé devant les musiques plus intuitives (fantaisies, œuvres aléatoires, jazz) « comme un lit défait dérange un maniaque de l'ordre »[277].

Une autre raison d'un tout autre ordre pour laquelle sa vision de la musique populaire pourrait être biaisée se trouve du côté de la compagnie de disques pour laquelle il travaille. La division Masterworks de la CBS est dirigée depuis 1955 par David Oppenheim, un clarinettiste professionnel attentif aux bons soins des musiciens et avec une vision artistique d'ensemble très ouverte, et la présidence de la maison est assurée par Goddard Lieberson. Ce dernier, en ouvrant la compagnie à la musique populaire (Broadway, jazz, grand public…), engrange des bénéfices tels qu'il autorise les musiciens savants à entreprendre à perte des projets créatifs sortant du commun[278]. La musique populaire est donc globalement perçue au sein de la maison plus comme une manne financière que comme un vivier de création. Puis, les années passant, les difficultés se font poindre et Clive Davies, président de CBS de 1966 jusque 1973, qui assume n'y connaître que très peu à la musique, déploie une culture gestionnaire du résultat ne considérant pas la musique classique comme une passion mais un devoir à assumer, qui de surcroît n'est pas rentable. Il pousse Columbia à prendre la position de chef de file dans la musique rock. Les bénéfices explosent, mais cela n'a pas de répercussions sur la musique classique, qui se voit imposer une vision très affairiste – au grand regret de Gould[279]. Cette position dans laquelle la musique populaire se constitue comme concurrente déloyale de la musique classique – et comme manne financière du temps de Lieberson – doit être gardée en tête lorsque l'on étudie le rapport à la musique populaire d'un interprète ayant passé la partie la plus conséquente de sa carrière dans cette maison de disque et pour qui la diffusion par l'enregistrement était l'objectif majeur d'un rapport sain au public.

[276] Gould en 1980 cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 109.
[277] BAZZANA, *op. cit.*, p. 435.
[278] *Ibid.*, p. 171.
[279] *Ibid*., p. 473-474.

3.1.3. Appréciation générale

Au-delà des cas précis auxquels nous nous intéresserons au cours de cette partie, quelques jugements plus ou moins généraux nous parviennent via les sources biographiques dont nous disposons. Bazzana nous apprend par exemple que le très jeune Gould manifeste déjà des opinions arrêtées à l'âge de treize ans. Interrogé par le journal local, il affirme de façon finalement assez peu surprenante – eu égard à une propension au snobisme – que « La musique populaire est horrible »[280]. Ce qui est plus étonnant est d'entendre sa mère ajouter qu'« Il est encore jeune [et] peut changer d'idée »… mais étant donné ce que nous avons déjà dit à propos de l'ouverture d'esprit du contexte social et de sa famille, il est raisonnable de considérer cela comme un recadrage poli de la mère plutôt qu'une réelle espérance de le voir changer à ce sujet. Voici une autre série d'informations proposées par Bazzana :

> Grincheux avant l'âge, Gould s'impose un régime de musique sérieuse – que des chefs-d'œuvre de grands maîtres – et montre bien peu de patience pour tout le reste. Il aime *un peu* la musique populaire (Cole Porter, Ella Fitzgerald, *Porgy and Bess*), allant jusqu'à qualifier de 'chef-d'œuvre' la musique de *West Side Story*, signée Leonard Bernstein. Il confie aimer Gilbert and Sullivan 'à petites doses' et avoue même un intérêt pour la musique dixie, mais en général il n'écoute guère que le canon classique. Il déteste la musique minimaliste et répétitive ('ennuyeuse au possible'), le rock ('abominable')[281].

On voit ici très bien se confirmer une tendance globalement fidèle à l'ensemble de son discours apollinien : plus on se rapproche du domaine du dionysiaque, plus les qualificatifs sont sévères. Et dans la hiérarchie que nous présente Bazzana, les productions les plus proches du milieu de la musique savante figurent en haut de l'affiche, Bernstein en étant un excellent exemple. Nous voyons d'ailleurs dans la liste des disques que possédait Gould à sa mort (cf. annexe 5.1) qu'y figurent quatre comédies musicales. Enfin, il est anecdotique mais finalement pas inintéressant d'apprendre également par son ami John Roberts qu'un restaurant chinois où il se rendait souvent éteignait toujours la musique populaire quand Gould venait y manger[282].

S'agissant de la musique populaire rurale, le point de vue de Gould est nettement plus nuancé. Lorsque Jonathan Cott utilise l'exemple de la musique chinoise – pour défendre les Beatles en rappelant à Gould que dans certaines traditions, on ne s'intéresse pas aux mêmes paramètres qu'en musique savante occidentale –, Gould lui répond ceci :

[280] Gould cité in *ibid.*, p. 63.
[281] BAZZANA, *op. cit.*, p. 102.
[282] ROBERTS, John P. L. (1983), « Reminiscences », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 231.

> Absolument exact ; je suppose que je dois avouer avec candeur que je ne suis pas un inconditionnel de la musique folk. Je peux être charmé par sa mauvaise foi [traduction personnelle : entêtement] paysanne, et, si j'étais metteur en scène [traduction personnelle : réalisateur] et que j'essayais de filmer une scène aux Hébrides par exemple, je conserverais intactes toutes les nuances modales que l'on pourrait trouver dans la musique des indigènes ; je ne l'harmoniserais pas avec des accords parfaits comme une certaine génération d'organistes catholiques et romains essayait toujours de le faire avec le grégorien. Mais je ne suis pas fanatique non plus de Bartók ou de Kodaly, qui tiraient des chants populaires la substance de nouvelles structures plus sophistiquées[283].

On observe la mention assez remarquable de « l'entêtement paysan » séducteur. Notons cette façon d'être moins sévère vis-à-vis du peuple d'en bas (d'autant plus s'il n'est pas européen) que vis-à-vis de ceux qui, faisant partie du monde moderne occidental font le *choix* de la musique populaire urbaine plutôt que de la musique savante qu'ils pourraient faire leur. Grossièrement, le propos de Gould peut signifier que cette musique est médiocre mais que cela est excusable et tout de même charmant. Cette fausse relativisation du jugement ne lui est d'ailleurs pas propre. Dans le cadre de ce projet, nous avons eu de nombreuses discussions avec des mélomanes qui, s'ils présentaient un désintérêt plus ou moins dédaigneux vis-à-vis de la musique populaire, étaient un peu plus gênés de critiquer de la même façon les musiques rurales, et utilisaient à cette fin des formules rhétoriques plus ou moins habiles. Ce « gentil mépris » est issu de la tendance romantique de valorisation idéalisée du folklore, et c'est l'une des façons de lire la deuxième partie du propos de Gould, lorsqu'il s'exprime sur sa préférence de conserver l'authenticité plutôt que de dénaturer.

3.2. Face au jazz

Le jazz est souvent qualifié de catégorie intermédiaire entre le savant et le populaire. Il faut à ce propos préciser que cette position est due au fait que les productions sont très variées au fil du XX^{e} siècle, et qu'affiner cette catégorisation nécessiterait une distinction entre les premiers courants tels que le ragtime et le swing et ceux qui se sont développés à partir du be-bop puis du free jazz. Pourtant, nous nous sommes quand même permis, pour ce travail, de classer à des fins pratiques toute la musique jazz dans la catégorie populaire. Nous espérons bénéficier de circonstances atténuantes du fait de notre impression globale, puisque nos observations nous autorisent à supposer que le dionysiaque, le rapport aux émotions et celui au corps qui vont avec,

[283] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 142.

semblent sous-tendre l'esthétique jazz – quelle que soit la complexité des œuvres. Mais pour les mêmes raisons pour lesquelles le jazz présente des difficultés de catégorisation (niveau technique des musiciens, complexité potentielle des structures et des improvisations), le rapport de Gould à celui-ci sera globalement intermédiaire entre son rapport à la musique savante et celui aux musiques rock et variétés.

3.2.1. L'improvisation comme excroissance du romantisme

3.2.1.1. Gould improvisateur, ou presque

Avant de s'intéresser à ce que Gould pense de l'improvisation, explorons brièvement les quelques témoignages le présentant lui-même comme un improvisateur. James Shell, décidément à la recherche de toute possibilité analogique pour faire de Gould un pianiste jazz dont le potentiel n'aurait malheureusement pas été réalisé, écrit ceci : « l'idée précise d'improvisation en jazz, avec ses possibilités d'invention et de variation perpétuelle, est assonante avec le dédain de Gould envers l' 'impossibilité de la deuxième chance' qu'impose la salle de concert de musique savante. Le jazz offre une 'deuxième chance' potentiellement infinie, et ce en chaque aspect de la musique »[284]. Cela semble malheureusement un peu bancal, puisque l'interprète de jazz est quand même entendu par le public sur sa « première chance », même s'il peut tenter un second essai. On accordera quand même à Shell une certaine perspicacité puisque Gould s'est en effet permis, en bis de concerts, de rejouer une œuvre dont il n'était pas satisfait de la première tentative.

Quoi qu'il en soit, Gould a visiblement des facultés d'improvisation, mais nous n'avons pas de preuves d'éventuels exploits en la matière puisqu'il l'a toujours fait de manière assez informelle. Shell nous indique que notre pianiste n'avait aucune difficulté à improviser dans les styles, quels qu'ils soient[285]. L'improvisation sur le plan de l'ornementation ne lui posait pas non plus de difficultés, et nous avons sur ce point suffisamment de preuves à travers ses enregistrements pour nous en assurer, ainsi qu'une anecdote selon laquelle Maria Callas a refusé la publication du disque sur lequel elle a co-enregistré les *Vier letzte Lieder* de Richard Strauss avec Gould :le fait qu'il modifie la pièce à presque chacune des prises la perturbait trop dans sa concentration. Pour ce qui est de l'improvisation jazz, il semble avoir été suffisamment à l'aise

[284] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 17, col. 1 (orig. « the very concept of jazz improvisation, with its possibilities for continuous invention and variation, is assonant with Gould's disdain for the "non-take-two-ness" of the classical concert hall. Jazz offers a potentially infinite "take-two-ness" in every aspect of the music »)
[285] *Ibid*., p. 16-17.

pour jouer *Caravan* de Duke Ellington en construisant de surcroît un canon avec le thème, comme déjà mentionné en page 34.

Voici ce que Gould dit de la spontanéité : « Toute l'ingéniosité mise en œuvre pour élaborer par avance un plan d'ensemble et une intrigue parfaitement agencés dans leurs moindres détails n'empêche pas que ce soit au moment de l'action que se situe la grande inconnue : la qualité de l'improvisation »[286]. On voit bien qu'il admet une certaine marge qui échappe au contrôle total qu'il a souvent voulu exercer en amont ; Shell nous dit de cette phrase qu'« elle pourrait servir credo aux musiciens de jazz »[287].

3.2.1.2.Un dédain vis-à-vis de l'improvisation

Pourtant, ces quelques faits et paroles sont proportionnellement dérisoires si on constate le reste de son propos sur l'improvisation et ce qu'il en a fait en pratique. Les quelques anecdotes ci-dessus restent des divertissements, jamais Gould n'a sérieusement considéré la possibilité de jouer du répertoire jazz et s'initier à la pratique d'improvisation dans ce domaine. Et malgré la citation ci-dessus sur la spontanéité, celle-ci reste en marge. Ses interprétations sont la plupart du temps extrêmement planifiées, le minimum de notes étant laissé « au hasard », et ce à partir d'une analyse préalable de l'œuvre. « Prudent et ponctuel, il craint l'inattendu, valorise la précision en toute chose et se présente toujours parfaitement préparé »[288].

Or l'improvisation est un inattendu, et ainsi l'ensemble de la littérature de Gould semble tendre dans une direction bien précise lorsqu'il s'agit de ce type d'inattendu. Il a monté à ce propos un documentaire radiophonique conséquent, *The Psychology of improvisation*[289], qui n'est pas consacré au jazz ; celui-ci est évoqué, mais pas de façon approfondie (simplement au détour d'une phrase, faisant référence aux envolées improvisatoires des jazzmen). Il parle dans l'ensemble de la plupart des pratiques improvisées, soit la basse continue baroque, les cadences du concerto classique, la musique aléatoire… Toutefois, les idées développées dans cet article sont globalement valables s'agissant du jazz. C'est malheureusement le seul article dans lequel il traite de cette musique, le reste de sa vision étant distillé à travers les entretiens qu'il a accordés.

[286] GOULD, Glenn (1958), « Musique pour piano de Berg, Schoenberg et Krenek » , GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard, p. 425.
[287] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 17, col. 2 (orig. « that could serve as a credo for the jazz musician »).
[288] BAZZANA, *op. cit.*, p. 405.
[289] GOULD, Glenn (1984), « The Psychology of improvisation », PAGE, Tim (éd.), *The Glenn Gould Reader*, Toronto, Lester & Orpen Dennys Limited, p. 255-258 .

Cela est d'autant plus dommage qu'il aurait eu matière à s'exprimer à ce sujet, comme nous le verrons en 3.2.2. Shell lui fait à propos de cet article la critique suivante, totalement justifiée : « S'il avait étudié le jazz de façon plus approfondie avant d'écrire *The Psychology of improvisation*, il aurait réalisé que les 'inventions réfléchies, perspicaces et élaborées avec soin' qu'il pensait inatteignables par les improvisateurs sont presque une pratique de routine dans les groupes de modern-jazz »[290].

Le fait est que « Gould considérait l'improvisation d'une valeur musicale moindre »[291]. « Il n'aime pas les fantaisies parce qu'elles sont fantaisistes ; il n'aime pas le jazz, en fait, parce que les musiciens le créent spontanément »[292]. Et quand Bruno Monsaingeon lui demande à ce propos ce qu'il pense de la *Fantaisie chromatique* de Bach, l'invitant à commenter le fait qu'elle se prête à énormément de libertés d'interprétation car « une bonne partie de l'œuvre ne donne que les grandes lignes de l'harmonie et laisse l'interprète libre d'ajouter les gammes et les arpèges qui lui passent par la tête »… Gould approuve et lui répond que c'est en fait « un Bach pour les gens qui n'aiment pas Bach. C'est une grille de jazz »[293].

La principale raison – en plus du fait que l'improvisation ne permette pas d'atteindre selon lui des structures élaborées – est que, comme le dit Bazzana, elle est un corollaire du direct[294]. Cela implique, comme nous l'avons dit quelques lignes plus haut, une incompatibilité avec sa volonté de tout maîtriser, mais également tout ce que nous avons déjà dit en seconde partie, à savoir un lien insoutenable entre le direct et l'hédonisme compétitif. L'improvisateur fait porter l'attention du public sur sa capacité à réaliser héroïquement quelque chose qui n'a jamais été écrit auparavant, et la valeur de cette réalisation tient en particulier à la comparaison avec ce qu'on fait les prédécesseurs et ce que feront les suivants, dans ce qui peut s'apparenter à une compétition. Hirt paraphrase les grandes idées de Gould ainsi :

> L'improvisation, en particulier dans le jazz, comme suite débridée du *concerto* romantique, est un 'sport' ou un 'match'. C'est ainsi que se présentent ouvertement les *jam sessions* dont les *fans* se régalent en applaudissant jusqu'à recouvrir la musique (tout comme on applaudit chaque air du *bel canto* ou, cela revient au même, les coups portés dans la corrida). C'est que ces formes de musique – toutes à inclure dans le registre du romantique

[290] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 17, col. 1 (orig. « Had he studied jazz more thoroughly before writing *The Psychology of Improvisation*, he would have realized that the 'thoughtful and perceptive... carefully worked-out contrapuntal inventions' he thought unattainable by improvisers are almost routinely achieved by modern-jazz groups »).
[291] *Ibid*. (orig. « Gould considered improvisation to be of little musical value »).
[292] BAZZANA, *op. cit.*, p. 302.
[293] GOULD, Glenn (1981), « L'Interprétation de l'œuvre pour clavier de Bach », p. 39.
[294] BAZZANA, *op. cit.*, p. 105.

– privilégient la *performance*. Celle-ci, au demeurant, induit un ensemble de comportements hédonistes, pour ainsi dire fétichistes[295].

3.2.1.3.L'héritage romantique du jazz

Le terme « romantisme » a été prononcé par André Hirt, et il semblerait qu'un rapprochement est en effet tout à fait faisable à propos des traits esthétiques grossièrement partagés entre les deux entités que sont le romantisme et le jazz. Mais Gould, dans sa tendance à exagérer tout ce sur quoi il s'attarde, n'hésite pas dans une vision un peu trop généralisante à résumer le jazz à « une excroissance mineure et passagère du mouvement romantique »[296]… ce qu'a bien compris Hirt qui le paraphrase dès qu'il s'agit d'évoquer cette vision réductrice qu'avait notre pianiste : il parle de « la pensée jazzistique, qui n'est, au fond, que l'aboutissement du romantisme musical »[297].

Si on fait abstraction du réductionnisme, il est toutefois frappant que le jazz a récupéré des attitudes de production, d'écoute et de mise en scène héritées de la mouvance romantique en musique savante : l'interprète est valorisé pour sa propension à concentrer sur lui par son talent toute l'attention du public… d'autant plus qu'en jazz, le compositeur est connu des auditeurs mais la place symbolique qu'il occupe reste moindre par rapport à l'interprète qui, lui, est *la* raison principale – souvent l'unique raison – pour laquelle se déplace le public ou s'achètent les disques. Un fait assez notable que remarque Hirt et qui corrèle cette idée d'une esthétique commune est que le « public intellectuel et cultivé » a récemment eu tendance à se « réfugier » dans le jazz, « abandonnant le concert classique à la frange la plus conservatrice et conformiste de la population »[298] – cette dernière remarque s'appliquant à un degré moindre aux productions savantes du XX^e^ siècle. Une dimension très hédoniste accompagne le jazz, et c'est ce qui le rend attirant auprès de ceux qui auparavant auraient constitué le public des concerts romantiques.

Pour toutes ces raisons, on peut imaginer que Gould aborde le jazz avec un filtre critique similaire à celui qu'il adopte pour la musique romantique, donc avec des réticences vis-à-vis de l'hédonisme mais aussi peut-être avec des contradictions, du fait d'une portière entrouverte par laquelle le sensible peut s'immiscer sans menacer son intégrité. Il va maintenant falloir entrer

[295] HIRT, André (2006), « Gould romantique ? », p. 189.
[296] Gould cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 105.
[297] HIRT, André (2006), « Gould romantique ? », p. 189.
[298] *Ibid*., p. 190.

dans le détail de son côtoiement du jazz, et observer ce qu'il en ressort en impressions et jugements.

3.2.2. Quelle connaissance pour quels jugements ?

Comme nous pouvons le constater dans la liste des enregistrements en sa possession (cf. annexe 5.1), Gould avait dans sa discothèque, au sein de centaines d'enregistrements de musique classique, une poignée de disques de jazz. Cette liste ne comprend pas les disques qu'il a pu perdre (et ils sont nombreux) ou donner, et il a certainement eu l'occasion d'en entendre aussi à la radio ou chez les personnes qu'il fréquentait. Mais cette petite liste devrait tout de même nous permettre de faire une observation : il s'agit dans la grande majorité de pianistes, ou d'ensembles mettant en valeur un pianiste (seul l'album du récitant Ken Nordine fait exception). On remarque également la proportion importante (près de la moitié) de disques qui sont de Bill Evans, en solo ou en ensemble. C'était l'un de ses amis, tout comme Oscar Peterson dont il détient deux disques. Étant donnée la proximité entre Gould et ces deux pianistes, on peut supposer qu'une partie de cette discographie lui a été directement offerte, et qu'il n'a probablement pas fait la démarche de se les procurer par lui-même… et cela est également valable pour le reste de ses disques de jazz. Bien que cette douzaine d'enregistrements puisse nous intéresser, on peut constater que cela représente seulement un quarantième du volume total (450 disques environ), ce qui reste assez dérisoire. Sa connaissance en la matière ne peut qu'être fortement limitée, et il ne semble pas avoir particulièrement cherché à l'enrichir.

3.2.2.1. La connaissance approfondie du jazz joué par son ami Evans

Glenn Gould a été très « proche » (c'est-à-dire d'une grande amitié téléphonique) du pianiste jazz Bill Evans, que James Shell qualifie de « pianiste jazz préféré » de notre pianiste… mais en a-t-il vraiment connu d'autres ? Revenons sur ce qui l'a amené à apprécier très particulièrement ce musicien et sa musique, ainsi que sur l'historique de cette rencontre.

En 1963, Bill Evans enregistre son album solo *Conversations with myself*… sur rien de moins que le piano Steinway de Gould, modèle CD318, que ce dernier chérit particulièrement ; cela est dû à une coïncidence de périodes d'enregistrement entre les deux musiciens[299]. Le style

[299] BAZZANA, op. cité, p. 529.

de jeu de Evans, selon le critique de jazz Gene Lees, était influencé par Oscar Peterson – nous parlerons de celui-ci dans quelques pages –, se rapprochant des dimensions coloristes des compositeurs modernes du début du XXe siècle, à savoir Debussy, Ravel et Poulenc mais également Berg et Scriabine[300]. Il a aussi été influencé par Bach lui-même, et Shell nous dit que c'est probablement de par sa connaissance approfondie de ce compositeur qu'il a développé l'harmonie « la plus complexe qui ait été entendue en jazz à cette époque »[301]. Bill Evans compositeur a également conçu deux pièces basées sur le dodécaphonisme.

L'enregistrement des *Conversations* en phase de production, Lees a ce qu'il nomme lui-même « une idée de génie »[302], et souhaite publier dans la revue *High fidelity* une critique à double-face : sur une page, Gould aura pour mission d'écrire à propos de Evans, et sur la page d'en face, ce sera à Evans de parler de Gould. À ce moment-là, les deux ne se connaissent pas encore. Et on peut avoir un peu de mal à imaginer ce qui autoriserait Glenn Gould, jazzistiquement inculte, à jouer au critique jazz… l'idée de génie de Lees serait-elle en fait plutôt une lubie assez peu réfléchie ? Quelle qualification Gould a-t-il pour faire cela ? L'inverse est moins problématique, puisque Evans connaît bien le répertoire de la musique savante. Toujours est-il que Lees envoie à Gould un enregistrement d'essai de *Conversations*, et l'admiration est immédiate[303]. Il reçoit un appel de Gould au cours duquel celui-ci lui déclare que Bill Evans est le « Scriabine du jazz »[304]. Tout aussi enthousiaste est la réception de Gould par Evans qui affirme sincèrement que s'il pouvait « jouer Bach comme cela, [il serait] un homme heureux »[305]. Mais finalement, le projet échoue, Bill se désiste. Lees pense que ce dernier était en réalité intimidé par la tâche[306]. Nous avons donc d'un côté un pianiste classique sûr de lui alors qu'il ne connaît pas vraiment le répertoire dont il va parler – mais cela ne l'effraie jamais –, et en face quelqu'un qui a à priori tous l'outillage critique nécessaire mais que l'humilité pousse à abandonner.

Lees nous raconte dans son article de 1998 la façon dont l'amitié téléphonique entre Evans et Gould a commencé. En 1970 (donc 7 ans après *Conversations*),

---

[300] LEES, Gene (1988), *Meet me at Jim and Andy's*, Oxford/New York, Oxford University Press, p. 144.
[301] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 20, col. 2 (orig. « the most complex that had been heard in jazz to that time »).
[302] LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », p. 8, col. 1 (orig. « I had what I thought was a stroke of genius »).
[303] L'on pourra se faire une idée de l'objet de cette admiration en écoutant cet album, inclus dans le disque accompagnant le présent mémoire (cf. annexe 5.4).
[304] LEES, Gene (1988), *Meet me at Jim and Andy's*, p. 144 (orig. « the Scriabin of jazz »).
[305] Evans cité in LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », p. 8, col. 1 (orig. « play Bach like that, I would be a contented man »).
[306] LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », p. 8, col. 1.

> Bill jouait à la Town Tavern de temps à autre, em'appelait lorsqu'il s'était installé dans sa chambre d'hôtel et, souvent, venait dîner. Il était chez moi lorsque le téléphone sonna. C'était Glenn. J'ai dit quelque chose comme, 'Eh, il y a quelqu'un ici que je veux que tu rencontres'. Et j'ai mis Bill au téléphone avec Gould. La conversation a du durer une heure ; il n'y avait *pas* de discussions brèves avec Glenn Gould[307].

Dans le même article cependant – et à la même page ! –, Lees affirme que la relation [amicale] entre Glenn Gould et Bill Evans a commencé juste après l'enregistrement de *Conversations with myself* [308], donc vers 1963. Nous pouvons supposer qu'il a ici confondu avec le projet de critique à double-face. Quoi qu'il en soit, Gould et Evans vont ensuite très souvent communiquer par téléphone, et on peut supposer que ce dernier sera la source majeure d'informations de Gould pour tout ce qui concerne le jazz… hormis Lees lui-même, également grand ami de Gould, qui nous dit : « de la même façon dont je le consultais à propos de Bach et d'autres questions, c'est moi qu'il consultait quand il abordait le jazz »[309]. Et il n'est pas étonnant que la moitié environ des disques de jazz en possession de Gould soit constituée d'enregistrements de Evans.

L'un de ces disques, pourtant, ne lui a pas été envoyé par Evans, mais par le compositeur germano-américain Claus Ogerman, qui a monté le projet *Symbiosis* que Evans a enregistré en 1974. Parmi les enregistrements en annexe 5.1, nous n'avons pas classé *Symbiosis* dans la catégorie jazz mais dans celle de la fusion classique/jazz, puisque Claus Ogerman est un compositeur – et producteur – nord-américain dont les orientations stylistiques sont très hétérogènes et à base de mélanges d'influences diverses (surtout le jazz et la musique post-romantique). *Symbiosis* fait intervenir un orchestre et un trio de jazz (piano, batterie et contrebasse), et a été composé spécialement pour Evans qui en a donc été le premier interprète – mais ce n'est de loin pas l'un de ses disques « phare ». La composition alterne des sections entièrement écrites, mêlant habilement les couleurs de jazz à la musique romantique et faisant intervenir le pianiste de façon concertante, et des sections où le trio seul improvise sur une grille harmonique[310]. Le 12 juin 1977, plus d'un an après avoir reçu ce disque, avec toutes les excuses qu'il lui doit pour ce retard, Gould envoie à Ogerman une lettre d'éloges assez remarquable :

---

[307] *Ibid*. (orig. « Bill would play at the Town Tavern from time to time, and call when he'd checked into his hotel room and, often, come for dinner. He was at our apartment once when the phone rang. It was Glenn. I said something like, 'Hey, there's someone here I want you to meet'. And I put Bill on the phone with Glenn. The conversation must have lasted an hour ; there *were* no short conversations with Glenn Gould »)

[308] *Ibid.*

[309] *Ibid*., p. 7, col. 2 (orig. « As I consulted him on Bach and other matters, when it came to jazz he consulted me »).

[310] La version intégrale de cet enregistrement de *Symbiosis* fait partie des enregistrements sur le disque joint à ce mémoire (cf annexe 5.4).

> Il faut que je vous dise combien je trouve cette construction fantastique, et *l'énorme impression qu'elle a provoquée sur moi*. Bill Evans est vraiment, comme vous l'avez deviné, mon 'genre d'interprète' mais, même si je ne suis normalement pas à l'aise avec le jazz, ou le 'third-stream' ou quelle que soit la façon dont on appelle cela de nos jours, Symbiosis *est* aussi *vraiment mon genre de musique*. Je trouve vos inventions harmoniques stupéfiantes et, récemment, *j'ai écouté cette œuvre presque obsessivement*. En fait, je l'ai incluse dans un programme de la CBC que je vais co-présenter cet été et qui inclura uniquement des enregistrements qui ont, d'une façon ou d'une autre, *eu une influence particulière sur moi au fil des ans*[311].

Cette citation est tellement marquante qu'elle a fait l'objet d'une campagne de promotion : lorsque cet enregistrement est redistribué au format disque en 1994, il est accompagné d'un bandeau publicitaire faisant figurer les éléments de cette lettre que nous avons soulignés[312]. Au cours de l'émission en question, *Arts national* (26 août 1977 sur CBC), son discours est un peu plus modéré, mais nous permet de cerner quelques grandes idées principales dans l'appréciation de ce disque par Gould.

> Je ne suis pas vraiment ce que l'on pourrait appeler un fanatique de jazz, et je n'ai jamais été capable de m'intéresser à ce que les américains appellent '*third-stream*' [c'est-à-dire la musique qui fusionne les principes du classique et du jazz], ce qui correspond grossièrement au territoire exploré par *Symbiosis*, mais je pense que cette œuvre est remarquable en de nombreux points. [Les sections sur grille harmonique] sont, à mes oreilles, quelque peu décevantes – il y a tout simplement un contraste trop grand entre les fioritures spontanées (ou supposés telles) d'un artiste même aussi doué que Bill Evans et la structure vraiment sophistiquée que Ogerman a érigée. Mais les sections intégralement composées sont assez merveilleuses : Ogerman a une imagination harmonique stupéfiante et le premier des deux mouvements de *Symbiosis*, en particulier, est sous-tendu par de très grandes étendues et par des énergies énormes[313].

L'idée globale est beaucoup moins enthousiaste qu'il ne le fait croire dans sa lettre à Ogerman. Il reste toujours l'éloge de la structure composée, ce pour quoi il félicite ce dernier, mais les parties vraiment jazzistiques deviennent futiles. Pour qu'il l'ait écouté « presque obsessivement », il faut

---

[311] GOULD, Glenn (1977), Lettre à Claus Ogerman du 12 juin, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance sortante, pièce 32 35 6, boîte 23, microfilm 36 (c'est nous qui soulignons) (orig. « I have to tell you what a fantastic construction it is, and what a tremendous impression it has made upon me. Bill Evans is, as you guessed, very much my 'kind of player' but, even though I am not normally at home with jazz, or 'third-stream', or whatever they're calling it these days, *Symbiosis* is also very much my kind of music. I find your harmonic invention quite staggering and recently, indeed, I've been listening to the work almost obsessively. As a matter of fact, I have included it in a CBC program which I am guest-hosting this summer and which will include only records that, in one way or another, have had a particular influence upon me over the years »).

[312] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 20, col. 1. Shell n'a pas pu retrouver le bandeau en question.

[313] Gould cité in *ibid*., p. 19 col. 2 (orig. I'm not really what you might call a jazz buff and I've never been able to get interested in what the Americans would call 'third stream' [i.e., music that fuses classical and jazz principles], which roughly describes the territory explored by *Symbiosis*, but I think that in many respects this is a rather remarkable work. [The improvised sections] are, to my ears, somewhat underwhelming – there's just too great a discrepancy between the spontaneous (or supposedly spontaneous) noodlings of even so gifted an artist as Bill Evans and the very sophisticated structural scaffolding which Ogerman has erected. But the through-composed sections are really quite marvellous : Ogerman has a staggeringly inventive harmonic imagination and the first of *Symbiosis*'s two movements, in particular, is possessed of enormous sweep and drive »).

donc qu'il ait vraiment apprécié la partie orchestrale concertante. Ce qui est surprenant est de constater que son discours n'a plus rien à voir avec ses propos apolliniens. Ici, il nous parle d'énergie, pour une musique qui est plutôt verticale et dont l'intérêt est le groove, l'entraînement assez inévitable qu'elle produit sur l'auditeur. On voit donc que son refoulement du corporel n'a pas particulièrement résisté aux envolées de *Symbiosis*. Mais il faut quand même retenir que les sections proprement jazz ne l'ont pas marqué. Il ne s'agit en effet ici pas du jazz aux couleurs scriabinesques qu'il admire dans certaines autres interprétations de Evans. Enfin, il ne faut pas oublier qu'il ne connaît que très peu à la mouvance *third-stream*, à laquelle il ne s'est pas particulièrement intéressé. Ainsi, l'inventivité qu'il trouve à Ogerman relève peut-être d'une méconnaissance des harmonies très fréquentes en jazz et à fortiori dans les mélanges post-romantiques du *third-stream*.

L'influence que Evans a eue sur Gould – et qu'il mentionne à Ogerman – n'est pas évidente mais a certainement sa réalité. À notre connaissance, Gould lui a fait confiance au moins sur un point. Lorsque son piano Steinway CD318 rend l'âme suite à des manipulations peu attentives de la part de déménageurs, il choisit de continuer (et terminer) sa carrière sur un piano Yamaha, ce que Evans lui avait conseillé dès le début des années soixante-dix (une lettre de ca. 1972 en fait mention). C'est donc sur un piano Yamaha qu'ont été enregistrées pour la seconde fois les *Variations Goldberg*, en 1981[314]. Par contre, une autre influence de Evans sur Gould que relève Shell est assez bancale – toujours dans son projet de vouloir trouver le jazz dans toute la musique de Gould –, puisqu'il nous dit que « l'entrelacement mélodique et harmonique que l'on retrouve sur [les albums de Evans] ont pu influencer les 'documentaires radiophoniques contrapuntiques' de Gould, dans lesquels de multiples voix parlent simultanément »[315]. Shell oublie peut-être que bien avant Bill Evans, Johann Sebastian Bach et ses prédécesseurs avaient déjà eu cette excellente idée, et c'est précisément au contrepoint de Bach que Gould se réfère lorsqu'il évoque ses productions radiophoniques.

3.2.2.2. « Le plus grand show pianistique qui n'a jamais eu lieu »

À Toronto vit un autre grand pianiste jazz du nom de Oscar Peterson, dont la figure intervient souvent dans les biographies de Gould, mais plus souvent pour mentionner un projet

[314] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 20, col. 2.
[315] *Ibid*. (orig. melodic and harmonic interweaving on these albums may have influenced Gould's 'contrapuntal radio documentaries', in which multiple voices speak simultaneously »).

qui n'est jamais allé jusqu'à son terme. Ross McLean, employé de la CBC, relate cette histoire assez cocasse dans son article « The Greatest piano show that never was »[316].

Depuis 1960, Ross McLean cherche à les mettre en relation pour monter un programme télévisé. D'après lui, « Chacun admirait l'autre, et les deux étaient intrigués par [s]on idée d'être réunis pour une discussion et un concert »[317]. Nous ne savons pas ce que Gould connaissait d'Oscar Peterson à l'époque, puisque les deux disques de cet artiste en sa possession à son décès datent de 1968 (cf. annexe 5.1). Mais Peterson étant l'un des plus grands pianistes jazz canadiens et Gould étant déjà très reconnu dans les années soixante, il est probable qu'ils aient déjà eu vent l'un de l'autre, voire qu'ils se soient entendus à la radio. McLean entreprend avec ses collaborateurs un travail conséquent de recherche en archives, et le tournage est prévu pour le 26 avril 1960. Malheureusement, pour une raison d'emploi du temps, Gould doit se décommander[318]. Toutefois, une autre version, celle que Peterson donne à Timothy Maloney, affirme que Gould n'a pas donné d'explications et, vexé, le premier devient « moins disposé à travailler » avec le second par la suite[319]. L'hypothèse de McLean, émanant de l'organisateur, semble plus plausible puisque Gould a visiblement manifesté un accord relativement enthousiaste à toutes les relances qui lui ont été faites à ce propos, comme en témoigne sa correspondance.

Le 14 février 1970, il écrit en ce sens à Harold Barkley du *Toronto daily*, qui lui avait proposé de procéder à un entretien des deux pianistes pour le quotidien : « Inutile de le dire, ce serait un grand plaisir de rencontrer M. Peterson n'importe quand puisque, même si je n'ai plus pied dans le domaine du jazz, j'ai la plus grande admiration pour ses aptitudes remarquables »[320]… mais encore pour une question d'emploi du temps, ce projet-ci est annulé. Cette phrase de Gould est l'une des plus sensées qu'il ait écrite en guise d'expression de son ressenti du jazz. Le fait d'admettre perdre pied n'est pas chose courante chez lui, et il arrive donc à faire la part des choses entre ce que lui ressent, avec sa culture assez limitée en la matière, et la réalité technique de Peterson jouant du piano.

---

316 MCLEAN, Ross (1985), « The Greatest piano show that never was », *The Globe and mail – Broadcast week*, 30 nov.-6 déc. 1985, p. 13.
317 *Ibid*. (orig. « Each admired the other, and both were intrigued by my idea of coming together for conversation and concert »).
318 *Ibid*.
319 BAZZANA, *op. cit.*, p. 536.
320 GOULD, Glenn (1970), Lettre à Harold Barkley du 14 février, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance sortante, pièce 31 42 11, boîte 22, microfilm 25 (orig. « Needless to say, it would be a great pleasure to meet with Mr Peterson at any time because, even though I'm much out of my depth in relation to the jazz field, I have the highest regard for his remarkable ability »).

Gould reçoit une lettre datée du 15 mai 1974 de la part d'un admirateur montréalais, le révérend Gérald Pocock. Celui-ci lui évoque, vraiment par hasard – il n'a visiblement pas eu écho des tractations qui avaient déjà eu lieu – son rêve de voir une émission réunir Gould et Peterson qui joueraient chacun leurs œuvres préférées et discuteraient[321]. Il est assez surprenant que ce « rêve de fan » coïncide avec ce que désire McLean depuis 1960. À vrai dire, il semble que cette idée d'émission hétéroclite soit assez courante à l'époque, et que cette idée vienne naturellement à l'esprit des mélomanes passionnés autant de musique savante que de jazz. Alors que Pocock avait précisé qu'il ne souhaitait pas particulièrement de réponse écrite de la part de Gould, il reçoit de lui une longue lettre dont voici un extrait :

> Très curieusement, votre suggestion au sujet d'Oscar Peterson arrive peu après qu'un cadre de la CBC m'eut transmis une proposition d'émission de ce type. À la fin des années 50, Patrick Watson, qui faisait à l'époque partie du personnel de la CBC, a envisagé cette possibilité et je crois me souvenir que le projet a avorté parce que monsieur Peterson n'a pu se libérer. Je suis toujours un ardent admirateur de son extraordinaire virtuosité pianistique. Il possède un don exceptionnel et, bien que je sois assez réticent envers le jazz, j'ai écouté ses enregistrements avec grand plaisir pendant de nombreuses années. Malheureusement, ces réticences n'ont pas disparu […], il ne me semble pas que ce mélange produirait les meilleurs résultats. Bien entendu, je range dans cette catégorie les émissions qui requièrent de ma part une participation musicale et non pas les simples interviews. J'ai souvent eu l'occasion de m'entretenir avec des musiciens dont l'œuvre était loin de correspondre tout à fait à mes goûts. […] j'espère qu'en tant que fanatique de jazz vous ne m'en voudrez pas de ces quelques commentaires. En ce qui concerne Ellington [Pocock écrivait encore le 24 mai 1974 pour annoncer à Gould que Ellington, qui comptait au nombre de ses amis personnels, venait de mourir ce jour-là], je partage bien entendu votre tristesse. Il était sans aucun doute l'un des harmonistes les plus créatifs de ce siècle. À tous les niveaux analytiques, son œuvre présentera un intérêt pour les musiciens de l'avenir[322].

Ce fragment de correspondance est très intéressant sur de nombreux aspects. D'une part, Gould présente l'échec du projet initial comme dû à un désistement de Peterson, alors que comme nous l'avons vu plus haut, il ne fait de doute ni pour McLean ni pour ce dernier que c'est Gould lui-même qui a fait tomber le projet à l'eau ; même si les raisons qui lui sont attribuées diffèrent. Ici, Gould exprime quand même un petit doute quant à l'intérêt d'une telle émission, et il est bien possible que ce fut déjà pour cette raison qu'il eût abandonné en 1960. Cela semble paradoxal vu l'éloge assez formidable qu'il fait de Peterson, mais il se justifie assez bien en exprimant ses doutes plutôt du point de vue de l'association musicale entre eux deux, que du

[321] POCOCK, Gérald (1974), Lettre à Glenn Gould du 15 mai, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, pièce 35 11 13, boîte 26, microfilm 29.
[322] Gould le 6 juillet 1974 in GOULD, Glenn (1992), *Lettres*, Christian Bourgois (coll. Musique/Passé/Présent, p. 363-364.

point de vue d'un entretien qui à priori l'enchante. Enfin, le dernier élément intéressant de cette lettre est la mention élogieuse de Duke Ellington car, à moins d'une hypocrisie, il est assez fort de voir notre pianiste apollinien insensible au jazz (nous le verrons dans quelques lignes) faire ce genre de compliments ; d'autant plus que le terme d' « harmoniste » le met sur le même plan que les compositeurs savants. On comprend alors la nécessité de nuancer la terminologie utilisée jusqu'ici, puisque nous avons classé le jazz dans la catégorie de la musique populaire – pour des raisons méthodologiques, comme évoqué en page 19. La situation est beaucoup plus complexe, et Bill Evans fait partie des nombreux jazzmen qui ont choisi une démarche n'ayant rien à envier à la musique savante du point de vue de l'élaboration. D'ailleurs, Gould lui-même avoue ceci dans un entretien rapportée par Shell : le jazz « nécessite une conception de la division ternaire du temps beaucoup plus poussée que la mienne […] je ne peux simplement pas penser le rythme de cette façon […] L'on est tellement habitué à diviser la pulsation en parts égales dans la musique classique »[323].

D'autres tentatives en vue d'un spectacle télévisé sont lancées depuis diverses institutions, ce qui intensifie l'impression de consensus autour de la nécessité de monter ce projet sur les deux plus grands pianistes canadiens. Alan Walker, du Canadian Magazine, lui écrit le 14 février 1975 pour lui proposer un entretien papier croisé ou bien un entretien des deux protagonistes par quelqu'un comme Gene Lees, et en profite pour suggérer qu'elle soit enregistrée pour la radio, ce qui ferait « le show radio CBC de l'année »[324]. Enfin, sa correspondance nous apprend qu'une dernière relance a été faite par Judith Kangas de la CBC le 5 mai 1982, qui lui propose une émission télévisée présentée par John Fraser, avançant même une liste de dates potentielles. Et mentionne que « les agents de M. Peterson ont manifesté de l'intérêt et de l'enthousiasme pour le concept et [qu'il] nous joindra très prochainement pour nous le confirmer »[325]. Dans une lettre jointe, Fraser lui signale qu'il voit « une occasion de faire quelque chose de différent avec de la

[323] Gould cité in SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 17 (orig. « It requires a much stronger conception of the third triplet in the beat than I have [...] I simply can't think this way [...] One is so used to splitting the beat in even sections in classical music »).

[324] WALKER, Alan (1975), Lettre à Glenn Gould du 14 février, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance sortante, pièce 35 14 18, boîte 26, microfilm 29, p. 2 (orig. « the CBC radio show of the year »).

[325] KANGAS, Judith (1982), Lettre à Glenn Gould du 15 mai accompagnée d'une note de John Fraser, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance entrante, pièce 36 24 1, boîte 28, microfilm 31 (orig. « Mr Peterson's office has conveyed interest and excitement for the concept and will be getting immediately back to us »).

musique, de la danse, et d'autres choses similaires [et que] si l'idée de se lancer là-dedans devant un pianiste jazz [le] rebutait, [il serait] très ouvert à toute autre idée »[326].

Peut-être l'idée l'a-t-elle effectivement rebuté, il n'a en tout cas visiblement pas donné suite ni proposé d'alternative. Gould s'éteint le 4 octobre de la même année, et le projet avec lui. Et pourtant, McLean avait toujours parallèlement tenté en vain de mener ce projet, par impossibilité de pouvoir synchroniser les emplois du temps des deux pianistes (et peut-être bien les enthousiasmes, qui semblent moins explicites chez l'un que chez l'autre…). Ainsi, « les deux pianistes habitent la même ville et s'admirent mutuellement, mais ne se rencontreront jamais »[327]. C'est assez flagrant lorsqu'on lit ce qu'a répondu Peterson a un intervieweur à l'annonce du décès de Gould : « Le monde a perdu son meilleur interprète vivant de Bach […] Ce qu'il a apporté au monde classique, avec son unique contribution à Bach, ne sera pas facilement remplacé […] Il était prévu que je fasse un show pianistique avec lui. Mais je ne l'ai jamais fait. Et je suis désolé de ne pas l'avoir fait »[328]. Nous ne saurons pas si ce sont les hasards d'emplois du temps qui sont venus à bout du « plus grand show pianistique qui n'a jamais été », ou si un malentendu plus profond a également joué, et donc si c'est Peterson ou bien son homologue savant qui doit être « désolé ». Il n'empêche que les deux pianistes se seront appréciés, et que cela fait donc décidément encore un musicien populaire – avec Evans et Ellington – que notre apollinien parfait écoute avec beaucoup d'admiration, si ce n'est de plaisir.

3.2.2.3.Malgré ces quelques cas, beaucoup de jugements négatifs

Il reste que le Gould qui s'exprime à propos du jazz en a une connaissance limitée. Comme nous l'avons déjà dit, c'est chez Bill Evans et Gene Lees qu'il récupère la plupart des informations à ce propos, et c'est certainement avec eux qu'il a eu les discussions les plus longues à propos du jazz. Les deux étant décédés à ce jour, le travail que l'on peut faire à ce propos reste sommaire.

---

[326] Fraser in *ibid*. (orig. « a chance of doing something different with music and dance and such things [and if] the idea of thrusting you to fore with a jazz pianist is off-putting, I would be very open to any number of other ideas »).
[327] BAZZANA, *op. cit.*, p. 356.
[328] Peterson cité in MCLEAN, op. cit (orig. « The world has lost the best Bach player alive […] What he brought to the classical world, with his unique contribution to Bach, will not easily be replaced […] I was supposed to do a piano show with him, but I never did. And I am sorry I did not »).

« Concernant la connaissance du jazz par Gould, elle était limitée »[329] nous dit Lees juste avant la citation déjà mentionnée en page 90 où il affirmait être sa première source d'informations. Gould lui-même évoque cela à Bernard Asbell, puisqu'à la question « Avez-vous entendu beaucoup de jazz ? » il lui répond ceci : « Oui, mais je ne suis ni un initié, ni un amateur. Quand j'avais treize ou quatorze ans, je croyais avoir un certain goût pour Charlie Parker et consorts, mais ce fut très éphémère »[330]. La date de 1962 limite l'intérêt de ce propos, puisque cet entretien se tient précisément juste avant sa rencontre de Bill Evans. Ce jugement rétrospectif de Gould est assez intéressant : « je croyais que […] » nous montre peut-être qu'il est en train de reconstruire son histoire du point de vue du musicien apollinien qu'il est devenu entre-temps ; donc, au lieu d'assumer des goûts de jeunesse qui ont pu évoluer, il les renie. Il nous dit également à cette date qu'il n'a « jamais assisté à un concert de jazz de [sa] vie »[331], et son biographe Kevin Bazzana extrapole – à partir de quelles données ? – qu'« il n'ira jamais à un concert de jazz »[332]. Cela est visiblement contradictoire avec ce dit que Shell, qui cherche à tout prix à attribuer des éléments jazz à la vie de Gould : à propos de sa relation avec Evans, « Gould a même assisté aux concerts de Evans à Toronto (dans une lettre de ca. 1972 à un fan, il le suggère fortement) »[333]. Toutefois, si on va voir la lettre en question, voilà ce qui est mentionné : Bill Evans « donnait un concert à Toronto dernièrement [et] m'a mentionné avoir joué sur des Yamaha à plusieurs reprises, et manifeste un enthousiasme certain à leur égard »[334], ce qui ne suggère rien du tout ; hormis le fait qu'ils ont été en contact par téléphone, ce que nous avons suffisamment mentionné. Ce que dit Bazzana semble donc plausible.

Mais si Glenn Gould n'a jamais été à un concert de jazz de sa vie, et si sa connaissance du milieu se résume à ses quelques disques et aux coups de téléphone à Lees et Evans, un élément supplémentaire peut nous interpeller. En 1956, le festival de musique et de théâtre de Stratford (à 140 kilomètres à l'ouest de Toronto) dont Gould deviendra d'ailleurs codirecteur quelques années après, commence à accueillir des concerts de jazz. Cette même année, il dit ceci lors d'un entretien pour un reportage photographique de Jock Carroll : « J'ai été ravi que le magazine *High fidelity* me demande de lui servir de critique pour la musique jazz au Festival de Stratford cette

[329] LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », p. 7, col. 2 (orig. « As for Glenn's knowledge of jazz, it was limited »).
[330] GOULD, Glenn (1962), « Aux Abords de la retraite », p. 74.
[331] *Ibid*.
[332] BAZZANA, *op. cit.*, p. 105.
[333] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 20, col. 1 (orig. « Gould even attended Evans' concerts in Toronto (a letter written ca. 1972, to an unnamed fan, suggests as much »)
[334] GOULD, Glenn (1992), *Lettres*, p. 328.

année. Ce sera quelque chose de voir ma plume empoisonnée décocher ses traits en direction des gens comme Dave Brubeck, Cal Jackson et Willy Smith »[335]. Cet événement datant de près de cinquante-cinq ans, nous n'avons pas pu retrouver la trace de l'employé de *High fidelity* qui lui aurait fait cette étrange proposition. En note de bas de page de l'édition française de cet entretien, Bruno Monsaingeon affirme n'avoir trouvé aucune trace de ces critiques, si elles existent[336]. Toujours est-il que, à moins que Gould n'ait déclaré cela que trop hâtivement, on a proposé à quelqu'un n'ayant jamais vu de concert de jazz de sa vie de venir faire la critique d'un festival prestigieux accueillant cette année-là des jazzmen de haut niveau. Et on retrouve dans ce qu'en dit Gould (« Ce sera quelque chose de voir ma plume empoisonnée décocher ses traits ») cette prétention agaçante qu'il a à pouvoir s'exprimer sur n'importe quel sujet, et ici précisément s'exprimer éventuellement d'une manière très acérée à propos d'une musique que, disons-le, il ne connaît pas. Profitons de cette occasion pour soulever un problème non négligeable dans le rapport entre musique savante et populaire. On ne demandera jamais à un jazzman n'ayant aucune formation sur la musique savante de s'exprimer à propos de celle-ci, et encore moins d'en faire des critiques de concerts. De quel droit l'inverse est-il possible ? Si un cadre d'un journal demande des critiques de jazz à Gould-qui-n'y-connaît-pas-grand-chose, est-ce qu'il suppose que la formation en musique savante est suffisante pour porter un jugement critique sur la musique populaire ? Bref, y a-t-il une idée sous-jacente selon laquelle le jazz suit les mêmes règles que la musique classique, d'une façon moins élaborée ? Cette vision de la musique semble la réduire à la forme sonore sans tenir compte de tout ce qui constitue le fait musical total, dont le contexte et les critères propres à un milieu particulier, et plus généralement la façon d'envisager le plaisir et la performance. Le problème se pose d'une façon assez similaire lorsque dans une lettre du 28 avril 1981, Lees annonce à Gould qu'il aimerait bien voir celui-ci intervenir régulièrement avec des billets d'humeur dans la *Gene Lee's jazzletter* qu'il initie cette année-là[337]. Mais le contexte est moins formel, et peut-être les billets d'humeur n'auraient-ils eu qu'un lien éloigné avec le jazz – nous n'en savons rien, puisque cela ne s'est pas concrétisé.

James Shell regrette comme beaucoup d'autres le manque d'intérêt qu'a eu Gould pour le jazz : « Je trouve cela dommage que Gould n'ait pas exploré le jazz plus profondément – non pas

[335] GOULD, Glenn (1956), « Non, je ne suis pas du tout un excentrique. Reportage photographique de Jock Carroll », GOULD, Glenn (1986), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Arthème Fayard, p. 32.
[336] Monsaingeon in *ibid*.
[337] LEES, Gene (1981), Lettre à Glenn Gould du 28 avril, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance entrante, pièce 36 18 28, boîte 27, microfilm 30, p. 2.

que je croie qu'il serait devenu le grand pianiste jazz de ma fantaisie [il fait référence à la destinée 'jazz' de Glenn Gould dont il aurait rêvé, ce que nous avons déjà mentionné en page 33], mais parce qu'il y aurait trouvé de nombreuses affinités entre ses théories et pratiques et celles des musiciens de jazz moderne »[338]. Et, plus loin, il suppose que Gould aurait apprécié deux longues improvisations (l'une classique et l'autre plus hyper-chromatique à tendance atonale) que Keith Jarrett a enregistrées lors d'un concert à la Scala, et qu'il aurait tout autant « apprécié l'œuvre de nombreux autres artistes jazz, à la fois pour la cohérence de leur structure et l'achèvement de son idéal souvent cité d' 'extase' »[339].

Mais n'en déplaise à James Shell, en plus de ne pas s'y être vraiment intéressé, Gould a souvent eu des jugements assez sévères sur les musiciens jazz, et nous pouvons terminer avec cela. La remarque la plus violente est peut-être celle-là : « Le jazz ne m'intéresse pas plus que les Beatles, mais, lorsque j'avais une dizaine d'années [traduction personnelle : durant mon adolescence], c'était la mode de trouver de la profondeur à Lennie Tristano ; j'ai essayé, mon Dieu, j'ai essayé, mais jamais je n'y suis arrivé »[340]. Notons que l'entretien en question est assez tardif, puisqu'à ce moment-là, Gould et Evans sont en très bonnes relations. Lorsque l'on sait ce qu'il pense des Beatles – et nous le saurons particulièrement dans la prochaine section de cette étude –, cela signifie bel et bien un désintérêt total, et il faut espérer qu'il ne pense pas de Lennie Tristano la même chose que ce que nous verrons des Beatles. Là encore, Gould renvoie le jazz à son adolescence, comme une expérience qu'il aurait eu en tant que jeune homme qui cherche des repères, et dont il serait finalement vacciné après avoir choisi la « bonne » voie, celle de l'idéal apollinien. D'ailleurs, lorsqu'il parle de l'attrait généralisé du public pour les Beatles dans son article phare « The Search for Petula Clark »[341] – que l'on explorera plus profondément dans quelques pages –, voilà ce qu'il dit :

> La raison véritable de cet attrait, camouflée derrière la même illusion ingénieuse qu'entretenaient les intellectuels de cafés pour se persuader des mérites de Charlie Parker dans les années 40 ou de Lennie Tristano dans les années 50, réside dans le besoin de considérer le plus banal des accords parfaits comme un purgatif. Après tout, le système nerveux central ne peut s'accommoder que d'un nombre limité de pianissimos prolongés, de paquets d'accords, et de tritons vibrionnants. Tôt ou tard, la diète finit par lasser le

[338] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 16, col. 2 (orig. « It is a shame, I think, that Gould did not explore jazz more deeply – not because I believe that he might have become the great jazz pianist of my fantasy, but because he would have found many affinities between his theories and practices and those of modern-jazz musicians »).
[339] *Ibid*., p. 21 (orig. « appreciated the work of many other jazz artists, both for their cohesive structure and their achievement of his often-stated aesthetic ideal of 'ecstasy' »).
[340] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 138.
[341] GOULD, Glenn (1967), « Épilogue. À la recherche de Petula Clark ».

> patient, et celui-ci implore qu'on lui administre une bonne bouffée bien fraîche d'*ut* majeur[342].

Cette critique a beau n'être pas extrêmement violente (il dit certainement vrai à propos de la bouffée d'air frais), le rapprochement des Beatles avec Tristano et Parker est infondé. Shell répond à cela que Gould a « manqué son coup dans son explication de l'attrait pour ces musiciens […] Tristano et Parker étaient connus comme deux des instrumentistes jazz les plus aventureux harmoniquement, et chacun a apporté un niveau toujours plus élevé de chromatisme dans la musique »[343]. On retrouve donc le Gould qui critique à partir d'un socle de connaissances déficitaire.

Lorsque Bernard Asbell lui demande s'il est sensible à l'excitation rythmique du jazz, Gould lui répond avec l'une de ses répliques les plus célèbres : « Oh, vous savez, c'est enfoncer une porte ouverte que de dire que jamais personne n'a mieux swingué que Bach »[344]. On peut voir cela à la fois comme une esquive forte en mots faisant oublier la question, mais également comme un moyen de dénigrer la valeur même du swing, puisque à priori les jazzmen semblent avoir toujours moins bien exploité ses qualités que Bach lui-même. Et voilà dans un entretien avec Dennis Braithwaite un échange assez révélateur, et intéressant à plusieurs égards :

> DB – En dehors de la musique classique, aimez-vous le jazz ? Est-ce que vous jouez parfois du boogie-woogie ou du rock and roll au piano ?
>
> GG – Désolé, mais je ne crois pas en avoir la capacité. J'aime bien le jazz, à petite dose. Il en a toujours été ainsi depuis mon enfance, mais vraiment je dois dire à toute petite dose. De surcroît, je n'aime pas assez cela pour partager la conviction de beaucoup de gens qui apprécient ou croient apprécier le jazz de façon relativement intellectuelle. C'est peut-être prétentieux de ma part, mais je ne peux supporter ces intellectuels qui pensent qu'écouter Charlie Parker est une expérience aussi profonde qu'écouter *l'Art de la Fugue*. Je crois que c'est tout à fait faux, et qu'il vaudrait mieux ne pas trop mélanger les choses »[345].

Notons que la réponse de Gould sur le rock'n'roll et le boogie-woogie semble sans appel. Mais la raison qu'il en donne révèle cette fois-ci un peu plus d'honnêteté : « je ne crois pas en avoir la capacité ». La deuxième partie de cette réponse n'est pas tant un jugement de valeur qu'un point de vue. De prime abord, on pourrait penser qu'il met *l'Art de la Fugue* sur la même échelle de valeur (qui est celle de la « profondeur » pour Gould), en plaçant bien sûr Bach au-dessus du

[342] *Ibid*., p. 443.
[343] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 19, col. 1 (orig. « missed the mark in his characterization of the 'real attraction' of his music (and Charlie Parker's) as 'the need for the common triad as purgative'. In fact, Tristano and Parker were known as two of the most harmonically adventurous instrumentalists in jazz, and each brought a higher degree of chromaticism into music »).
[344] GOULD, Glenn (1962), « Aux Abords de la retraite », p. 75.
[345] GOULD, Glenn (1959), « Glenn Gould au quotidien », p. 42-43.

trompettiste. Mais la dernière phrase, « il vaudrait mieux ne pas trop mélanger les choses » signifie quand même qu'il suppose des univers assez distincts et peut-être incomparables. Si telle est vraiment sa pensée, il aurait alors du dire : « je ne peux pas supporter ces intellectuels qui pensent que le plaisir provoqué par Parker est de même nature que celui provoqué par *l'Art de la Fugue* et que, de surcroît, la profondeur de l'expérience serait similaire ».

Enfin, terminons avec ce qui pourrait également apparaître comme un jugement de valeur mais qui n'est finalement que l'expression d'une conviction profonde : « Je ne voudrais pas avoir l'air condescendant, mais je trouve que toute l'idéologie qui essaie de faire croire que le jazz et la musique classique finiront par converger n'est que pures balivernes »[346]. L'ambigüité porte surtout sur les premiers mots, puisque s'il suppose la possibilité que cette phrase soit perçue comme condescendante, c'est bien parce qu'une hiérarchie de valeur sous-tend malgré tout son propos. Mais son objectif principal reste cette non-convergence annoncée. Shell nous dit que Gould s'est trompé sur ce point, puisque « Les musiciens jazz interprètent de façon routinière et enregistrent de nos jours des pièces classiques, tantôt en suivant la doxa, tantôt en improvisant, et bien que le crossover du classique vers le jazz ait été plus lent, il devient également de plus en plus une réalité »[347]. Shell ne semble pas avoir tout à fait compris le sens de « converger », puisque Gould évoque apparemment plutôt un avenir dans lequel les deux milieux se réuniraient pour n'en faire qu'un, le jazz ayant besoin de la création savante pour évoluer et vice versa. En ce sens, certaines expériences de musiques nouvelles semblent donner tort à Gould, mais pas avec les arguments de Shell. Les crossovers sont des gadgets et ne font pas partie du projet de convergence, mais une véritable fusion semble avoir lieu depuis les années 70 dans certains milieux, avec des pratiques de création « transgenre » sans aucune frontière entre free-jazz et improvisation libre de tradition savante, le tout souvent accompagné d'éléments de musique mixte.

Pour conclure cette section sur le jazz, nous pouvons constater que l'attitude de Gould est extrêmement complexe, et fait intervenir nombre d'éléments disparates à la fois dans sa connaissance du milieu et dans les jugements qu'il porte. En effet, il vacille entre admiration sans bornes pour certains artistes comme Evans et admiration technique du jeu de Peterson, admiration des compositions de Ellington et dédain de celles de Parker et de Tristano ; le tout

[346] GOULD, Glenn (1962), « Aux Abords de la retraite », p. 75.

[347] SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », p. 18, col. 2 (orig. « Jazz musicians routinely perform and record classical pieces nowadays, in both improvised and "straight" versions, and though the crossover from the classical side to jazz has been slower, it is also becoming more of a reality »)

étant imprégné de son manque assez problématique de connaissances. Ainsi, lorsqu'on lit qu'il aurait été enthousiaste en ayant l'occasion de dire à un journaliste suédois en 1958 qu'il adore le jazz[348], on peut rester dubitatif, ou au moins garder en tête le fait que ce jugement est très fluctuant en fonction du contexte.

3.3. Rock : les Beatles

Mise à part la présence de deux disques dans sa discothèque à son décès, l'un d'un groupe punk torontois (The Diodes), et un autre de Simon & Garfunkel (dans aucun des deux cas Gould n'en a jamais fait mention), l'essentiel de ce que Gould a à nous dire sur le rock (au sens large du terme, incluant folk-rock et pop-rock) se résume à ce qu'il pense des Beatles. Mais plus généralement, il nous propose en 1981 une phrase qui ne laisse aucun doute : « je n'ai pas la moindre tolérance pour le rock and roll sous quelque forme que ce soit »[349] – bien qu'il resterait à savoir si la particule « 'n'roll » réduit le champ ou bien relève d'un simple abus de langage.

En 1964, Gould évoque une anecdote selon laquelle il n'a jamais aussi bien réussi à comprendre les ressorts du contrepoint que lorsque, du fait d'un recouvrement total de son jeu (« la femme de ménage de mes parents se mit à passer l'aspirateur juste à côté de mon piano »), il a dû imaginer intérieurement l'ensemble des configurations de notes qu'il était en train de jouer. Que cette anecdote soit fantaisiste ou réelle, il reste qu'il propose aux étudiants devant lesquels il tient une conférence les moyens par lesquels il simule l'effet de l'aspirateur, à savoir « en plaçant aussi près que possible du piano toutes sortes de sources sonores opposées, quelles qu'elles soient. Ce peut être le son d'un western qui passe à la télévision, ou un disque des Beatles. Peu importe, du moment qu'il s'agit de quelque chose de bruyant »[350]. Et hormis cette anecdote déjà révélatrice du peu d'attachement de Gould à leur musique, il prend le temps de détailler longuement et beaucoup plus précisément son jugement au cours d'une digression au centre de l'article sur Petula Clark[351] et à la fin d'un très long entretien – le plus long qu'il ait donné, en fait – pour *Rolling stone* auprès du journaliste Jonathan Cott[352]. Les lignes de cet entretien étant limpides et parlant d'elles-mêmes, la compréhension du jugement de Gould passe avant tout par

[348] *Ibid*., p. 16.
[349] GOULD, Glenn (1981-1982), « Vidéoconférence », p. 128-129.
[350] GOULD, Glenn (1964), « Discours à l'occasion d'une remise de diplômes de fin d'année », GOULD, Glenn (1983), *Le Dernier puritain. Écrits (t. 1)*, Paris, Arthème Fayard, p. 52.
[351] GOULD, Glenn (1967), « Épilogue. À la recherche de Petula Clark ».
[352] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974).

leur lecture ; quelques extraits conséquents seront donc proposés dans les lignes qui viennent. S'agissant de sa discothèque personnelle, notre pianiste détient un disque des Beatles, *Revolver*, mais eu égard à ce qui est dit dans les deux documents, il a certainement eu accès à de nombreuses autres chansons par divers moyens.

3.3.1. Le professionnel de l'enregistrement musical accuse

Avant de parler de la musique des Beatles en tant que matériau sonore et de la composition de celui-ci, il s'agit de comprendre une chose que Gould ne peut pas laisser passer : en tant qu'expert ès enregistrement, il se sent en droit de critiquer toute approche qui diffère vraiment de l'objectif vers lequel il tend personnellement. Il mène une croisade contre les choix de potentiomètres des Beatles, pour lesquels il est vrai que les voix chantées ne sont pas particulièrement mises en avant par rapport au reste de l'instrumentation.

> Bien sûr, j'étais consterné à deux titres : la musique d'abord, mais aussi le niveau général de la production, qui était soutenu à l'époque par les Beatles, mais qui n'était certainement pas de leur seul fait. Comme vous le savez, il existait une tendance, pendant les années soixante, dans les milieux de la *pop music*, et particulièrement dans ceux du rock – acide et tout – de baisser le ou les potentiomètres correspondant à la parole, pendant que ceux de la musique instrumentale, eux, restaient toujours en haut.
> Peut-être qu'aujourd'hui cette tendance prévaut moins, mais pour ceux qui ont grandi avec cette idée de la *pop music* selon laquelle elle devait rendre un son de big band – et, au risque de dater moi-même, je dirais que j'en étais – c'est une idée révoltante. Et même, je dirais qu'abstraitement, pour tout enregistrement [traduction personnelle : pour toute époque], cette idée est navrante. Bien sûr, il n'y a pas de raison de s'interdire tel ou tel effet de potentiomètre, mais garder les paroles *constamment* en dessous, forcer les gens à fouiller derrière la musique pour les trouver, me semble vraiment stupide. Je veux bien en admettre les motivations psychologiques, mais je ne suis pas d'accord avec elles[353].

Nous retrouverons à plusieurs reprises cette nostalgie de la « *prima prattica* » de la musique de variétés, celle héritée des pratiques des orchestres hollywoodiens mélangeant les influences du post-romantisme et du jazz, avec un chanteur dont la voix travaillée est mise en évidence pour sa clarté. Nous le verrons particulièrement s'agissant de Barbra Streisand et de Petula Clark. Mais l'esthétique des Beatles – et c'est finalement globalement cela qui distingue le rock de la musique de variétés – ne porte pas la même attention à la netteté de la voix, au profit d'une plus grande variété d'expériences, de styles, et d'une différenciation plus marquée des groupes.

[353] *Ibid*., p. 135.

> Mais, cela dit, je dois avouer que j'ai évité les Beatles autant que j'ai pu dans les années soixante – ce n'est pas un exploit – et donc j'ignore les paroles de leurs chansons ; je connais les titres, mais je serais incapable de citer plus d'une demi-douzaine de leurs vers en tout. Donc je parlais surtout, au premier chef de leur musique. Les paroles qui me sont parvenues [en version originale est mentionné en plus « c'est-à-dire celles avec les potentiomètres les plus élevés] me semblent être celles des premières et des dernières chansons – celles du milieu, qui les ont rendus célèbres, ne sont pas arrivées jusqu'à moi, du moins jusqu'à mon oreille. Je veux dire que *I want to hold your hand*, on peut comprendre ; *Let it be*, on peut comprendre aussi. Et presque tout ce qui est entre les deux est en dessous, enseveli sous des monceaux d'immondices, d'immondices instrumentales. Donc je ne peux parler *avec autorité* [sic !] que de leur musique, et cette musique, comme je l'ai dit, je la trouve répugnante[354].

Au-delà du jugement de valeur sans appel, la fin de cet extrait est intéressante, puisque Gould se déclare sans prendre de précautions « autorité » en la matière, estimant certainement – comme nous l'avons vu pour le jazz – que le fait qu'il voie tout à travers le prisme de la musique savante ne pose pas problème, et que son jugement du contenu sonore des Beatles est légitime. Alors qu'encore une fois, comme pour le jazz, il ne connaît pas les critères de jugement endogènes, et – c'est là l'essentiel – ne les comprendra certainement pas s'il s'obstine à rester dans une position apollinienne ; position qui peut encore plus difficilement être soutenue ici que dans le cas de la musique de Evans.

3.3.2. « Une singerie méprisante des inflexions de la bonne société »

Pourtant, Gould tient quand même compte de l'ancrage social de la musique des Beatles, au sein d'une jeunesse de l'après-guerre qui va de l'avant. Mais ce n'est pas du tout dans l'objectif de les légitimer, bien au contraire. Ce qu'il a à leur reprocher en la matière relève de sa vision très pacifiée et conservatrice de la musique. Il parle d'un malentendu fort commun, qui ne concerne pas seulement les compositeurs

> et qui a toujours brouillé les cartes : on prétend que l'invention doit faire du bruit, comme celui que font les lois qu'on brise [traduction personnelle : pendant que l'on brise les règles]. Inutile de dire que je ne partage pas du tout cette opinion. Au lieu du bruit, je vois plutôt de la subtilité, celle avec laquelle on pose des prémisses différentes de celles qu'on attendait de vous. Je ne peux pas supporter les assauts, de quelque sorte qu'ils soient, et il me semble que les Beatles ne faisaient pas grand-chose si ce n'est affronter, et assaillir »[355].

[354] *Ibid*., p. 136 (c'est nous qui soulignons).
[355] *Ibid*., p. 137-138.

Il ne considère pas légitime leur situation d'assaillants renversant le pouvoir précédant. Mais lorsque l'on voit que Gould ne peut pas supporter « les assauts de quelque sorte qu'ils soient », on a du mal à imaginer ce qu'il a pu penser de la musique punk – et du disque des Diodes qu'il détenait chez lui – alors que le but de ce mouvement est précisément de mettre fin au consensualisme du rock progressif et du pop-rock des Beatles, qui est déjà trop violent pour lui.

Ce que Gould nous dit des choix harmoniques des Beatles est également lié à une critique de la dimension sociale de la musique. Il tient compte du contexte, mais toujours en tant qu'argument à charge, jamais pour considérer ce contexte comme un paramètre supplémentaire de la musique et donc du jugement de goût. En d'autres mots, le fait que les Beatles soient avant tout un phénomène social n'est pas une circonstance atténuante vis-à-vis de leur manque de rigueur harmonique issu d'une certaine désinvolture.

> D'ailleurs, pendant que nous y sommes, presque toute la musique pop d'aujourd'hui est solidement diatonique – la pente chromatique max-regérienne et vincent-d'indyenne qui avait infiltré les arrangements pour grand orchestre des années 30 et 40 s'épuisa lorsque Ralph Flanagan fit disparaître les sixtes augmentées de son système. Mais, par rapport à celui de MM. Lennon, Mac Cartney et Compagnie, le diatonisme de Tony Hatch [compositeur des chansons interprétées par Petula Clark] possède une différence qui est davantage qu'une simple différence de nature. Pour les Beatles, il s'agit (ou s'agissait ?), pour ainsi dire, d'une tactique de guérilla, d'un instrument de révolution. Après avoir annexé les conventions de la *vox populi* de l'harmonie du folklore anglais, telles qu'on les retrouve dans la nonchalance type *Greensleeves* des quintes parallèles léthargiques du vieux Vaughan Williams, les nouveaux ménestrels transformèrent ce langage de tous les jours gentiment gouailleur en une singerie méprisante des inflexions de la bonne société. Ils entreprirent de saboter le siège du pouvoir tonal et de la piété[356].

3.3.3. « Un exercice complet sur la manière d'estropier trois accords »

Lorsque Gould s'attaque précisément aux orientations harmoniques des Beatles, il est d'une violence extrêmement rare chez lui, et son réquisitoire ne souffre d'aucun répit. À défaut d'être totalement en accord avec les soubassements esthétiques qui gouvernent sa façon d'aborder leur musique, voyons au moins si ce qu'il en dit est suffisamment cohérent pour lui accorder une qualité de réflexion au sujet de la musique rock, ou s'il s'agit d'un brûlot effrontément provocateur.

> Sur le plan tonal, les Beatles éprouvent aussi peu de considération pour les raffinements de la polyphonie qu'Erik Satie en manifestait pour les entrecroisements harmoniques éperdus

[356] GOULD, Glenn (1967), « Épilogue. À la recherche de Petula Clark », p. 442.

> des post-romantiques allemands. Au lieu de cela, on trouve chez eux une plate combinaison de primitivisme harmonique, effrontément dépourvu de ressources, prétentieux et suffisant. Leur carrière n'a été qu'une gigantesque parodie de l'équation : sophistication = extension chromatique. Les prolongations préméditées à la dominante, les fausses résolutions à la tonique qu'ils nous infligent (mettons à part *Michelle*), au nom d'une élaboration au premier degré, sont tout simplement symptomatiques d'une répugnance cavalière à observer les propriétés psychologiques de l'arrière-plan tonal. Dans le répertoire liverpoolien, l'amateurisme complaisant du matériau musical, bien qu'il soit presque égalé par l'indifférence stylistique de l'exécution, n'est dépassé que par l'ineptie des méthodes de production en studio qui lui sont appliquées. (*Strawberry fields* ferait songer à une rencontre de hasard entre Claudio Monteverdi et un ensemble de binious lors d'un mariage campagnard)[357].

Plutôt qu'à la simplicité harmonique, Gould s'en prend ici à une complexité non maîtrisée. Nous le verrons avec Petula Clark, puisqu'il loue les compositions de Tony Hatch du fait de leur propreté et du respect des règles d'harmonie… qui sont vraiment le dernier souci des Beatles. Il y a là réellement une rupture entre la conception très rigoureuse de Gould et la désinvolture manifeste des Beatles… qui après tout ne recherchent pas particulièrement l'originalité, l'innovation tant décriée par Gould, mais simplement des accords qui sonnent conformément à l'univers musical qu'ils se sont créé. Gould est de ce fait également réactionnaire lorsqu'il s'en prend à leur déni des « propriétés psychologiques de l'arrière-plan tonal », alors qu'il est le premier à promouvoir les œuvres des sérialistes viennois. On constate donc qu'il a une vision de la musique populaire selon laquelle celle-ci doit tout simplement rester basiquement tonale, pour satisfaire le divertissement de la façon la moins rugueuse possible. Et si elle veut sortir du cadre tonal, cela ne doit surtout pas être fait à l'improviste mais selon la doxa savamment élaborée par les harmonistes officiels. Il est mal à l'aise avec une musique qui est finalement très diatonique, qui devrait être tonale, mais qui d'une façon qu'il pourrait qualifier d'aberrante passe d'une section à l'autre d'un tonalisme des plus primaires à un modalisme involontairement complexe. Nous le prenons en flagrant délit, imposant des normes à une musique qu'il connaît d'assez loin – bien que le sujet ne lui soit pas totalement inconnu eu égard aux exemples qu'il fournit (aucun ne faisant partie de l'album *Revolver* qu'il avait à portée de main, du moins s'il l'a acheté dès sa sortie en 1966). Il confirme toute cette vision du rapport à l'harmonie tonale dans son entretien avec Jonathan Cott sept ans plus tard :

> Vous comprenez, ce que j'essayais de dire à propos des Beatles, c'est que, une fois que vous retirez toutes leurs prétentions, et tout ce qui fait l'admiration capricieuse de toutes

[357] *Ibid*., p. 442-443.

> les Cathy Berberian du monde[358], ce qui vous reste en réalité, ce sont trois accords. Bon, si pour vous l'intéressant réside dans un exercice complet sur la manière d'estropier trois accords, alors les Beatles sont ce qu'il vous faut. Si au contraire vous préférez conserver ces trois accords intacts, joués simplement, joliment, alors Tony Hatch est votre homme.
> […] les Beatles eux-mêmes [et] ceux qui les ont conseillés, en termes de production (le studio) n'exerçaient pas ce genre de contrôle, ne savaient pas exactement où ils allaient. Ils semblent vouloir dire : « Nous allons vous montrer ce que nous pouvons faire, avec une structure harmonique minimum, et comment nous brouillons le résultat final de manière que vous disiez [traduction personnelle : pensiez] de ce que nous faisons « c'est nouveau et c'est différent et youpie ». Et toute cette ordure éclectique [sic], on ne la rend pas nécessairement bonne en rajoutant du sitar, voilà ce que je veux dire[359].

3.3.4. N'y a-t-il vraiment rien pour les sauver ?

Jonathan Cott tente alors de le relancer en tentant de faire comprendre à Gould que d'autres paramètres musicaux peuvent intervenir dans des optiques esthétiques assez éloignées de la sienne :

> Mais dans la musique classique chinoise, par exemple, la hauteur n'a pas beaucoup d'importance. Ce sont les choses comme l'articulation, l'inflexion, qui « font » la musique. Le rock n'est pas riche harmoniquement, mais les accords sont ceux du blues, de la country, et ce sont de beaux accords[360].

Nous avons déjà mentionné sa réponse à cette question lorsqu'était évoqué son rapport à la musique populaire de tradition rurale. Il y disait qu'il peut éventuellement être « charmé par sa mauvaise foi paysanne » et terminait avec ceci :

> je ne suis pas fanatique non plus de Bartók ou de Kodaly, qui tiraient des chants populaires la substance de nouvelles structures plus sophistiquées. Maintenant, si vous pensez que c'est ce que les Beatles ont fait, et si vous pensez qu'ils l'ont fait avec conviction et subtilité – une subtilité qui signifie quelque chose pour vous – alors que voulez-vous que je vous dise ! Je ne l'entends pas, et, à mon âge, on est têtu ; alors, si je ne l'entends pas, c'est que cela n'existe pas. Enfin, vous voyez, nous en arrivons à un conflit de générations irréductible »[361].

Pour répondre alors à la question posée en intitulé de cette section, il n'y a pour Gould rien à sauver chez les Beatles. Mais sa réponse à Jonathan Cott nous montre qu'il prend quand même un certain recul, et conçoit la possibilité que l'on puisse ne pas être tout à fait en accord avec son point de vue. Il réaffirme une lutte contre la grossièreté en utilisant le concept de subtilité, mais relativise sa position en laissant à son interlocuteur la possibilité de trouver la subtilité là où il le

[358] Cantatrice et épouse de Berio qui a enregistré en 1966 douze chansons des Beatles avec arrangement baroque.
[359] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 140-141.
[360] *Ibid*., p. 142.
[361] *Ibid*., p. 142-143.

souhaite. Le terme de « conviction » qu'il utilise est également d'une grande importance, puisqu'il s'est toujours battu pour que tout musicien ait en tête une idée très précise de ce qu'il produit, et met cette idée en premier plan dans la possibilité de relativiser son jugement selon lequel, rappelons-le, la musique des Beatles est « répugnante », une « ordure éclectique ».

Il y a par ailleurs une raison supplémentaire pour laquelle il exprime beaucoup de méfiance vis-à-vis des Beatles – et de toute autre grande mode musicale accueillant l'approbation un peu trop suspecte du public.

> Je me rappelle ce qu'avait dit Ned Rorem, que les Beatles étaient les meilleurs auteurs de chansons depuis Schubert, ou je ne sais plus quoi. À l'époque, cela faisait très mode de dire ce genre de chose. J'avais été si révolté par cette idée (que je ne parviens toujours pas à comprendre) que je m'étais dit qu'il fallait se décider à combattre cette théorie roremesque, fût-ce indirectement[362].

C'est exactement ce « fût-ce indirectement » qui révèle un positionnement ferme de Gould au barreau de l'avocat du diable… et c'est peut-être ici qu'il faut trouver la source de sa hargne envers le phénomène inouï qui a entouré ce groupe de quatre jeunes liverpooliens inconséquents. Le phénomène l'agace d'autant plus lorsque le monde de la musique savante s'y met. Tout comme il critiquait le fait que ce soit *in* de trouver de la profondeur à Lennie Tristano (cf. page 99), il nous dit ceci – nous en avons déjà mentionné une partie dans la section abordant le cas Tristano :

> toute une frange de l'élite musicale trouve, cette année du moins, que les Beatles sont tout ce qu'il y de plus 'in'. D'ailleurs, si vous faites usage de sitars, de bruit blanc et de Cathy Berberian, c'est que forcément vous avez quelque chose, pas vrai ? Non, pas vrai. La *raison véritable* de cet attrait, camouflée derrière la même illusion ingénieuse qu'entretenaient les intellectuels de cafés pour se persuader des mérites de Charlie Parker dans les années 40 ou de Lennie Tristano dans les années 50, réside dans le besoin de considérer le plus banal des accords parfaits comme un purgatif. Après tout, le système nerveux central ne peut s'accommoder que d'un nombre limité de pianissimos prolongés, de paquets d'accords, et de tritons vibrionnants. Tôt ou tard, la diète finit par lasser le patient et celui-ci implore qu'on lui administre une bonne bouffée bien fraîche d'*ut* majeur[363].

Bien que nous ayons vu avec James Shell l'inexactitude de ce propos concernant Parker et Tristano, il reste que cette « bouffée bien fraiche d'*ut* majeur » ne doit pas être prise pour une simple attaque. En faisant intervenir (certes avec peut-être un peu de second degré) le système nerveux central et ses limites, il est quand même en train de revenir sur la possibilité d'une

[362] *Ibid*., p. 133.
[363] GOULD, Glenn (1967), « Épilogue. À la recherche de Petula Clark », p. 443.

esthétique « 100% apollinienne », et laisse la voie ouverte à l'interprétation de son ressenti personnel sur une éventuelle nécessité de satisfaire des plaisirs dionysiaques. Cependant, en ce qui le concerne, s'il avait à le faire ce ne serait certainement pas en écoutant ce groupe répugnant que forment les Beatles, puisque

> ce n'est que de façon fortuite que [ceux-ci] réussirent à satisfaire ce besoin, et grâce à cet amateurisme qui paraît rendre crédible le phénomène de leur *ut* majeur comme s'il s'agissait d'une substitution accidentelle d'harmoniques, grâce aussi à cet article de foi de l'avant-garde, selon lequel rien n'est plus méprisable qu'un expérimentateur d'accords parfaits professionnel. Le fait que les Beatles soient considérés « in » et Petula par comparaison relativement « out », peut être diagnostiqué selon les mêmes termes et partiellement d'après le même syndrome de recherche d'un statut, qui font que le *Complexe en* sol *mineur* de Tristano est mystérieux, le *Concerto pour orgue*, également en *sol* mineur, de Poulenc, banal, la poésie des Esquimaux Iglulik captivante, *Tapiola* de Sibelius fastidieux, et qui amènent les gens manquant de confiance en soi à acheter des Bentley[364].

Rien que de par sa comparaison hâtive entre des musiques qui n'ont absolument rien à voir entre elles, on observe que les différentes dimensions entrant en jeu dans le jugement de valeur semblent commencer à le dépasser… puisqu'il doit se résoudre à mettre les Beatles, Tristano et les inuits dans le même panier de ceux qui cherchent à obtenir un statut et qui font valoir des pseudo-valeurs totalement superficielles. Mais nous trouvons également dans ce discours une certaine consternation d'un musicien savant amateur de structures, qui observe une attitude du public qui le répugne : celle d'aller toujours chercher l'originalité, l'exotique, alors que l'on a à portée de main des œuvres passionnantes qui ne seraient pas considérées à leur juste valeur. Cela va dans la même direction que ses propos contre l'idéologie moderniste qu'il développe en expliquant que la valeur de l'œuvre est indépendante du contexte de production, cherchant ainsi à démonter une attitude superficielle du public dans ses goûts fondés sur le paraître.

3.4. La musique de variétés, conforme à son opinion

Nous avons vu Gould faire plusieurs fois l'éloge de Petula Clark, qui est sans ambigüité de l'école « musique de variétés », et c'est elle qu'il utilise pour faire valoir sa vision normative réactionnaire de ce que *doit* être la musique populaire. Il explique à Jonathan Cott qu'il était « consterné – et [l'est] toujours – par ce que les Beatles faisaient de la musique de variétés »[365] ; la version originale ne parle pas de musique de variétés mais de musique pop, posant encore une

[364] *Ibid*.
[365] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 134.

fois l'ambigüité entre les dénominations française et anglaise. Nous commencerons par étudier le cas de Petula Clark, et nous intéresserons ensuite à Barbra Streisand. Nous pourrons nous référer aux annexes 5.2 et 5.3 du présent mémoire pour consulter les versions intégrales des articles correspondants. Nous aurons ainsi fait le tour de son attitude face à la musique populaire, puisque ses goûts en musique de variété se limitent à ces deux artistes. Il assume lui-même cette fixation qui ne s'est jamais élargie à d'autres musiciens, en répondant à Jonathan Cott qui lui fait remarquer que ses goûts en musique populaire sont un peu sentimentaux. Voilà ce que dit Gould :

> Mes goûts en musique de variétés ? Je n'en ai quasiment aucun, alors je ne sais pas s'ils sont sentimentaux ou non. Mais disons cela autrement : j'ai grandi avec le son du big band dans la tête. Dans la mesure où je pouvais écouter la *pop music* avec plaisir éventuellement, c'est au spectre harmonique de ce son-là que je me référais ; non pas au son lui-même mais au spectre harmonique auquel elle se conformait. Cela dit, qui chante quoi, et comment, cela est pour moi, qui puis être amené à l'écouter, moins important que de savoir si c'est un fond sonore inoffensif[366].

Le fait qu'il n'ait quasiment aucun goût en musique de variétés ne nous empêchera pas de questionner les cas Clark et Streisand, l'importance que Gould y a attaché le justifiant tout à fait. Notons l'intérêt de la dernière phrase de la citation ci-dessus, puisque l'on retrouve la question morale qui sous-tend tous ses jugements. Si les Beatles le gênent, c'est parce qu'ils perturbent son « hygiénisme musical », et c'est parce qu'elles sont en situation exactement inverse que Clark et Streisand ont toutes ses faveurs.

3.4.1. La fascination : Petula Clark

3.4.1.1. Genèse de « The Search for Petula Clark »

Nous avons évoqué à plusieurs reprises, lorsqu'il s'agissait des Beatles, cet article que Gould publie dans *High fidelity* en novembre 1967 et qui fera l'objet un mois plus tard d'une version radiophonique pour la CBC. Venons-en maintenant à son sujet principal, à savoir Petula Clark elle-même. Cette chanteuse est très largement diffusée dans les années soixante sur le continent nord-américain. Dans les années de sortie de ses tubes haut-placés dans les *charts* (*Downtown* (1964, n° 1 Gold au Canada), *My Love* (1965, n° 1 au Canada et aux États-Unis))[367], elle se retrouve en tête des chanteuses de variété les plus en vue dans le monde anglo-saxon. Un auditeur régulier de la CBC-radio ne peut tout simplement pas passer à côté de ce phénomène, et

[366] *Ibid*., p. 143-144.

[367] Ces deux chansons, ainsi que tous les autres tubes de Petula Clark mentionnés ici, sont disponibles à l'écoute sur le disque complémentaire de notre travail (annexe 5.4).

cela vaut pour Glenn Gould. Mais contrairement à ce à quoi on aurait pu s'attendre eu égard à son esthétique, il se prend de passion pour cette musique dès qu'il l'entend sur son autoradio au cours d'un trajet en voiture[368]. Il nous avouera sept ans après la rédaction de cet article qu'il n'avait auparavant acheté aucun disque de variétés, mais que suite à cette rencontre en voiture, il a « acheté tout ce qu'[il] a trouvé d'elle… »[369]. Cela est confirmé par la présence assez marquante de cette chanteuse dans sa discothèque personnelle (annexe 5.1).

La rédaction de ce document semble commencer pas moins de un an avant sa publication. On voit dans sa correspondance avec Roland Gelatt puis Alexander Ross (conservée à la Bibliothèque et Archives Canada) qu'il reporte sans cesse la date d'échéance qu'il s'était fixée, pour des raisons de surcharge mais aussi pour pouvoir peaufiner le document. Dans chacun de ses lettres des 27 novembre 1966, 4 avril et 24 mai 1967, il demande toujours un délai de un mois et demi qu'il ne tiendra jamais – sauf bien sûr pour la dernière demande de faveur où il tient ses engagements. Au moins sept mois de rédaction, donc, et près d'une année entre le début de celle-ci et la publication. Ceci est considérablement long en comparaison avec ses autres articles, ce que dit Gould lui-même : « J'ai travaillé à sa rédaction plus que pour aucun autre de mes écrits de cette longueur »[370]. Quelle mouche l'a donc piqué pour qu'il se lance ce défi ? De quoi relève la fascination que l'on ressent au fil de l'article ? Nous tenterons d'élaborer une réponse tout au long de cette section.

Un dernier élément pourrait sembler assez intriguant : Georges Leroux évoque cet article comme étant celui dans lequel « il compara Petula Clark et Anton Webern »[371] ! C'est assez cocasse, puisque l'on a beau chercher des points communs, il s'agit de structures musicales et de contextes on ne peut plus distincts… et Gould ne mentionne en fait jamais Webern dans cet article. On trouve une ébauche de réponse à cette étrangeté dans un article de Jean-Jacques Nattiez – que Leroux a très certainement lu –, qui y pose la question suivante : « qu'est-ce qui a bien pu le pousser à modeler l'article consacré à cette dernière… sur l'opus 27 de Webern ?! »[372]. Cela change radicalement la donne, puisqu'il ne s'agit pas du tout d'une quelconque comparaison, mais juste d'un procédé littéraire. Il n'empêche que l'on voudrait en connaître la

[368] *Ibid*., p. 130-131.
[369] *Ibid*., p. 131.
[370] *Ibid*., p. 129.
[371] LEROUX, *op. cit.*, p. 72.
[372] NATTIEZ, Jean-Jacques (1993), « Glenn Gould hors-temps » (orig. 1988), p. 33.

raison, et il suffit de se rendre à la source de Nattiez pour éclaircir le mystère. Dans son entretien avec Jonathan Cott, voilà ce que Gould explique à ce sujet :

> Le plan formel en était très intéressant ; c'était une sorte de « *Spiegelbild* », comme disent les Allemands ; une image renversée par un miroir. Si vous voulez un équivalent musical, vous n'avez qu'à songer au premier mouvement des *Variations pour piano* de Webern. […]
> [R]éduit à sa charpente, si l'on peut dire, cet article est construit *comme* [c'est nous qui soulignons] l'*Opus 27* de Webern [traduction personnelle : Il y a une relation structurelle entre mon article sur Petula et l'*Opus 27* de Webern]. Après tout, Thomas Mann a bien écrit *Tonio Kröger* en suivant les règles de l'allegro de sonate employé par Haydn, alors pourquoi pas ? […]
>
> Cott – Je suppose qu'il y avait alors des images en mouvement rétrograde, ou des choses de ce genre, non ?
>
> Gould – Quelque chose qui y ressemble de très près[373].

Voilà quelque chose qui n'a plus grand-chose à voir avec la mauvaise interprétation qu'en fait Nattiez et encore moins avec la déformation par Leroux de la mauvaise interprétation de Nattiez. Même si on fait abstraction de la version originale (traduite entre crochets), il nous est dit que l'article est construit « comme » et pas « selon » les *Variations*, contrairement à ce qu'affirme Nattiez[374]. Autrement dit, ce ne sont pas les *Variations* qui ont été modèle de « The Search », mais l'idée de *Spiegelbild* qui est à la base de chacun d'entre eux de façon autonome – le propos de Gould est largement rétrospectif. Et à sa charge, nous pouvons nous permettre d'affirmer après lecture approfondie de l'article que son *Spiegelbild* a plutôt l'air d'un grossier miroir déformant de fête foraine, puisqu'il n'y a aucune proportion, simplement cinq sections difficilement délimitables qui peuvent peut-être se répondre plus ou moins symétriquement autour de la section centrale. Cette question peut sembler absolument dérisoire. Et elle le serait, si les affirmations de Nattiez et Leroux n'étaient pas révélatrices d'une volonté de faire dire à cet article ce qu'il ne veut absolument pas dire. À aucun moment il n'est fait de comparaison avec les structures musicales savantes, et il ne s'agit encore moins de comparer Clark et Webern. Et, alors qu'il est dit assez souvent que Gould était « fan » de Petula Clark, espérons que les lignes qui suivent tempèreront cela également.

Cet article semble en tout cas avoir séduit, puisque même avant sa parution, l'un des responsables du magazine (Alexander Ross) lui a demandé s'il ne voulait pas consacrer un autre

[373] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 129-130.
[374] Le texte de Nattiez est ambigu, mais la communication personnelle que nous avons eue avec lui ne laisse pas de doute : le sens de son propos était bien celui-ci : Gould a construit *The Search* à partir des *Variations* op. 21.

article de la sorte aux Beatles, ce à quoi Gould répond ceci : « J'ai bien peur que je ne me sois permis avec elle ma seule et unique incursion dans le folk-rock. Je n'ai vraiment pas d'intérêt résiduel suffisant envers ce champ pour enchaîner sur les Beatles en guise de supplément »[375]. Mais quelques années plus tard, il écrit ceci dans une lettre à un représentant de la CBC : « Bien que je ne veuille pas m'engager à ce stade sur le type de pièce que cela pourrait être, j'ai réfléchi à quelques idées pour un essai consacré à certains aspects de la scène 'pop' »[376] et avoue que cela pourrait être une suite à « The Search for Petula Clark ». Cela n'a apparemment pas abouti, et la proposition de Alan Walker du *Canadian Magazine* a eu la même issue, lui qui lui avait suggéré ce qui suit :

> Si jamais vous vous sentiez enclin à écrire quelque chose qui ne serait pas trop rebutant pour notre vaste audience pop (votre pièce sur Petula Clark […] est le genre de choses que j'ai à l'esprit), je serais ravi de le publier. Peut-être Glenn Gould à propos des Stompin' Tom Connors, Anne Murray and Gordon Lightfoot, le Great Canadian Incest Triumvirate, ou quelque chose de similaire[377].

3.4.1.2.Une approche sociologique de la musique populaire

3.4.1.2.1. Gould est-il sérieux ?

La première remarque qui puisse nous venir à la lecture de cet article qui a tous les traits d'un éloge en bonne et due forme de la chanteuse en question est la suivante : est-ce oui ou non un grand moment de plaisanterie ironique ? C'est d'ailleurs l'une des réactions qui ont pu être exprimées par la principale intéressée. Même si elle se dit surprise et flattée à l'écoute du documentaire, comme nous le signale Bazzana[378], elle avoue en 2009 pour le film *Genius within* qu'elle n'y croit finalement pas trop : « Je pense que c'était un peu sarcastique, vous savez. Je ne

[375] GOULD, Glenn (1967), Lettre à Alexander Ross du 1er août, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance sortante, pièce 31 34 4, boîte 21, microfilm 24 (orig. « I'm afraid that she afforded me my one and only foray into folk-rock. I really haven't sufficient residual interest in that field to take on the Beatles a supplement »).

[376] GOULD, Glenn (1970), Lettre à Gilles Potvin du 31 mars, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance sortante, pièce 31 42 34, boîte 22, microfilm 25 (orig. « Although I don't really want to commit myself at this point as to the sort of piece it might be, I have been toying with a few ideas for an essay devoted to the 'pop' scene »).

[377] WALKER, Alan (1973), Lettre à Glenn Gould du 22 novembre, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance sortante, pièce 35 9 11, boîte 26, microfilm 29 (orig. « If ever you should feel inclined to write something on a topic that wouldn't be too rarefied for our vast pop audience (your piece on Petula Clark […] is the kind of thing I have in mind), I would be delighted to publish it. Maybe Glenn Gould on Stompin' Tom Connors, Anne Murray and Gordon Lightfoot, the Great Canadian Incest Triumvirate, or somemuch »).

[378] BAZZANA, *op. cit.*, p. 321.

pense pas qu'il le pensait vraiment sérieusement. Parce que, vous savez, la musique pop, la musique classique, il y a un grand fossé »[379].

Une chose certaine est que cet article est un ovni journalistique, et Gene Lees, qui semble avoir été en charge de la question au magazine *High fidelity* nous raconte ceci :

> Quand 'The Search for Petula Clark' […] est arrivé dans nos bureaux new-yorkais dans une organisation plutôt confuse, il m'a été demandé de l'éditer, ce qui était un peu comme me tendre une patate chaude. Tout le monde avait de la crainte pour Gould, qui était vu comme un excentrique austère et distant[380].

Le style de Gould est perturbant, il est extrêmement difficile de savoir ce qu'il a derrière la tête. Mais il ne s'agit pas d'une grande plaisanterie, et ce pour une raison principale : « Gould a un sens de l'humour dénué de toute méchanceté, dont il use pour se détendre, parfois dans le but de provoquer, mais jamais pour blesser qui que ce soit »[381]. L'hypothèse d'une ironie à grande échelle semble pouvoir être écartée, d'autant plus que Silverman confirme les propos de Bazzana lorsqu'il dit ceci : « Nous avons parlé de nombreuses choses au fil des ans […] toujours avec humour, mais sans malice ou cynisme et rarement des commentaires négatifs à propos des autres musiciens[382]. Mais, est-ce peut-être encore à cause d'une complexité trop grande du personnage, Bazzana dit exactement le contraire six pages plus loin : « Quelques caractéristiques récurrentes de son humour [:] son goût pour dénigrer d'un ton posé ce qu'il prétend célébrer »[383].

La réponse la plus sensée à ce propos est celle de André Hirt, qui arrive à cerner un équilibre entre humour et sérieux, équilibre qui a ses raisons : « l'éloge de Petula Clark possède précisément le sens, entre autres, d'obliger la domination spectaculaire, mondiale, des Beatles, à en rabattre. Si l'humour de Gould est en son fond si sérieux, c'est qu'il n'est jamais seulement simple en apparence : il ne s'agit pas de faire rire puis de redevenir sérieux, mais de faire rire tout en étant sérieux ! »[384]. Cela ramène à sa vision de Petula Clark, que nous développions tantôt, qui

---

[379] Clark in HOZER, Michèle & RAYMONT, Peter (réal.) (2009), *Genius within : the inner life of Glenn Gould*, Toronto, Union Pictures, 1h09m51s (ORIG. "I think it was a bit tongue in cheek, you know. I didn't think he really, really meant it. Because, you know, pop music, classical music, there's a great divide, you know »).

[380] LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », p. 7, col. 1 (orig. « When 'The Search for Petula Clark' […] arrived in the New York officein a rather confused order, I was asked to edit in, which was a little like handing me a hot potato. Everyone was in awe of Glenn, seen as an austere and distant eccentric »)

[381] BAZZANA, *op. cit.*, p. 424.

[382] SILVERMAN, Robert (1983), « Memories : Glenn Gould 1932-1982 », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 143 (orig. « We talked about many things over the years […] always with humor, sans malice or cynicism and rarely with negative comments about other musicians »).

[383] BAZZANA, *op. cit.*, p. 430.

[384] HIRT, André (2006), « Notre grand idiot », CHOULET, Philippe & HIRT, André, *L'Idiot musical. Glenn Gould. Contrepoint et existence*, Paris, Kimé, p. 18.

est aperçue comme une alternative saine à la barbarie des Beatles… quelle que soit finalement la réalité du goût que Gould aurait pour elle.

3.4.1.2.2. L'idole des jeunes, décryptée à la sauce Gould

Gould commence son article en évoquant une « remarquable série de chansons »[385], et tâche au long de l'article de décrypter les tubes *Downtown* et *My Love* déjà évoqués ci-dessus, mais également deux autres titres moins connus, *Who am I ?* (celui avec lequel il l'a découverte) et *Sign of the times*. Mais sur quels plans précisément sont-ils « remarquables » ?

Gould tient à aborder quelques aspects techniques des chansons, et se livre donc à quelques détails sur le diatonisme et l'enchaînement harmonique. Pour évoquer la simplicité de ces enchaînements, il évoque les « solides et responsables basses fuxiennes »[386] en référence au théoricien classique Johann Fux dont les règles ne sont que rarement détournées dans *My Love*. Comme déjà mentionné à propos des Beatles, il oppose assez facilement ceux-ci à Tony Hatch (le compositeur affilié à Petula Clark) pour ce qui est de la façon d'exploiter à bon escient – ou d'estropier – les « trois accords ». Contrairement aux Beatles, « Tony Hatch ne voit pas dans la tonalité qu'un simple filon à exploiter. Il s'agit pour lui d'une source viable et durable d'énergie productive, dotée de priorités qui exigent et obtiennent de lui de l'attention »[387]. C'est une façon assez détournée de dire que Hatch reste dans le droit chemin de la doxa héritée du post-post-romantisme hollywoodien mais en la débarrassant des chromatismes. Gould semble tenir à jouer de cette dimension technique dans son article ; preuve en est la note qu'il joint à son manuscrit lorsqu'il l'envoie à *High fidelity* : « Je ne souhaiterais pas […] perturber pour quelque raison aussi sérieuse que ce soit l'attention clinique aux mécanismes de la chanson pop, qui est l'une des raisons principales de mon intérêt pour ce sujet »[388]. Mais il faut garder en tête le fait que les passages où il s'attarde sur des points techniques sont ceux où il cherche à opposer Clark aux Beatles – à l'avantage de la chanteuse. Et il avoue lui-même au cœur de l'article qu' « un pareil

[385] GOULD, Glenn (1967), « Épilogue. À la recherche de Petula Clark », p. 439.
[386] *Ibid*., p. 444.
[387] *Ibid*., p. 443.
[388] GOULD, Glenn (1967), Lettre à Alexander Ross du 9 juillet, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance sortante, pièce 31 33 19, boîte 21, microfilm 24 (orig. « I would not […] want to disrupt in any serious way the rather clinical attention to the mechanics of the pop song, which was one of the prime reasons for my interest in this subject »)

jargon schoenbergien ne doit être appliqué qu'avec prudence aux *créations insouciantes* de la musique pop »[389], renvoyant ainsi Tony Hatch à sa place.

En effet, la raison principale de cet article reste un projet d'analyse sociologique. Son auteur considérait cela « comme le point de départ d'observations [qu'il se] croyai[t] obligé de faire au sujet des tendances de la musique populaire des années 60 »[390]. La terminologie utilisée par Gould, qui fait de « The Search for Petula Clark » une obligation morale est révélatrice du fait qu'il souhaitait vraiment avoir un avis sur *tout*, et exprimer cet avis. Son objectif, pour utiliser ses propres termes, est d'utiliser Petula Clark « comme prétexte pour étudier la génération 'fleur-enfant' du milieu des années soixante »[391]. Et son assistant à la création sonore qui l'a aidé à monter la version radiophonique, Lorne Tulk, précise que « C'est une émission brillante, un réel hommage à Petula Clark et à la faculté qu'elle avait d'assurer sa propre promotion, de se 'vendre'. Je pense que cela le fascinait »[392]. Cela se ressent en effet parfaitement dans les propos de Gould au cours de l'essai : il la comprend comme « l'incarnation la plus convaincante du rêve des jeunes filles en fleur. Son public est vaste, constant, et animé d'un enthousiasme qui transcende le concept de génération »[393], et ne cessera de faire des constats du même genre pour défendre ce qui serait finalement une qualité *sociologique* du jugement de goût – ce qui correspond tout à fait à l'idée générale selon laquelle la musique populaire est plus facilement analysable (c'est-à-dire avec explication possible des mécanismes) en tant que fait social qu'en tant que forme sonore. Voici pour terminer sur cette idée sociologique un dernier extrait reflétant réellement cet objectif dans le projet de Gould :

> Chacune des quatre chansons expose un niveau adjacent d'expérience – les vingt-trois mois qui séparent les dates de sortie de *Downtown* et de *Who Am I ?* ne constituant qu'une modeste accélération de l'évasion précipitée du nid parental de l'adolescent américain. Pet Clark est à beaucoup d'égards la synthèse complète de cette expérience […] Avec son mouvement implacable en direction des expériences de l'âge adulte, ce quatuor de chansons possède quelque chose d'inévitable. Petula fournissait adroitement à un public de jouvenceaux, dont le développement de la conscience socio-sexuelle coïncidait avec les différentes dates de sortie de ses chansons, la certitude rassurante d'une survie postérieure à l'adolescence[394].

[389] GOULD, Glenn (1967), « Épilogue. À la recherche de Petula Clark », p. 445 (c'est nous qui soulignons).
[390] Gould cité in BAZZANA, *op. cit.*, p. 321.
[391] GOULD, Glenn (1980), « Un Homme de la nuit. Entrevue avec Elyse Mach », p. 111-112.
[392] Tulk cité in OSTWALD, *op. cit.*, p. 251.
[393] GOULD, Glenn (1967), « Épilogue. À la recherche de Petula Clark », p. 440.
[394] *Ibid*., p. 440-441.

Il y a toutefois dans cette analyse quelque chose de plus. Gould est très attentif – nous l'avons vu en seconde partie – aux dimensions morales du jugement, et c'est ce à quoi il s'affaire également ici. Pour approuver Petula Clark, il en vient à utiliser des traits afférant à la moralité, bien que ce soit plutôt bancal : il nous dit de la chanteuse qu'elle « atténue la métamorphose émotionnelle qui est implicite dans ces chansons, en extrayant du texte de chacune d'elles le même message de détachement et de circonspection sexuelle »[395]. Il a le droit d'entendre ce qu'il veut dans la musique et les paroles, mais la plupart des observateurs y voient exactement le contraire. Petula Clark est de façon assez flagrante symbolique d'une forme d'hédonisme dans sa génération, ne se souciant pas d'une quelconque « circonspection sexuelle ». En cela nous serons d'accord avec Georges Leroux lorsqu'il s'interroge dans cette direction :

> Mais de quel détachement Petula Clark pouvait-elle vouloir faire l'apologie, elle qui était une idole de la banlieue moderne, de la nouvelle culture de masse des années glorieuses […] ? Pourquoi ce rêve d'un amour toujours à venir serait-il une erreur ? *Downtown*, écrit Gould, est une rêverie diurne d'adolescent, c'est une chanson qui intoxique, précisément parce qu'elle fait rêver à la disponibilité de l'amour au cœur de la ville[396].

D'ailleurs, Gould récidive dans l'article qui lui est consacré dans la revue *Esquire* du même mois que celui de parution de « The Search ».

> C'est significatif, d'une manière quasi-sociologique, qu'il y ait une dichotomie entre ce qu'elle dit et la musique sur laquelle on lui propose de chanter […] il y a un détachement, une circonspection sexuelle […] elle peut mettre les adultes à l'aise, et en même temps atteindre une audience adolescente[397].

Cette étrangeté est due soit à une vision complètement erronée, un aveuglement de la part de Gould – dû à un certain type de « formation » personnelle à la sensibilité ? –, soit à une certaine mauvaise foi, ce qui étonnerait moins, en ce sens que Gould jouerait à faire croire qu'il n'a « pas vu » l'idéologie derrière Petula Clark et cherche absolument à nous faire croire sa vision assez bancale de « circonspection sexuelle ».

---

[395] *Ibid.*, p. 440.
[396] LEROUX, *op. cit.*, p. 308-309.
[397] Gould in *Esquire*, nov. 1967, cité in GOULD, Glenn (1967), « Why Glenn Gould *loves* Petula Clark », *Toronto daily star*, 18 nov. 1967, p. 31 (orig. « It's significant, in a quasi-sociological way, that there's a dichotomy between what she's saying and the music she's given to sing it to […] there's a detachment, a sexual circumspection […] she can put adults at ease, yet get through to the teenage audience »).

3.4.1.3.Gould et ses *Doppelgänger*[398] : la mise en scène de la nostalgie d'une jeunesse qu'il n'a pas voulu s'autoriser

Au-delà du contenu proprement analytique du propos de Gould, il y a la possibilité d'en dégager un second niveau de lecture qui peut nous en apprendre beaucoup sur lui. En effet, qu'est-ce donc que ce désir d'entrer en profondeur dans un phénomène musical qu'il ne côtoie que très peu ? Est-ce une lubie, comme toutes les autres de ses folies qui sont définies comme des excentricités lorsque l'on a du mal à les expliquer ?

Pour mieux comprendre le problème, il est possible de mettre « The Search » en lien avec l'un des traits de Gould souvent mentionnés avec amusement. Comme un « grand enfant », Gould prend plaisir à construire de toutes pièces des personnages plus étranges les uns que les autres, avec lesquels il intervient dans ses émissions radiophoniques et dans des spots publicitaires. Parmi eux, Karlheinz Klopweisser (un expérimentateur/savant fou germanique), Myron Chianti (un jeune motard aux allures de Marlon Brando), Sir Nigel Thornwaite (un chef d'orchestre typiquement « *british* ») et, le plus important pour nous, Theodore Slutz[399], qui est grossièrement un critique musical et pianiste beatnik, dont on nous dit qu'il joue au Fillmore (une scène rock'n'roll de New York)[400]. Ce dernier, nous dit Gould, est inspiré d'un chauffeur de taxi « hippie » qu'il aurait rencontré à New York – bien que eu égard à la description qu'il nous en fait, il semble qu'il ne sache pas vraiment ce qu'est un hippie[401]. Cette incarnation ludique et très occasionnelle de Gould dans des figures qu'il ne nous viendrait jamais en tête de lui associer par ailleurs pourrait rester au stade du divertissement anecdotique. Mais,nous dit Geoffrey Payzant, « L'on passe à côté de Glenn Gould comme personnalité et comme musicien si l'on ne se rend pas compte que ces personnages fictionnels étaient on ne peut plus *réels* pour lui »[402]. Et Gould lui-même, dans ses entretiens avec Jonathan Cott, peut porter avec un certain recul un regard sur ces pratiques : en nous disant qu'« une partie de votre personnalité fonctionne correctement dans une certaine structure de vie, un certain style, sous un certain nom, et […] une

[398] L'utilisation courante de ce terme réfère au sosie, mais son origine paranormale – dans la littérature romantique germanique – désigne la forme ectoplasmique dédoublant une personne vivante.
[399] Parfois orthographié Slotz.
[400] Cott in GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 99.
[401] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 99.
[402] PAYZANT, Geoffrey (1983), « Interview : 'Yes, but what's he *really* like ?' », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 78 (orig. « We miss the point of Glenn Gould as person and musician if we fail to see that these fictitious characters were entirely *real* to him »).

autre ne fonctionne que si vous en changez »[403], il nous signifie en fait que ces personnages ne sont rien de moins que différentes facettes – certes caricaturées à l'extrême – de sa personnalité. Et en affirmant ceci : « les moments de radio les plus joyeux que j'aie vécus, par opposition aux plus créatifs, peut-être, sont ceux où j'interprète un autre personnage »[404], on comprend qu'il éprouve un certain plaisir à *faire vivre* les traits de sa personnalité habituellement moins mis en avant, voire refoulés. Et c'est peut-être Georges Leroux qui parle le mieux de ces traits, du sens que peut prendre cette démultiplication d'apparence ludique de la figure de Gould. Lorsqu'il évoque Theodore Slutz, il nous dit qu'il en fit « son critique le plus cabotin, en même temps que le représentant d'une couche de la jeunesse à laquelle il voulait continuer d'appartenir. On n'y trouve aucune dérision, seulement un désir, du fond de la retraite et du studio où il continuait d'œuvrer, de faire partie du monde ordinaire et de parler encore »[405]. Ceci nous ramène au terme « *Doppelgänger* » qui intitule cette section – avec toute son ambigüité –, puisque ces personnages peuvent être vus comme des résidus fantomatiques du refoulé de la personnalité de Gould. La suite de l'explication psychologique par Leroux permet parfaitement de faire un lien avec l'ovni « The Search for Petula Clark » :

> Pensons aussi à sa mise en scène du jeune motard, préparée pour annoncer une émission de musique ; c'est une des choses les plus drôles que j'aie vues, mais aussi une des plus tragiques : *Gould savait que son expérience l'avait conduit à des distances incommensurables de la culture de la rue, et il désirait de toutes ses forces montrer qu'il conservait des liens avec elle* […] Gould fut très rapidement isolé du monde ordinaire, d'abord par sa mère, par ses professeurs et finalement par la vie même qu'il choisit. Les personnages qui l'ont accompagné expriment une sorte de nostalgie d'une société unifiée où l'art pourrait occuper une place simple, sans exposer l'artiste à toute la rigueur du retrait […] ces jeux n'ont rien de trivial ; derrière leur façade clownesque, ils représentent la mise en scène inversée du choix de vie de Gould, tragique et généreux[406].

À l'aune de cette analyse, on peut dire que certains commentateurs n'ont pas entièrement tort mais ne sont pas allés jusqu'au bout du raisonnement. Il y a du vrai, lorsque Bazzana dit dans le film *Genius within* que Clark « a peut-être été l'une de ces femmes dont il était amoureux à distance – et seulement à moitié, à sa manière »[407]. Et le psychanalyste Peter Ostwald touche à quelque chose de fondamental lorsqu'il évoque la possibilité que la voix de Clark, en plus de stimuler la pensée sur la musique populaire, « lui donnait l'illusion d'un compagnon

[403] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 102.
[404] *Ibid.*, p. 102-103.
[405] LEROUX, *op. cit.*, p. 71.
[406] *Ibid.*, p. 71-72 (c'est nous qui soulignons).
[407] Bazzana in HOZER & RAYMONT, *op. cit.*, 01h10m07s (orig. « have been one of those women that he was sort of half in love with from afar »).

imaginaire »[408]. Mais on peut aller beaucoup plus loin. D'une façon assez anodine, il propose au magazine *Esquire* un très bref « le fait est qu'elle a mon âge »[409] – ils sont nés exactement la même année. Ce à quoi nous souhaitons en venir est encore plus flagrant lorsque, à l'hypothèse de Jonathan Cott qui lui dit « je crois me rappeler que vous vous identifiiez à Petula Clark, d'une certaine manière », Gould répond ceci : « Eh bien [rires], cet article contient une légère mystification »[410]. On passe à côté de cette « mystification » si on s'en limite à un simple retour en enfance… mais d'ailleurs, quelle enfance ? Quel type de nostalgie peut-il greffer sur une musique alors qu'il n'a visiblement pas – ou avec très peu d'intérêt – écouté de musique populaire avant Petula Clark ? Leroux tombe dans ce piège en affirmant que « c'est un adulte qui revient sur la scène de sa jeunesse. En écoutant les chansons de Petula, dit-il, il arrive qu'il y reconnaisse quelque chose »[411]. Dans la citation suivante, même si Hirt fait la même erreur dans la dernière phrase, tout ce qui précède nous intéresse au plus haut point.

> il y a du sérieux dans [l'appréciation de Clark par Gould], quelque chose qui le touche, sans doute ce qui concerne une ritournelle enfantine, un bonheur d'exister, une joie communicative, une innocence, bref tout un ensemble de traits, précédemment reconnus dans l'hymne, qui, dans leur absence de prétention démonstrative et d'opportunisme, sont la marque d'une vérité. (Rien de plus fort, de plus vrai, de plus événementiel et marquant qu'une chanson venue de l'enfance)[412].

Cette ritournelle enfantine ainsi que tous les autres traits que relève Hirt, ce sont certes des choses que Gould reconnaît de son enfance. Mais ce sont surtout des souvenirs de ce qu'il s'est résolument décidé à sacrifier pour sa carrière, pour son idéal d'austérité et d'ascétisme selon lequel les plaisirs du corps et de l'immédiateté n'ont que peu d'intérêt. « Gould avait dû, alors qu'il pénétrait dans l'univers immense de la musique savante, accepter l'isolement que cet engagement exigeait de lui, et il entendait dans ces autres musiques cela à quoi il renonçait sans même poser la question »[413]. Il est alors tout à fait possible de comprendre la « légère mystification » de la façon suivante : Petula Clark est l'alter ego de Glenn Gould (il peut d'autant plus facilement s'associer à elle qu'elle a son âge), elle est ce qu'il a volontairement choisi de ne pas être. Encore plus que tous les personnages fictifs qu'il a inventés, elle représente parfaitement la dimension ludique et insouciante qu'il a personnellement du mal à assumer. Elle est son

[408] OSTWALD, *op. cit.*, p. 251.
[409] Gould in *Esquire*, nov. 1967, cité in GOULD, Glenn (1967), « Why Glenn Gould *loves* Petula Clark », p. 31 (orig. « The thing is, she's my age »).
[410] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 128.
[411] LEROUX, *op. cit.*, p. 306.
[412] HIRT, André (2006), « Notre grand idiot », p. 19.
[413] LEROUX, *op. cit.*, p. 313.

double, le plus pertinent de ses *Doppelgänger*. C'est d'ailleurs le seul moyen d'expliquer le titre de son article, « The Search for Petula Clark », qui semblerait bien plat s'il n'y avait derrière cette recherche dans laquelle se lance Gould, la recherche de son autre moi. C'est avant tout pour cela qu'il est fasciné par elle, et que l'on a à portée de main cet article assez fantastique, sur lequel il est finalement compréhensible qu'il ait passé plus de sept mois. Et cela explique également l'opposition qu'il construit entre Clark et les Beatles, ces derniers étant d'un « type de jeunesse » auquel il s'identifie beaucoup moins.

Mais tout ce que nous venons de dire – qui est certainement l'essentiel de son rapport à Petula Clark – ne doit pas faire oublier une chose assez primordiale. Il n'a pas reconnu en elle sa semblable en l'écoutant, ou peut-être très partiellement. C'est certainement lorsqu'il s'est renseigné sur son cas, après une fascination déjà en germe, qu'il a remarqué chez elle tant de traits de personnalité qui peuvent être analogues aux siens. Mais si il s'y est intéressé, c'est peut-être d'abord suite à un déclic musical, à l'écoute de la chanson *Who am I ?* (*Qui suis-je ?* – titre on ne peut plus en lien avec ce qui vient d'être dit), et peut-être s'est-il épris de sa musique, aux antipodes de son univers, hédoniste (et commerciale). Il est possible de constater cela en évoquant une anecdote de Leonard Bernstein. Ami de Gould, il profite d'une tournée au Canada pour lui rendre visite, et voici ce dont il se souvient :

> il m'a dit, 'Allons-y, on va faire ce que j'adore plus que tout'. Alors nous sommes descendus et allés dans sa voiture, lui étant bien sûr emmitouflé dans ses écharpes, gants et chapeaux, avec, avec toutes les fenêtres fermées, le chauffage monté au maximum et la radio allumée sur une bonne station musicale, avec le volume au maximum. On a vadrouillé autour de Toronto, juste en écoutant la radio et en transpirant. Je ne pouvais pas m'empêcher de transpirer, mais il adorait cela. J'ai dit, 'Est-ce que tu fais ça souvent ?'. Il m'a dit 'Tous les jours'[414].

La même anecdote, racontée par Otto Friedrich avec la même prétention à l'authenticité (c'est-à-dire avec des guillemets)[415] est formulée assez différemment, mais le fond est le même à quelques exceptions près (sont-ce des embellissements de la part de Friedrich ?). Il n'y est pas mentionné de « bonne » station de radio, mais une radio diffusant des musiques de Petula Clark. Et on peut faire le lien avec une phrase de James Wright, « Il adorait écouter cette musique [(celle de Clark)]

[414] BERNSTEIN, Leonard (1983), « The Truth about a legend », MCGREEVY, John (éd.), *Glenn Gould variations. By himself and his friends*, Toronto, Doubleday, p. 21 (orig. « he said, 'Let's go and do my favourite thing'. So we went down and got into his car, he being wrapped up in all his furs and gloves and hats, with all the windows up, the heat turned on full blast and the radio turned on to a good music station, also full blast. We drove around the city of Toronto, just listening to the radio and sweating. I couldn't stop sweating, bit he loved it. I said, 'Do you do this often ?'. He said, 'Every Day' »).

[415] FRIEDRICH, Otto (1989), *Glenn Gould. A life and variations*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, p. 176-177.

en conduisant sa voiture »[416]. Si cela est vrai, on a beau chercher toutes les explications sociologiques possibles à son article, il y a bien « autre chose », quelque chose qui relève d'un plaisir physique – peut-être facilité par son identification à la chanteuse –, et nous pouvons nous servir en tout dernier exemple de la figure de Barbra Streisand pour tenter d'éclairer ce pied-de-nez final à sa philosophie de vie désirée la plus apollinienne possible.

3.4.2. L'envoûtement : Barbra Streisand

3.4.2.1. Critique de Classical Barbra

Curieusement, l'article le plus surprenant de Glenn Gould concernant la musique populaire n'a été que rarement commenté. Mais ce n'est pas vraiment étonnant : si « The Search » a pu être pour Gene Lees une patate chaude, cette pomme de terre là est brûlante et radioactive. Le titre de cet essai est « Streisand as Schwarzkopf » (« Streisand comme Schwarzkopf »)[417], et c'est on ne peut moins ironique. Il s'agit en fait de la critique d'un disque, *Classical Barbra*, où la chanteuse de variétés s'essaie en 1976 à un album de musique classique. Cet album est supervisé, des arrangements à la production, par le même Claus Ogerman qui avait monté le projet *Symbiosis* avec Bill Evans. Streisand interprète dans ce disque *Beau Soir* de Debussy, *la Berceuse* des *Chants d'Auvergne* de Canteloube, une mélodie de Fauré et un arrangement pour vocalise de la *Pavane* du même compositeur, des lieder de Wolf et de Schumann, un extrait des *Carmina Burana* de Carl Orff, un air d'opéra de Haendel et un autre de Ochs. Visiblement, cet album n'est pas resté dans la bibliothèque de Gould jusqu'à sa mort (annexe 5.1), et alors qu'il semble qu'il connaisse très bien l'ensemble de la production discographique de cette chanteuse, pas un seul de ces disques ne figure en fait dans sa collection[418].

L'exercice auquel Gould se livre ici est un éloge presque absolu de Barbra Streisand, qui peut paraître assez provocateur si on prend en considération le fait que cette artiste est le pur produit du système de l'industrie du disque de variétés et que son succès est tout aussi réel que critiqué – on aurait pu s'attendre, de la part d'un musicien savant, au choix d'une chanteuse un peu moins stéréotypée. Mais fait-on vraiment le choix de ses coups de cœur ? En tout cas, Gould la soutient sur une demi-douzaine de pages. Son argumentaire n'est pas étoffé, du moins pas de la même manière que pour « The Search for Petula Clark ». Alors que ce dernier article expliquait

[416] Wright in HOZER & RAYMONT, *op. cit.*, 01h09m07s (orig. « He loved to listen to this music while driving in his car »).
[417] GOULD, Glenn (1976), « Streisand as Schwarzkopf ».
[418] Nous retrouverons cet album sur le disque compact attaché à cette étude (cf. annexe 5.4).

vraiment les ressorts de l'appréciation par Gould, « Streisand as Schwarzkopf » évoque tout ce qui peut être dit de plus positif sur tous les plans de l'interprétation, mais sans entrer dans le détail. Il s'agit en fait plus d'un jugement de valeur que d'une critique, s'il est possible de vraiment distinguer entre les deux. Mais son jugement est asséné d'une façon tellement extrême sur les six pages qu'il peut arriver à en persuader plus d'un des nombreuses qualités qu'il trouve à cette chanteuse. John Fraser, du *Globe and Mail* de Toronto, lui écrit ceci : « La Streisand, une femme que j'abhorre et que vous m'avez aidé à tolérer […] Cet article est magistral, bien sûr, – brillant –, la meilleure chose que j'aie pu lire de vous et parmi les meilleurs écrits sur la musique que j'aie jamais lus »[419]. Même s'il y a exagération – ou peut-être Fraser n'a-t-il pas lu beaucoup d'écrits sur la musique –, cela est révélateur de la qualité rhétorique de Gould. Bazzana nous dit qu'il avait planifié un essai retravaillé sur Barbra Streisand »[420], ce qu'il n'a peut-être pas pu faire simplement du fait de son décès six ans après la parution de « Streisand as Schwarzkopf ».

Alors que cet album est produit d'une façon plutôt exécrable (surtout pour un disque de musique classique), par exemple avec une compression dynamique redoutable qui rend le Columbia Symphony Orchestre vulgaire et méconnaissable ; et alors que Streisand a parfois de gros problèmes d'intonation, de prononciation et de rythmes approximatifs (surtout dans *In Trutina* de Carl Orff), Gould semble ne pas le lui reprocher excessivement. Certes, il critique les manipulations de réverbération atroces des techniciens son dans Haendel, et il glisse une mention sur la compression dynamique – les Beatles ne sont pas les seuls à se faire blâmer pour le moindre coup de potentiomètre de travers. Mais l'ensemble du propos de Gould regorge de paragraphes plus élogieux les uns que les autres : « Rien dans cet album ne manque de sensibilité ou de musicalité »[421]. Il reconnaît quelques faiblesses, mais il semble suffire pour lui que la *Berceuse* de Canteloube est « néanmoins extraordinairement touchante »[422]. « Lascia ch'io pianga » de Haendel est qualifié de « modèle de clarté analytique » pour une interprétation « qui aurait certainement été ratifiée par la Royal Academy de 1939 »[423]. Il est par contre surprenant que les seuls gros reproches qu'il fasse à Streisand aient trait à ce qu'elle fait des

[419] FRASER, John (1976), Lettre à Glenn Gould du 14 mai, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance sortante, pièce 35 19 10, boîte 26, microfilm 29, p. 1 (orig. « La Streisand, a woman I abhor and which you have helped me to tolerate […] The piece is masterful, of course – brilliant – the best thing I've read by you, and among the best bits of musical writing I have ever heard »).
[420] BAZZANA, *op. cit.*, p. 504.
[421] GOULD, Glenn (1976), « Streisand as Schwarzkopf », p. 275.
[422] *Ibid*.
[423] *Ibid*., p. 26.

lieder de Schumann et Wolf, répertoire dans lequel elle « s'enlise vraiment »[424], alors que c'est précisément ici que l'interprétation est de loin la plus propre – en comparaison avec le reste de l'album. Mais ce qu'il critique assez négativement relève plutôt du phrasé (« elle maintient un flegme imperturbable et exaspérant jusque dans la stance finale, cheminant lourdement et impitoyablement à travers « Und meine Seele Spannte, weit ihre Flügel aus »[425]). À en juger la première esquisse de cet article, il procède même en guise de préparation à une étude comparée de différentes versions des chansons étudiées (on voit Streisand être gratifiée d'un modeste C+ pour le lied de Wolf, derrière Crespin avec B+ et Harsanyi (B+))[426]. La comparaison avec Schwarzkopf n'aura lieu que pour les généralités que nous verrons dans quelques instants. Concernant le vibrato de Streisand, qui est en effet assez réussi, il le compare à une autre grande cantatrice : il parle du « vibrato le plus rapide d'Occident et de l'intonation la plus impeccable qu'il nous ait été donné d'entendre depuis la Maria Stader de la grande époque »[427]. D'ailleurs, ce vibrato semble avoir été sujet à polémique puisque Gould s'est autocensuré, comme nous pouvons le voir dans la troisième esquisse. Il allait engager rien de moins qu'un conflit assez provocateur, en affirmant ceci : « Croyez-le ou non, sa performance dans 'In Trutina' n'est pas seulement vocalement plus solide que celle de chacune des autres sopranos *Carmina* de la Columbia –Harsanyi (avec Ormandy) et Blegen (avec Tilson Thomas) [...] »[428]. Mais Gould se ravise en raturant tout cela.

S'il était encore possible d'imaginer que cet article est une vaste plaisanterie, ce avec quoi se termine l'article est suffisamment clair pour écarter toute forme de doute. Gould l'imagine « sensationnelle dans Dowland »[429] et s'engage solennellement et avec enthousiasme à accepter de collaborer si jamais un deuxième album de la sorte devait se produire. Voilà ce que Claus Ogerman lui répond dans son courrier de remerciement pour cet article – auquel il joint d'ailleurs la partition de *Symbiosis* dont nous avons parlé plus tôt :

> comment aurait-on pu deviner qu'un tel géant […] aurait adoré participer ? Je vais certainement parler à Barbra de votre offre plutôt incroyable, alors ne soyez pas surpris si

[424] *Ibid*.
[425] *Ibid*.
[426] GOULD, Glenn (1976), Première esquisse de « Streisand as Schwarzkopf », Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, pièce 11 109, boîte 11, microfilm 11, p. 6.
[427] GOULD, Glenn (1976), « Streisand as Schwarzkopf », p. 275.
[428] GOULD Glenn (1976), Troisième esquisse de « Streisand as Schwarzkopf », Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, pièce 11 107, boîte 11, microfilm 11, p. 6 (orig. « Believe it or not, her performance in 'In Trutina' is not only vocally more secure than either of Columbia's other Carmina's sopranos – Harsanyi (with Ormandy) and Blegen (with Tilson Thomas) […] »).
[429] GOULD, Glenn (1976), « Streisand as Schwarzkopf », p. 276.

> un jour un télégramme vous somme de vous rendre par chez nous dès lors qu'un second album sera en production […] nous n'avions simplement pas osé déranger qui que ce soit[430].

Malheureusement, le projet n'a visiblement pas été retenu, bien que Gould se serait d'après ses amis directement adressé au représentant de Streisand à plusieurs reprises, sans succès[431].

Après cet éloge de *Classical Barbra*, venons-en à ce qu'il a pu penser de Streisand plus globalement – *Classical* n'était qu'un projet ponctuel au sein d'une quantité d'albums de musique de variétés. Ce travail est d'autant plus nécessaire que l'on apprend de la plume de Gould lui-même dans cet article que ce disque est « l'une des exceptions à la réaction habituelle que [lui] procure Streisand »[432]. Vu l'éloge qui en a été fait (mis à part pour Schumann et Wolf), on ne sait même plus quel vocabulaire il va pouvoir employer pour la carrière pop de Barbra Streisand.

3.4.2.2.Éloge de La Streisand dans son environnement naturel, la musique de variétés

Alors qu'il pouvait lui reprocher deux ou trois détails dans *Classical*, il ne semble avoir rien à redire à propos du répertoire populaire. « Pour moi, la voix de Streisand est l'une des merveilles naturelles de notre époque, un instrument aux timbres infiniment variés. Certains de ses registres ne sont évidemment pas sans problèmes »[433]. Oui, en effet, les attaques sont plutôt loupées lorsqu'il s'agit de chanter dans les aigus, et on sent que la voix est forcée dans les graves. Qu'à cela ne tienne, elle est pardonnée par Gould, qui souligne « les façons étonnantes dont elle a réussi avec une ingéniosité croissante à tourner ce défaut à son avantage »[434]. D'ailleurs il insiste plusieurs fois sur les différentes cordes à son arc :

> elle dispose d'une collection impressionnante et apparemment illimitée d'options diverses. Sa manière à elle est celle d'une beaucoup plus grande intimité, mais d'une intimité (et c'est étonnant étant donné ce type de répertoire) qui ne recherche jamais ouvertement le contact

[430] OGERMAN, Claus (1976), Lettre à Glenn Gould du 12 mai, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, série correspondance entrante, pièce 35 19 7, boîte 26, microfilm 29 (orig. « how could we have guessed, that such a giant […] would have loved to participate ? I will certainly talk to Barbra about your almost incredible offer, so don't be surprised if a telegram will someday order you to the coast whenever a second album is in the making […] we both just didn't dare bothering anybodyelse »).
[431] BAZZANA, *op. cit.*, p. 546.
[432] GOULD, Glenn (1976), « Streisand as Schwarzkopf », p. 274.
[433] *Ibid*., p. 272-273.
[434] *Ibid*., p. 273.

> sexuel. Streisand est littéralement dévorée par la nostalgie et elle peut donner aux paroles de midinette les plus triviales un écho d'une intimité bouleversante[435].

On observe ici encore une fois une critique tournée vers les aspects moraux, avec cette louange à l'absence de vulgarité – puisque pour lui, nous avons vu que ce qui est sexuel a une dimension plus vulgaire que sensible et érotique.

Voici, afin de donner un aperçu de la multiplicité d'éloges qui parcourent cet essai mais également dans les entretiens qu'il a pu donner, quelques courts exemples sans appels. Gould est un « un fanatique avoué de Streisand »[436], qui est « une personne extrêmement intense, et une intense artiste »[437].

> [J]e pourrais dire que, au meilleur de sa forme, et au meilleur de son répertoire, Barbra Streisand, parmi les fans de laquelle il se trouve que je suis, est probablement la plus grande chanteuse-actrice depuis Maria Callas, et si je mets si soigneusement le trait d'union, c'est que je veux dire « chanteuse-actrice » ! Par exemple, si vous prenez une chanson pleine de rubato comme *He touched me* (rubato au moins dans l'interprétation de Streisand ; harmoniquement, c'est une structure magnifique ; je veux dire que c'est aussi bon que n'importe quoi de Fauré, vraiment), vous verrez que les variations de tempo, les modulations participent d'une pensée structurée qui révèle le sens de l'unité qui n'a rien à voir avec ce qui me semble être les notions ultra-simplistes que les Beatles essaient de faire avaler[438].

Encore une fois, la musique de variétés est posée comme modèle face à sa décadence, celle introduite par la barbarie des Beatles. D'ailleurs, il en profite pour continuer à envoyer quelques piques aux Beatles depuis le temple de la musique de variétés :

> mon attitude ne consistait en rien d'autre qu'à déclarer ma passion immodérée pour sa manière de faire de la musique. J'adore tout ce qu'elle fait… enfin, presque tout. Il existe quelques disques dans lesquels elle s'essaie à une sorte de chic pseudo-rock que je trouve abominable. Il est vrai que je trouve toute musique rock abominable ; elle est tellement simplette et primaire ; je n'arrive pas à comprendre des choses qui sont à ce point compliquées[439].

En voyant Gould comparer Barbra Streisand à Elisabeth Schwarzkopf, on se retrouve face à une énormité qui justifierait presque que cet article ne soit jamais mentionné. Il semble qu'il suive attentivement le proverbe « plus c'est gros, mieux ça passe »… mais en même temps, il n'y a pas la moindre égratignure qui puisse nous faire penser à une quelconque plaisanterie : « Je suis un

[435] *Ibid*.
[436] GOULD, Glenn (1977), « Léopold Stokowski », GOULD, Glenn (1983), *Le Dernier puritain. Écrits (t. 1)*, Paris, Arthème Fayard, p. 236.
[437] GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), p. 144.
[438] *Ibid*., p. 139-140.
[439] GOULD, Glenn (1980), « Un Homme de la nuit. Entrevue avec Elyse Mach », p. 111-112.

dingue de Streisand et n'en fais pas mystère. A part sans doute Elisabeth Schwarzkopf, aucune autre chanteuse ne m'a donné autant de plaisir, ni une idée aussi pénétrante de ce que peut être l'art de l'interprète[440] ». Il développe cette pensée plus tardivement face à l'écrivaine Elyse Mach :

> Streisand est extraordinaire. À part Elisabeth Schwarzkopf, je ne connais pas d'autre chanteuse qui m'ait impressionné à ce point. […] Streisand et Schwarzkopf. En premier lieu, elles sont toutes deux de grandes maîtresses de l'italique ; elles tendent à attirer l'attention sur des détails assez inattendus – comme par exemple d'infimes inflexions enharmoniques – et le font d'une façon méticuleusement préconçue, mais se débrouillent pour qu'on ait l'impression qu'il s'agit de quelque chose d'absolument spontané. Il m'est impossible de penser à quelque chose qui égale la mise en italique par Schwarzkopf de la dernière scène du *Capriccio* de Strauss, sauf peut-être la manière qu'a Streisand de chanter la chanson de Dave Grusin, *A child is born*. Cette chanson comporte deux gammes descendantes dans des modes différents, et d'entendre Streisand les infléchir… c'est simplement incroyable, envoûtant ! Il est très difficile de trouver des mots qui expliquent pourquoi des choses comme celle-là m'émeuvent à ce point »[441].

À propos de l'émotion générée par ces deux gammes descendantes, il parle dans son article d' « intensité et [de] beauté déchirantes » tirées d'un « croisement essentiellement routinier »[442]. Et ce qu'il prévoyait d'écrire à cet endroit précis de l'article, comme nous le montre la seconde esquisse, est encore plus fort… et peut-être un peu trop fort : « Le moment déchirant le plus merveilleux dans ~~la musique pop récente~~ dans toute la musique pop »[443]. Peut-être ne l'a-t-il finalement pas écrit tout simplement parce qu'il se serait rendu compte que, n'ayant aucune connaissance aussi peu exhaustive qu'elle soit de la musique pop, une telle affirmation viendrait gâcher par le manque de crédibilité son éloge qui par ailleurs se tient plutôt bien.

[440] GOULD, Glenn (1976), « Streisand as Schwarzkopf », p. 271.
[441] GOULD, Glenn (1980), « Un Homme de la nuit. Entrevue avec Elyse Mach », p. 111-112.
[442] GOULD, Glenn (1976), « Streisand as Schwarzkopf », p. 274.
[443] GOULD, Glenn (1976), Seconde esquisse de « Streisand as Schwarzkopf », Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould, pièce 11 108, boîte 11, microfilm 11, p. 15 (orig. « The most heart-breaking beautiful moment in ~~recent pop~~ in all of pop music »).

IV
CONCLUSION
La musique populaire comme « défouloir »

Il va donc falloir se résoudre à admettre que Gould exprime clairement le fond de sa pensée en nous proposant cette façon assez déstabilisante de comparer musique savante et populaire… d'autant plus déstabilisante de la part d'une personne comme Gould qui, nous l'avons vu en seconde partie, a un rapport peu banal à l'idéal de la musique. Pas de contrepoint chez Streisand, pas de structures pointillistes à la Webern… y a-t-il une écoute contemplative possible ? Lui-même avoue ne pas du tout comprendre les raisons de son jugement, qui défient toute son esthétique : « Il est très difficile de trouver des mots qui expliquent pourquoi des choses comme celle-là m'émeuvent à ce point »[444].

Si nous avons passé une trentaine de pages à entrer dans le détail de son esthétique, et parfois même l'avons-nous fait de façon assez approfondie par rapport à des traits qui n'ont en fait pas de rapport à la musique populaire, c'est bien pour montrer le contraste assez énorme entre son propos sur Streisand et son refus de tout hédonisme. Autant il était possible d'exprimer sa dialectique entre Petula Clark et les Beatles par des considérations d'ordre sociologique, moral, et technique – la fameuse « bonne manière » d'exploiter trois accords –, autant on ne peut qu'être dépassé par son attitude très singulière vis-à-vis de Streisand. Comment se fait-il que lui, qui refuse Chopin et même Mozart quand ses mélodies sont trop envoûtantes, succombe aux charmes de la première chanteuse de variétés venue (la deuxième, en fait, si on compte Clark) ? À cela, nous aurions une seule ébauche d'explication à proposer. Il a probablement été ramené, dans la musique populaire, à ce qu'il a toujours voulu se refuser – mis à part chez Wagner – dans la musique savante. Malgré toutes ses contradictions, le choc aurait été beaucoup trop violent s'il

[444] GOULD, Glenn (1980), « Un Homme de la nuit. Entrevue avec Elyse Mach », p. 111-112.

avait dû un jour s'autoriser un envoûtement par la musique de Chopin ou des arias dans le style bel canto... alors que, en se rabattant sur la musique populaire, il peut se permettre de conclure par un anodin « Il est très difficile de trouver des mots qui expliquent pourquoi des choses comme celle-là m'émeuvent à ce point ». Il est ému, et ce n'est plus comme Hirt nous le proposait plus tôt (cf. page 54) la musique elle-même qui s'émeut devant l'auditeur. Ce sont les sensations physiques qui sont source de plaisir, et c'est Dionysos qui revient au galop.

Il faut donc conclure ce travail en se résolvant à laisser une contradiction supplémentaire hanter notre souvenir de Gould. Mais ce mémoire de recherche aura au moins permis de cerner les différents enjeux expliquant les raisons de cette contradiction. Le « défouloir » mentionné en tête de cette conclusion est à comprendre comme un retour en force du refoulé. Gould, au lieu de choisir une vie musicalement et humainement diversifiée, avec des moments de contemplation extatique et des moments d'abandon à la réalité corporelle, a préféré pousser au maximum sa tendance apollinienne et platonicienne. La seule conclusion qui puisse en être tirée est que ce projet n'est de loin pas à rejeter – sa vie d'ascète a vraiment été pour un bonheur, à en juger ses écrits –, mais qu'il semble difficile de pousser ces conceptions transcendantales jusqu'à l'extrême et sans contradiction… même lorsque l'on commence le conditionnement dès la petite enfance. Il n'y a alors visiblement pas de problèmes réels à dégager des grandes tendances dans la vie de Gould, ce qui répond positivement à la question posée par Nattiez : « n'y aurait-il pas un Glenn Gould singulier chez qui l'attitude vis-à-vis de la musique […], les goûts personnels […] se ramènent à quelques axes simples et clairs qui donnent à sa pensée la cohérence […] d'un tout logique et organisé ? »[445]. Paradoxalement, la cohérence n'empêche pas les contradictions… tant qu'elles sont cohérentes ! – c'est-à-dire tant que l'on peut dégager les mécanismes de fonctionnement de ces contradictions. Et Schneider a tout à fait raison en posant une autre question qui peut paraître un truisme mais qui est révélatrice d'une façon dont on peut envisager la personnalité d'un mélomane : « pourquoi attendre de lui plus de cohérence que nous n'en pouvons trouver dans nos propres vies ? »[446]. Être un musicien de la contemplation n'oblige pas à rejeter la musique populaire d'un seul bloc. Certes, il s'agira après, en fonction de nos critères de jugement de valeur, de privilégier certaines formes dionysiaques plutôt que d'autres. De considérer Petula Clark comme invitant à la circonspection sexuelle et les Beatles à la débauche. Ou l'inverse.

[445] NATTIEZ, Jean-Jacques (1993), « Glenn Gould hors-temps » (orig. 1988), p. 33.
[446] SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 62.

V
ANNEXES

5.1. Liste des enregistrements de musique populaire en possession de Glenn Gould à son décès[447]

5.1.1. Jazz

EVANS, Bill (1963), *Conversations with myself*, Verve V6-8526.

EVANS, Bill (1967), *Further conversations with myself*, Verve V6 8727 – scellé.

EVANS, Bill & DUWIG, Monty & MANNE, Shelly (1962), *Empathy*, Verve V6 8497.

EVANS, Bill & HALL, Jim (1966), *Intermodulation*, Verve V6 8655 – scellé.

EVANS, Bill & ISRAELS Chuck & WISE Arnold (1966), *Bill Evans at Town Hall*, vol. 1, Verve V6-8683 (US).

JARRETT, Keith (1972), *Facing you*, ECM 1017 ST.

NORDINE, Ken & THE FRED KATZ GROUP (1957), *Word jazz*, Dot DLP 3075.

PETERSON, Oscar (1968), *The Way I really play*, MPS 15180 ST.

PETERSON, Oscar (1968), *My Favorite instrument*, MPS 15181 ST.

STADLER, Heiner & WALTER, Steffens, *Love in the middle of the air ; qua-cumque ; For Soto ; Ecstasy*, Blue Labor BL 109.

SHULMAN, Joel, *Peninah (Pearl)*, Jamal LPS 5162.

TRISTANO Lennie, *The New Tristano* (1962), Atlantic 1357.

5.1.2. Fusion jazz/classique

EVANS, Bill & GOMEZ, Eddie & MORELL, Marty & Orchestre & OGERMAN , Claus (dir.) (1974), *Symbiosis*, BASF MPS 21 22094-3.

GAYLORD, Monica (1975), *Monica Gaylord plays Ben McPeek*, Boot BMC 3007.

5.1.3. Comédies musicales

SCHMITT, Harvey (1960), *The Fantasticks* (original cast album), MGM E 3872.

NELSON Willy & FAMILY (1980), *Honeysuckle Rose*, Columbia S2 36752 – démo.

[447] Extrait de : ANONYME (1983), *List of records owned by Glenn Gould*, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Glenn Gould.

COLLECTIF (1961) *On the Brighter side* (original London cast), London 5767.

SONDHEIM, Stephen (1976), *Pacific overtures*, (original Broadway cast recording), RCA ARL1 1367 – démo.

5.1.4. Musique de variétés et rock

BEATLES (THE) (1968), *Revolver*, Capitol ST 2576.

DIODES (THE) (1979), *Released*, Epic PEC 80002.

CLARK, Petula (1965), *Downtown*, Warner Bros. W 1590.

CLARK, Petula (1964), *Hello Paris*, Vogue PC 2 – 1 disque sur 2 manquant.

CLARK, Petula (1965), *I Know a place*, Warner Bros. W 1598.

CLARK, Petula, (1965), *In Love*, Laurie LLP 2032.

CLARK, Petula, (1966) *Sign of the times*, Warner Bros. W 1630 – pochette uniquement, disque perdu.

CLARK, Petula (1966), *This is Petula Clark*, Sunset SUM 1101.

CLARK, Petula (1965), *Uptown with Petula Clark*, Imperial LP 9281.

CLARK, Petula (1965), *The World's greatest singer sings the world's greatest hits*, Warner Bros. W 1608.

SIMON & GARFUNKEL (1966), *Parsley, sage, rosemary and thyme*, Columbia CS 9363.

CARLOS, Walter (1975), *Walter Carlos by request*, Columbia M 32088 – inclut des pièces de Lennon.

5.2. « Épilogue. À la recherche de Petula Clark »[448]

Les numéros de pages originels sont indiqués en gras entre crochets.

[437] D'un bout à l'autre de l'Ontario, cette province que j'appelle mon pays, la Route n° 17, dite Route de la Reine, s'étire sur quelque 1800 kilomètres en se frayant un chemin à travers le massif précambrien du Bouclier canadien. Là où elle gravit en la surplombant la rive nord-est du lac Supérieur, sa course est-ouest est déviée et lui confère un profil cartographique qu'on dirait celui des monstres préhistoriques aéroportés auxquels Hollywood a octroyé un statut de star dans ces émissions des années 50 qui donnaient la chair de poule à leurs nocturnes spectateurs, et qui s'intitulaient *La Bête sanglante venue de l'Espace* ou *Becs en provenance de l'au-delà* ; le dessin du fuselage du XB15 était à ces monstres comme un tribut de la science payé à l'art.

Même si les plumes de sa queue viennent chatouiller les premiers contreforts urbains de Montréal et si son bec picore le fertile grenier à blé de la prairie du Manitoba, la Route n° 17 fixe sur une bonne partie de son passage à travers l'Ontario les limites septentrionales de l'implantation agraire dans le pays. Çà et là, quelques habitations – un village de pêcheurs, un champ minier, une bourgade forestière – séparées les unes des autres d'une centaine de kilomètres, bordent la route. Certaines de ces agglomérations, portant des noms tels que Machipicoten et Batchawana, témoignent de la permanence de la ségrégation de l'Indien cana- **[438]** dien ; d'autres, du nom de Rossport et de Jackfish, proclament la perspicacité cartographique des premiers colons blancs ; quant à Marathon et Terrace Bay – « Le Joyau de la Rive Nord » –, elles

[448] GOULD, Glenn (1967), « Épilogue. À la recherche de Petula Clark ».

attestent la présence du capital américain, dont l'afflux s'est fait sentir dès l'immédiat après-guerre. (Terrace Bay est le Brasilia, la base opérationnelle de Kleenex et Cie en Ontario).

L'ordonnance de ces dernières villes, situées au beau milieu de l'un des paysages les plus envoûtants qu'il soit donné de contempler au centre de l'Amérique septentrionale, souscrit rigoureusement au concept de planification urbaine du Nord, qu'on pourrait définir comme un préfabriqué de *1984* ; on y trouve, selon moi, la source d'une allégorie si puissamment évocatrice de la condition humaine qu'on pourrait la croire surgie directement de la prose fantastique du romancier Karel Čapek.

Marathon, une ville forestière d'environ 2600 âmes, s'agrippe aux rivages d'un fjord qui échancre le littoral du lac Supérieur. L'un des ingénieurs de la Compagnie ayant commis une légère erreur de calcul quant à la direction probable des vents dominants, une odeur pestilentielle de pâte à papier plane sans interruption sur l'agglomération depuis sa fondation il y a une vingtaine d'années, et exprime la nature monolithique de l'économie de l'endroit, tout en lui interdisant le bénéfice de revenus supplémentaires qu'aurait pu autrement lui apporter l'industrie du tourisme. En conséquence, la valeur locale des terrains est directement proportionnelle à la distance qui les sépare de l'usine papetière. Tout en bas, le long des trottoirs en bois qui séparent l'usine des bords du lac, la Compagnie a installé des baraquements pour les travailleurs célibataires et itinérants ; un bloc plus haut, et ce sont l'hôtel, le cinéma, la chapelle et un magasin général ; au niveau suivant, un assortiment de bâtiments préfabriqués ; au-delà, et toujours plus haut, quelques maisons à étage pour les cadres moyens ; et pour finir, surmontant gentiment le tout, un pâté de résidences paternalistes en brique, qui ne seraient pas déplacées dans les banlieues chic du comté de Westchester dans l'État de New York. Il est douteux qu'on puisse trouver ailleurs meilleure illustration du phénomène de la « mobilité ascensionnelle » qu'on dit être celui de la société américaine. « Cela donne aux gens des ambitions sociales », m'assura l'un des notables du coin, dont il allait s'avérer que les convictions politiques le situaient quelque part à droite du prince Metternich.

A quelques centaines de mètres au-delà de l'Allée des Directeurs, un sentier tracé au bulldozer mène jusqu'au sommet du lieu, dégagé d'odeurs et de fumée. Cependant, le promeneur éventuel en est tenu à **[439]** distance par une barrière cadenassée portant un écriteau qui, à la manière de ces auvents rassurants jadis utilisés pour décorer les passerelles de la Pan American Airways, lui apprend que « sa compagnie vient de gérer une période de 165 jours sans accident », et que l'accès au sommet est interdit. Là-haut, sur la crête libre des puanteurs de la ville, on aperçoit les deux attributs indispensables de toute bourgade forestière prospère qui se respecte : une saignée dans le terrain, permettant l'évacuation des grumes, et l'antenne du réémetteur à faible puissance de la Canadian Broadcasting Corporation.

Ces relais, avec leur rayon de six ou sept kilomètres, ne desservent que la zone immédiate entourant chaque communauté. Pour celui qui conduit le long de la Route n° 17 et qui les rencontre à peu près une fois par heure, ils constituent la preuve la plus certaine que « l'extérieur » (comme nous, gens du Nord aimons à l'appeler) reste en contact avec nous. Dans toutes les communautés reculées, le diapason culturel de la CBC (Boulez, à Batchawana, c'est quelque chose !) est complété par des émissions locales dont la formule de programme, suivant en cela les traditions imaginatives existant dans les radios commerciales du monde entier, consiste à donner des nouvelles toutes les heures, les cinquante-cinq minutes restantes étant consacrées à faire du matraquage avec les tubes pop recensés au magazine du hit-parade. Cette heureuse ambivalence allait marquer mon dernier voyage le long de la Route n° 17 car, à l'époque, grimpant à toute allure au palmarès du hit-parade, et figurant en conséquence fréquemment au programme de toutes les stations, se trouvait une chanson intitulée *Who am I ?* [*Qui suis-je ?*]. La chanteuse s'appelait Petula Clark ; le compositeur et chef d'orchestre, Tony Hatch.

Je parvins à régler mon allure sur la distance séparant les réémetteurs, ce qui me permit d'entendre la chanson en question une fois par heure au moins, et de finir par la connaître, sinon mieux que la soliste, du moins sans doute aussi bien que la plupart des musiciens du rang qui avaient été engagés pour participer à son enregistrement. Après plusieurs centaines de kilomètres d'exposition à la chose, je pris une chambre à l'hôtel de Marathon, et m'apprêtai à examiner d'un peu plus près le cas de Petula.

Who am I ? fut la quatrième d'une remarquable série de chansons qui établirent la carrière américaine de Petula Clark. Sortie sur disque en 1966 et précédée une année auparavant par *Sign of the times* et par **[440]** *My Love*, elle mit un terne aux rumeurs malveillantes qui insinuaient que le succès universel qu'elle avait obtenu en 1964 avec *Downtown* était dû à la chance et au hasard. En outre, ce quarteron de « tubes » devait répandre l'idée que, aussi limités que puissent être son timbre et son registre, elle n'accepterait aucune restriction correspondante en matière de thèmes et de sentiments. Chacune des quatre chansons expose un niveau adjacent d'expérience – les vingt-trois mois qui séparent les dates de sortie de *Downtown* et de *Who am I ?* ne constituant qu'une modeste accélération de l'évasion précipitée du nid parental de l'adolescent américain.

Pet Clark est à beaucoup d'égards la synthèse complète de cette expérience. À l'âge de trente-quatre ans, accompagnée de deux enfants, et ayant déjà derrière elle trois carrières distinctes (dans les années 40, elle fut pour le cinéma britannique l'anticipation d'Annette Funicello, et une dizaine d'années plus tard, comme chanteuse, figurait quotidiennement dans le décor tamisé des nuits parisiennes), dotée d'une voix, d'une silhouette et (à distance respectable) d'un visage où l'on ne décèle que peu les ravages que laisse d'habitude derrière soi une pareille théorie d'expériences, elle est aujourd'hui, pour ce qui est de la musique pop, l'incarnation la plus convaincante du rêve des jeunes filles en fleur. Son public est vaste, constant, et animé d'un enthousiasme qui transcende le concept de génération. Un récent visiteur venu de Hollande, un homme d'environ soixante-cinq ans, qui m'avait précédemment soutenu que les émeutes des « Provos » de l'été passé aux Pays-Bas avaient été inspirées par les tendances corruptrices de la musique pop américaine, s'emballa en même temps que ses petits-enfants pour *My Love*. Il me dit que cela lui rappelait l'esprit du chant des assemblées de fidèles au sein de l'Église Réformée de Hollande.

Petula atténue la métamorphose émotionnelle qui est implicite dans ces chansons, en extrayant du texte de chacune d'elles le même message de détachement et de circonspection sexuelle. *Downtown*, cette rêverie exaltée d'adolescent :

Tout sera beau quand tu seras en ville,
Ne tarde pas à t'y rendre,
Tout t'y attend,

[441] ne se situe pas, telle qu'elle l'a dit, à plus d'une coudée de *My Love*, ce vigoureux essai d'autopromotion :

Mon amour est plus brûlant
Que le plus brûlant soleil,
Il est plus doux qu'un soupir,
Mon amour est plus profond,
Que le plus profond océan,
Il est plus vaste que le ciel

et de concessions réconciliatrices de *Sign of the Times* :

Jamais je ne comprendrai pourquoi
Tu m'as traitée comme ça
Mais lorsque je tiens ta main,
Je sais que jamais plus
Tu ne referas ce que tu as fait

Le déroulement des événements, implicite dans ces chansons, est suffisamment ambigu pour donner à l'auditeur le privilège d'une écoute discontinue. Il est parfaitement possible de commencer, comme ce fut mon cas, avec *Who am I ?*, et d'aller ultérieurement, si on le souhaite, faire un petit tour du côté de *Downtown*. Une carrière bien conçue dans le domaine de la musique pop devrait être agencée comme les *dramatis personnae* d'un feuilleton télévisé – il suffit de se brancher une fois tous les six mois sur *Dallas* pour savoir tout ce qu'il y a à savoir sur la manière dont les choses se passent pour J. R. De la même façon, le titre, le tempo et le registre tonal des « tubes » d'un chanteur devraient observer une certaine progression bibliographique. J'ai tendance à croire que si l'ordre de ses chansons avait été inversé, la réputation américaine de Petula Clark aurait probablement eu du mal à s'établir. Avec son mouvement implacable en direction des expériences de l'âge adulte, ce quatuor de chansons possède quelque chose d'inévitable. Petula fournissait adroitement à un public de jouvenceaux, dont le développement de la conscience socio-sexuelle coïncidait avec les différentes dates de sortie de ses chansons, la certitude rassurante d'une survie postérieure à l'adolescence.

À son public d'âge plus mur, elle présente un autre genre de réconfort. Tout, dans son attitude en scène et au micro, dément la fureur agressive des paroles. De par son visage, sa silhouette, ses discrètes girations, mais avant tout de par cette voix qui est farouchement fidèle à son unique et [**442]** cependant noble octave, qui ne s'adonne aux portamentos qu'avec la plus grande circonspection, et dont le vibrato est si dense et si rapide qu'on dirait qu'il n'existe pas – on ne trouve rien en elle qui ressemble un tant soit peu à ces tremolandos du genre « Voici venir le point d'orgue, tenons bon », qui affligeaient la voix de certaines de ses consœurs d'il y a vingt ans et qui, comme des craies grinçantes, venaient crisser sur les nerfs dangereusement exposés de ma génération –, Petula se prête – au diable le style – aux fantasmes modestes et nostalgiques des plus vieux.

La divergence entre l'attitude démonstrative des paroles et la retenue avec laquelle Petula préside à leur expression est symptomatique d'une dualité plus fondamentale. Chacune des chansons imaginées pour elle par Tony Hatch souligne un aspect ou un autre de la dialectique existant entre la soif de révolte à court terme de l'adolescence et l'empressement à long terme qu'elle éprouve à se conformer. Dans chaque chanson, la musique contredit résolument cette grossière propension au sybaritisme qui imprègne les paroles. Son attitude harmonique a la dignité et la rectitude d'un cantique ; elle est à tout moment solidement diatonique.

D'ailleurs, pendant que nous y sommes, presque toute la musique pop d'aujourd'hui est solidement diatonique – la pente chromatique max-regérienne et vincent-d'indyenne qui avait infiltré les arrangements pour grand orchestre des années 30 et 40 s'épuisa lorsque Ralph Flanagan fit disparaître les sixtes augmentées de son système. Mais, par rapport à celui de MM. Lennon, Mac Cartney et Compagnie, le diatonisme de Tony Hatch possède une différence qui est davantage qu'une simple différence de nature. Pour les Beatles, il s'agit (ou s'agissait ?), pour ainsi dire, d'une tactique de guérilla, d'un instrument de révolution. Après avoir annexé les conventions de la *vox populi* de l'harmonie du folklore anglais) telles qu'on les retrouve dans la nonchalance type *Greensleeves* des quintes parallèles léthargiques du vieux Vaughan Williams, les nouveaux ménestrels transformèrent ce langage de tous les jours gentiment gouailleur en une singerie méprisante des inflexions de la bonne société. Ils entreprirent de saboter le siège

du pouvoir tonal et de la piété avec le même opportunisme que celui qui, dans *Room at the top* (*les Chemins de la haute ville*), poussait Laurence Harvey à séduire la fille de sir Donald Wolfit.

Sur le plan tonal, les Beatles éprouvent aussi peu de considération pour les raffinements de la polyphonie qu'Erik Satie en manifestait pour les entrecroisements harmoniques éperdus des post-romantiques allemands. Au lieu de cela, on trouve chez eux une plate combinaison de primitivisme harmonique, effrontément dépourvu de ressources, préten- [**443]** tieux et suffisant. Leur carrière n'a été qu'une gigantesque parodie de l'équation : sophistication = extension chromatique. Les prolongations préméditées à la dominante, les fausses résolutions à la tonique qu'ils nous infligent (mettons à part *Michelle*), au nom d'une élaboration au premier degré, sont tout simplement symptomatiques d'une répugnance cavalière à observer les propriétés psychologiques de l'arrière-plan tonal. Dans le répertoire liverpoolien, l'amateurisme complaisant du matériau musical, bien qu'il soit presque égalé par l'indifférence stylistique de l'exécution, n'est dépassé que par l'ineptie des méthodes de production en studio qui lui sont appliquées. (*Strawberry fields* ferait songer à une rencontre de hasard entre Claudio Monteverdi et un ensemble de binious lors d'un mariage campagnard).

Et cependant, toute une frange de l'élite musicale trouve, cette année du moins, que les Beatles sont tout ce qu'il y de plus « in ». D'ailleurs, si vous faites usage de sitars, de bruit blanc et de Cathy Berberian, c'est que forcément vous avez quelque chose, pas vrai ? Non, pas vrai. La raison véritable de cet attrait, camouflée derrière la même illusion ingénieuse qu'entretenaient les intellectuels de cafés pour se persuader des mérites de Charlie Parker dans les années 40 ou de Lennie Tristano dans les années 50, réside dans le besoin de considérer le plus banal des accords parfaits comme un purgatif. Après tout, le système nerveux central ne peut s'accommoder que d'un nombre limité de pianissimos prolongés, de paquets d'accords, et de tritons vibrionnants. Tôt ou tard, la diète finit par lasser le patient et celui-ci implore qu'on lui administre une bonne bouffée bien fraîche d'*ut* majeur.

Et pourtant, ce n'est que de façon fortuite que les Beatles réussirent à satisfaire ce besoin, et grâce à cet amateurisme qui paraît rendre crédible le phénomène de leur *ut* majeur comme s'il s'agissait d'une substitution accidentelle d'harmoniques, grâce aussi à cet article de foi de l'avant-garde, selon lequel rien n'est plus méprisable qu'un expérimentateur d'accords parfaits professionnel. Le fait que les Beatles soient considérés « *in* » et Petula par comparaison relativement « out », peut être diagnostiqué selon les mêmes termes et partiellement d'après le même syndrome de recherche d'un statut, qui font que le *Complexe en* sol *mineur* de Tristano est mystérieux, le *Concerto pour orgue*, également en *sol* mineur, de Poulenc, banal, la poésie des Esquimaux Iglulik captivante, *Tapiola* de Sibelius fastidieux, et qui amènent les gens manquant de confiance en soi à acheter des Bentley.

Mais Tony Hatch ne voit pas dans la tonalité qu'un simple filon à exploiter. Il s'agit pour lui d'une source viable et durable d'énergie productive, dotée de priorités qui exigent et obtiennent de lui de l'attention. [**444]** *Downtown* est l'exhortation diatonique en *mi* majeur la plus affirmée qu'on puisse trouver depuis le moment où la peu probable équipe constituée par Felix Mendelssohn et Harriet Beecher Stowe mit en commun les talents respectifs de ses deux membres pour donner :

Doucement, avec toi,
Lorsque la pourpre du matin paraît,
Lorsque l'oiseau s'éveille
Et que les ombres s'enfuient ...

Sign of the times, d'un autre côté, s'autorise une altercation relativement savante entre la tonique et la dominante d'une part, et le relatif mineur d'autre part, qui vient souligner à deux reprises l'idée que « Peut-être mon heureuse étoile se met-elle désormais à briller » ; la superposition harmonique suggère

que la persistance d'altostratus pourrait bien entraver quelque temps encore la visibilité. *My Love*, par contre, reste fermement ancré dans une voie non modulante. Tout au long de ses deux minutes quarante-cinq secondes, le seul incident extra-diatonique qui vienne troubler son cours est constitué par le relais quasi inévitable, à la sustonique bémolisée, du chœur final, accompagné de deux dominantes voisines faisant office de pivot. A vrai dire, une seule et unique dominante secondaire, laquelle se trouve coïncider avec la phrase « Cela montre que tous, nous pouvons nous tromper » compromet les qualités virginales de ses solides et responsables basses fuxiennes, et aucune de ces notes sensibles égarées et bémolisées n'implique le moindre défaut de résolution. On dirait un manifeste méthodiste, tout d'une pièce, sérieux et affirmé, préordonné, que le doute n'effleure pas, et qui n'admet pas le compromis. Tandis que tournoient des légions de Petulas, prises au charme de sa droite et vertueuse euphonie, des galeries d'ancêtres encastrés dans leurs cadres de forme ovale prêtent une oreille bienveillante à ces paroles heureusement amorties, et approuvent.

Après l'euphorie qui dominait les trois chansons la précédant, *Who am I ?* se lit comme un document du désespoir. Elle recense les symptômes de désenchantement et d'ennui qui succèdent inévitablement et sans tarder à la trajectoire d'exacerbation émotionnelle qui donnait son unité à la trilogie précédente. La confiance que la chanteuse de *Downtown* [**445]** éprouvait pour les effets thérapeutiques du « bruit », de la « hâte » et des « lumières brillantes » a été ébranlée. Ces « canyons d'asphalte » pleins d'attraits, qui promettaient d'être « une échappatoire à cette vie qui n'apporte que solitude », ont fait payer cher l'anonymat qu'ils offraient. Car même si elle a désormais découvert le lieu où « les édifices montent jusqu'aux cieux », où « la circulation tonne dans les rues affairées », où « le sol se dérobe sous les pas », elle continue à marcher seule et à se demander : « Qui suis-je ? ».

Clairement, cette interrogation est le résultat d'une crise d'identité, vertigineuse et claustrophobe, déclenchée par l'expérience traumatisante d'un environnement métropolitain et, très probablement, aggravée par des pieds douloureux. On y trouve bien sûr l'inévitable apothéose, avec tous ses ingrédients habituels, dont un ut de fausset, qui vient célébrer la thérapie réparatrice de l'amour. (« Quelque chose d'autre reste en moi entièrement libre, l'amour de quelqu'un qui m'est proche ; pour mettre en question pareille bonne fortune, Qui suis-je ? »). Pourtant la dysphorie de ce titre existentiellement interrogateur ne va pas être prolongée par un appendice aussi conventionnel et aussi peu convaincu.

Thématiquement, *Who am I ?* se prête à un jeu de downtown-isme inversé. La principale cellule thématique de *Downtown*, ce lied exubérant, reposait sur des intervalles de tierce mineure et de seconde majeure, alternant à l'occasion avec une tierce majeure suivie d'une seconde mineure. Dans *Downtown*, le composé de l'une ou l'autre de ces figures, une quarte parfaite, devint le motif du titre, et les figures elles-mêmes étaient étirées par des notes répétées (« quand/tu/es/seul/ ») disjointes par des virgules (« downtown, où, ») (« pour aider, je ») et constamment refaçonnées par un travail de transposition librement diatonique, qui correspond parfaitement aux fantaisies improvisatrices de la jeunesse.

Dans *Who am I ?*, pourtant, le même motif, quoique parfois entouré de passages en gammes (« les édifices s'élèvent jusqu'aux cieux »), est la plupart du temps enfermé dans une spirale diatonique – les notes *fa*, *mi*, *do* et *do*, *la*, *sol*, servant à souligner la phrase « Je marche seule et me demande 'Qui suis-je ?' ». En outre, la basse est énoncée sur les notes *ré*, *sol*, *mi* et *sol*, *mi*, *la*, dont la synchronisation verticale pourrait donner un composé harmonique du motif-titre. J'admets volontiers qu'un pareil jargon schoenbergien ne doit être appliqué qu'avec prudence aux créations insouciantes de la musique pop. Néanmoins, *Downtown* et *Who am I ?* représentent clairement les deux revers d'une même médaille bien souvent frappée. L'enthousiasme contagieux du motif de Downtown trouve son contraire dans la systématisation somnambulique du symbole [**446]** de *Who am I ?*, parfaitement adapté à la teneur

des confidences niaises et au ton mal articulé que Petula utilise pour évoquer la secrète jérémiade des siroteurs de cafés dans les banlieues du petit matin.

À strictement parler, le concept de banlieue est sans signification dans le contexte particulier de Marathon. Les bords du lac ne sont séparés de l'Allée des Directeurs que par cinq pâtés de maisons, et on ne détecte au-delà que deux symboles de la périphérie urbaine : le Golf et le Country Club de la Péninsule (Ne pas marcher sur les pelouses – Attention, chien méchant) et, comme alternative estivale, un petit étang entretenu par le club de natation local pour suppléer au fjord que la pollution a depuis longtemps rendu impropre aux baignades. Tous deux sont à portée de l'émetteur, même si la puissance de ce dernier décline rapidement une fois qu'on a dépassé le Country Club en direction de la Route, et qu'on ait peu de chances de rester longtemps exposé au même menu uniforme de musique et de nouvelles.

Le problème pour les citoyens de Marathon est que, même tacitement, leur souci d'ascension et leur peur d'un déclin subséquent pourraient bien s'annuler l'un l'autre. Il en résulte, malgré l'évidente stratification des consciences, que la ville est affectée d'une uniformité émotionnelle curieusement compromise.

Il existe très certainement bien d'autres façons de mener une planification urbaine. Terrace Bay fut conçue deux ans après Marathon et semble avoir tiré parti des erreurs de calcul qui affectèrent sa voisine orientale. La direction des vents (à prédominance nord-ouest) y fut soigneusement relevée, et l'usine fut installée en conséquence au nord et à l'est de l'agglomération. La bourgade fut dessinée autour d'un ensemble commercial et édifiée soixante-quinze mètres au-dessus du niveau du lac Supérieur. On incita les cadres à habiter de petits pavillons préfabriqués plutôt que dans des immeubles collectifs. « Ça sert à rien de dorloter les gens, m'assura le prince Metternich, y sont plus stimulés ». Je décidai d'aller m'en rendre compte de mes propres yeux et, au crépuscule, je mis le cap en direction du « Joyau de la Rive Nord ».

Parcourue de nuit, la Route n° 17 offre une expérience auditive remarquable. Les hautes terres, situées dans l'Ontario septentrional à l'altitude modeste de 750 mètres, sont vite atteintes, tout de suite au nord du lac Supérieur. À partir de ce point, toutes les eaux s'écoulent en direction de la baie d'Hudson, avant d'aller se jeter pour finir dans [**447]** l'océan Arctique. En traversant ce promontoire après le coucher du soleil, on découvre une réception de bande AM d'une prodigieuse clarté. Tous les accents du continent sont répandus à travers la bande, et en manipulant les boutons pour tirer parti de toute la diversité de cette rencontre, les impressions auditives de la journée, avec leur envoûtante insularité, s'éloignent peu à peu, puis émergent à nouveau selon une perspective équilibrée et élastique...

Ici Londres, qui vient rendre visite aux services américains de la BBC. C'est l'heure du Journal... A Grand Bend, la température n'a pas dépassé aujourd'hui 8 degrés… Et maintenant, la Symphonie n° 42, K.720, de Mozart, jouée par… Okay, les enfants, voilà la chanson que vous avez demandée, et aujourd'hui elle est spécialement dédiée à Paul par Doris, à Marianne par un admirateur anonyme, et à tous les détenus de l'Institut de la Grosse Bertha, ainsi qu'aux marins du M.S. Vagabond, ancré à 500 mètres des limites internationales. Voici Pet Clark, avec la question que nous nous sommes tous posée... « Je marche seule, et me demande : 'Qui suis-je?' »

5.3. « Streisand comme Schwarzkopf »[449]

Les numéros de pages originels sont indiqués en gras et entre crochets.

[271] Je suis un dingue de Streisand et n'en fais pas mystère. A part sans doute Elisabeth Schwarzkopf, aucune autre chanteuse ne m'a donné autant de plaisir, ni une idée aussi pénétrante de ce que peut être l'art de l'interprète.

Il y a quatorze ans, un disque « souple » de son premier enregistrement *L'Album Barbra Streisand*, circulait clandestinement de bureau en bureau chez CBS ; un exemplaire tomba entre mes mains et je me mis à rire. Si je riais, ce n'était certainement pas pour me moquer de ce disque. Martin Erlichman, son fervent mentor, se trouvait à ce même moment présent dans un bureau adjacent et, de toute **[272]** façon, ce n'aurait pas été de bonne politique vis-à-vis de la Compagnie. Ce n'était pas non plus le contenu du disque qui me faisait rire – même s'il était déjà alors évident que la parodie allait jouer un rôle essentiel dans l'œuvre de Streisand. Ce qui se passa en fait, c'est qu'un sourire fendu jusqu'aux oreilles s'attaqua à mes muscles faciaux, lesquels ne daignent s'exercer de la sorte que lorsque je suis confronté à des exemples uniques du rite de la recréation.

Parfois, ce curieux tic me prend comme par surprise : c'est le cas lorsque je me trouve devant quelque chose de tout à fait original (les méditations au synthétiseur de Walter Carlos sur les Troisième et Quatrième *Concertos Brandebourgeois* par exemple, ou la réalisation par les Swingle Singers de la neuvième fugue de l'*Art de la Fugue*). D'autres fois, ce rire me saisit à l'écoute d'œuvres pour lesquelles je n'éprouve aucune affection particulière. (J'ai toujours cru pouvoir me passer des concertos de Chopin jusqu'au moment où Alexis Weissenberg, en balayant les toiles d'araignées qui envahissaient les salons de George Sand, actualisa ces œuvres). D'autres fois encore et sans doute mal à propos, ce rire fait surface en présence d'une œuvre pour laquelle une solennité de joueur de poker est considérée comme de rigueur. (Le rythme de Boogie-Woogie que donne Hermann Scherchen au *Messie* de Haendel fut pour moi l'une des grandes révélations des débuts du microsillon). Autre exemple enfin : le rire me sert à exprimer un sentiment de soulagement lorsque je m'aperçois qu'il existe une solution possible à un puzzle qui m'apparaissait jusque-là insoluble. (C'est ainsi que les *Métamorphoses* de Strauss sont une œuvre que j'aime depuis près de trente ans sur le papier et en tant que concept, mais que j'ai longtemps crue impraticable en tant que véhicule sonore pour vingt-trois instruments à cordes entêtés à la recherche d'un accord de VI-IV. Tout cela a changé il y a environ deux ans, lorsque j'entendis pour la première fois l'enregistrement magistral de Herbert von Karajan. Des semaines durant, nuit après nuit et parfois, sans exagérer, jusqu'à trois fois d'affilée, j'ai fait tourner ce disque, en passant successivement par l'étape où on lève les yeux au ciel d'émerveillement, puis par la phase du tremblement nerveux et de la voix enrouée par l'émotion avant de déboucher finalement sur le seuil du... rire fou). J'ai la même réaction devant pratiquement tous les enregistrements de Willem Mengelberg ou de Leopold Stokowski, et Barbra Streisand me fait toujours – ou presque toujours – le même effet.

Pour moi, la voix de Streisand est l'une des merveilles naturelles de notre époque, un instrument aux timbres infiniment variés. Certains [**273]** de ses registres ne sont évidemment pas sans problèmes, mais c'est là une observation qui n'est guère plus perspicace que celle qui consiste à dire qu'un clavecin n'est pas un piano ou vice versa, si vous préférez. Streisand a toujours eu des problèmes avec le tiers supérieur de la portée – le principal étant un changement de registre perceptible sur le *do* dièze – mais je ne dispose pas ici de l'espace nécessaire pour décompter les façons étonnantes dont elle a réussi avec une ingéniosité

[449] Source : GOULD, Glenn (1976), « Streisand as Schwarzkopf ».

croissante à tourner ce défaut à son avantage. Je ne peux cependant pas laisser passer l'occasion de mentionner un moment tout particulièrement extraordinaire : le « Nothing, nothing, nothing » solidement centré sur *ré* bémol et *do* naturel à la fin de la super-production très puccinienne qu'est la chanson *He Touched me*.

Quoi qu'il en soit, on ne s'attend pas de la part de Streisand, comme on le ferait de la part de Ella Fitzgerald ou éventuellement – ce n'est pas mon cas, mais c'est une autre histoire – de Cleo Laine, à un festival de pyrotechnique vocale. Elle peut déclencher une véritable tempête à la demande, mais ce n'est pas elle qui vous troussera une ballade à la manière directe et sans complexe de l'admirable Shirley Bassey. Avec Streisand, qui est à Shirley Bassey ce que Daniel Barenboïm est à Lorin Maazel, c'est le processus qui compte, car elle dispose d'une collection impressionnante et apparemment illimitée d'options diverses. Sa manière à elle est celle d'une beaucoup plus grande intimité, mais d'une intimité (et c'est étonnant étant donné ce type de répertoire) qui ne recherche jamais ouvertement le contact sexuel. Streisand est littéralement dévorée par la nostalgie et elle peut donner aux paroles de midinette les plus triviales un écho d'une intimité bouleversante.

L'idée que je me fais de Streisand (comme d'ailleurs de Schwarzkopf) est que tous ses plus grands coups résultent de répétitions en loge au cours desquelles (probablement accompagnée d'un orchestre préenregistré) elle se met dans la peau d'une quantité de personnages successifs, essaie toutes sortes de phrases qui n'ont l'air de rien, imagine des gestes qui accompagnent sa propre réflexion, élabore des couplages de registration (en surimposant le cromorne de quatre pieds du gamin de la rue au seize pieds de *Sophisticated lady*), et en général joue pour son propre amusement dans un univers de miroirs borgiens (Jorge-Luis, pas Victor) et d'invention verbale.

Comme Schwarzkopf, Streisand est l'une des grandes championnes de l'italique ; elle ne laisse jamais aucune phrase livrée à elle-même, et l'étendue comme la diversité de ses dons d'expression sont telles qu'il est simplement hors de question de pouvoir établir à l'avance [**274]** l'itinéraire stylistique qu'elle va emprunter. Une bonne part de l'effet d'intimité – en réalité le sentiment qu'on a d'être le spectateur clandestin d'un instant strictement privé qui n'a pas encore reçu son profil public définitif – résulte directement de notre incapacité à anticiper ses intentions. Pour prendre un seul exemple, disons que Streisand peut s'attaquer à une satire à la Satie extrêmement légère comme la chanson de Dave Grusin *A Child is born*, lui trouver deux gammes descendantes (dans les modes hypo-dorien et lydien respectivement) et tirer de ce croisement essentiellement routinier un moment d'une intensité et d'une beauté déchirantes. Aussi invraisemblable que la comparaison puisse paraître, je crois qu'il y a là quelque chose des rêveries inoubliables de Schwarzkopf dans le soliloque final du *Capriccio* de Richard Strauss et, à mon avis, la majeure partie des prestations de Streisand mérite amplement le compliment qu'implique cette comparaison.

Malheureusement, le disque dont il est question ici est l'une des exceptions à la réaction habituelle que me procure Streisand. C'est là que s'applique le « presque toujours » dont je parlais plus haut. Une autre exception qui me vient à l'esprit est constitué par l'irritant album *What about today ?* réalisé en 1969, où elle se fait le porte-parole de la génération d'alors. Mais contrairement à lui, le disque *Classical Barbara* ne cherche visiblement pas à se conformer à l'esprit du temps. Sauf en tant que curiosité, il n'y a guère de chance qu'il attire l'attention des fonctionnaires officiels de la musicologie ; sa prise de son de style pop extrêmement rapprochée (personnellement, j'adore cela !) lui aliénera très probablement les aficionados de l'art lyrique ; quant à l'acheteur lambda, il est quasiment certain que le contenu de ce disque le détournera d'en faire l'acquisition.

Il est donc évident qu'il y a là un réel courage ; manifestement Streisand a pris un grand risque dans le seul but de satisfaire la curiosité illimitée de ses admirateurs inconditionnels, et par conséquent, ne serait-ce que pour exprimer notre gratitude, nous devons souligner que, s'il ne s'agit pas là d'un album vraiment bon, il ne s'agit absolument pas non plus d'un mauvais album. Il tient essentiellement compte des exigences présumées du genre et du répertoire qu'il survole et, dans ce sens, fait honte aux contrefaçons de Broadway auxquelles ont cru devoir se prêter certaines stars du chant classique qui ont pour nom Beverly Sills, Roberta Peters ou même à l'occasion Maureen Forrester. (Exemptons de cette liste Eileen Farrell, qui avait certainement « des droits à chanter le Blues »).

Mais ce sont précisément ces exigences présumées qui font pro- **[275]** blème. Rien dans cet album ne manque de sensibilité ou de musicalité, sauf la réverbération gratuite qui a été déversée sur les parties orchestrales des deux pièces de Haendel, et qui, à la fin de ces deux extraits, atteint le comble du mépris pour le style lorsqu'un rapide coup de potentiomètre exercé par l'ingénieur du son ne fait rien d'autre que de venir nous rappeler sa présence excrémentielle. Malgré tout, d'un bout à l'autre du disque, Streisand semble pétrifiée à l'idée qu'elle est désormais face à face avec les Grands Maîtres. Tout l'album nous est servi sur un registre révérenciel qui va du mezzo-piano au mezzo-forte, et aucun des morceaux n'est pris à un tempo qu'on pourrait dire allant. En dépit du fait que Streisand est la plus adroite pourvoyeuse de chansons crépitantes de notre époque (voir *Piano practice* et *Minute waltz*), ce genre de prédilection pour une série monotone d'intermezzi andante-grazioso n'est pas réservé à ce disque. On trouvait déjà une tendance similaire dans le *Troisième Album Barbara Streisand* paru à l'orée de sa carrière, mais elle n'était pas conjuguée à l'époque, comme c'est le cas ici, avec une compression dynamique aussi austère.

Par ailleurs, la prestation est virtuellement exécutée à l'aide d'un seul jeu ; Streisand met en action son registre innocent de huit pieds d'enfant de chœur et n'en démord plus. Il s'agit là, n'en doutons pas, de l'un de ses registres les plus efficaces qui, lorsqu'il est appliqué à un répertoire approprié, produit un effet saisissant. Dans « In Trutina » tiré des *Carmina Burana* de Carl Orff, Streisand, à l'aide du vibrato le plus rapide d'Occident et de l'intonation la plus impeccable qu'il nous ait été donné d'entendre depuis la Maria Stader de la grande époque, nous procure une lecture qui ne laisse rien à envier à personne pour ce qui est de la sécurité vocale, en même temps qu'elle débarrasse cet air plutôt insipide de ses accoutrements théâtraux habituels. Plus encore sans doute, elle est à l'origine de la seule version actuellement disponible de cette œuvre qui accommode parfaitement le texte à son caractère de Livre d'Heures.

Dans la « Berceuse » (extraite des *Chants d'Auvergne* de Canteloube), Streisand n'arrive pas à égaler la suavité de Victoria de los Angeles mais, à sa manière de chanson folklorique, son interprétation est néanmoins extraordinairement touchante. Elle réussit également très bien avec Debussy, et si Eilleen Farrell, qui elle aussi ouvrait un récital sur disque Columbia avec *Beau Soir*, pouvait prétendre s'identifier totalement à une parisienne sophistiquée, Streisand lui donne ici la réplique, non sans quelque effet, sous les traits d'une gamine de Marseille.

[276] Ce n'est que dans les parages du répertoire allemand que Streisand s'enlise vraiment. Dans le *Mondnacht*, de Schumann, elle maintient un flegme imperturbable et exaspérant jusque dans la stance finale, cheminant lourdement et impitoyablement à travers « Und meine Seele Spannte, weit ihre Flügel aus ». Dans *Verschwiegene Liebe* de Wolf, elle renonce carrément à utiliser ses dons uniques de caractérisation, en ne gardant aucun secret et en ne portant aucun voile.

Tout ce qu'on peut dire de son « Lascia ch'io pianga » tiré du *Rinaldo* de Haendel, est qu'il est un modèle de clarté analytique par comparaison avec la version sillonnée de glissandos de Mme Ernestine Schumann-Heink datant de 1906. Streisand en donne une interprétation qui aurait certainement été ratifiée par la Royal Academy de 1939 ; à l'époque on avait déjà su se défaire des glissandos, mais on n'avait pas

encore inventé les ornements. (Curieusement, c'est à l'admirable collaboratrice d'Alfred Deller, Eileen Poulter, qu'allait revenir de donner la version streisandesque définitive de cet air).

Je ne voudrais cependant en aucune manière donner l'impression de suggérer que Streisand devrait laisser de côté les « classiques ». Bien au contraire, je suis convaincu qu'elle a en elle un grand disque « classique » potentiel. Elle a simplement besoin de repenser la question du répertoire et de secouer le joug de respectabilité qui accable la présente réalisation.

Ma propre prescription pour un album Streisand de rêve inclurait des chansons avec luth de l'époque des Tudor (elle serait sensationnelle dans Dowland), le cycle *Sans soleil* de Moussorgsky, et comme pièce de résistance – à condition qu'elle assimile un ou deux traités d'ornementation baroque – la *Cantate* de Bach n° 54 *Widerstehe doch der Sünde*. Jusqu'à présent, la version la plus intensément engagée que je connaisse de cette œuvre admirable fut celle d'une émission télévisée de la CBC de 1962. Figuraient à l'affiche le remarquable contre-ténor Russell Oberlin et un ensemble de cordes de l'orchestre symphonique de Toronto. Participait également à l'exécution un chef d'orchestre claveciniste d'une modestie incomparable qui a requis l'anonymat ; son agent m'assure toutefois que si Miss Streisand souhaitait tenter sa chance avec *Widerstehe doch der Sünde* et si Columbia voulait bien saisir l'invite, il serait certainement disponible.

5.4. Contenu du disque compact mp3

[Clark – Divers] = compilation personnelle

[A Sign of the times.mp3] = CLARK, Petula (1966), *A Sign of the times*, Pye, 7N 17071.
[Downtown.mp3] = CLARK, Petula (1965), « Downtown », *Downtown*, Pye, 7N15722.
[My Love.mp3] = CLARK, Petula (1965), *My Love*, Pye, 7N 17038.
[Who am I.mp3] = CLARK, Petula (1966), *Who am I*, Pye, 7N 17187.

[Evans – Symbiosis] = EVANS, Bill & GOMEZ, Eddie & MORELL, Marty & Orchestre & OGERMAN, Claus (dir.) (1974), *Symbiosis*, BASF-MPS, 21 22094-3.

[Evans – Conversations with myself] = EVANS, Bill (1963) *Conversations with myself*, Verve Records, V/V6 8526.

[Gould – The Quiet in the Land.mp3] = GOULD, Glenn (1992), « The Quiet in the Land », *The Solitude trilogy*, disque compact CBC PSCD 2003-3 – remastérisation d'une composition radiophonique diffusée en mars 1977 sur la CBC.

[Streisand – A Child is born.mp3] = STREISAND, Barbra (1975), « A Child is born », *Lazy afternoon*, Columbia.

[Streisand – Classical Barbra] = STREISAND, Barbra & THE COLUMBIA SYMPHONY ORCHESTRA & OGERMAN, Claus (dir.) (1976), *Classical Barbra*, Columbia.

VI
BIBLIOGRAPHIE

6.1. Sources

6.1.1. Documents d'archives **(Source : Fonds Glenn Gould, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa)**

ANONYME, (1983), *List of records owned by Glenn Gould.*

GOULD, Glenn (1976), Première esquisse de « Streisand as Schwarzkopf », pièce 11 109, boîte 11, microfilm 11.

GOULD, Glenn (1976), Seconde esquisse de « Streisand as Schwarzkopf », pièce 11 108, boîte 11, microfilm 11.

GOULD Glenn (1976), Troisième esquisse de « Streisand as Schwarzkopf », pièce 11 107, boîte 11, microfilm 11.

Série correspondance entrante (classée par ordre alphabétique des noms d'expéditeurs) :

FRASER, John (1976), Lettre à Glenn Gould du 14 mai, pièce 35 19 10, boîte 26, microfilm 29.

KANGAS, Judith (1982), Lettre à Glenn Gould du 15 mai accompagnée d'une note de John Fraser, pièce 36 24 1, boîte 28, microfilm 31.

LEES, Gene (1981), Lettre à Glenn Gould du 28 avril, pièce 36 18 28, boîte 27, microfilm 30.

OGERMAN, Claus (1976), Lettre à Glenn Gould du 12 mai, pièce 35 19 7, boîte 26, microfilm 29.

POCOCK, Gérald (1974), Lettre à Glenn Gould du 15 mai, pièce 35 11 13, boîte 26, microfilm 29.

WALKER, Alan (1973), Lettre à Glenn Gould du 22 novembre, pièce 35 9 11, boîte 26, microfilm 29.

WALKER, Alan (1975), Lettre à Glenn Gould du 14 février, pièce 35 14 18, boîte 26, microfilm 29.

Série correspondance sortante :

GOULD, Glenn (1967), Lettre à Alexander Ross du 9 juillet, pièce 31 33 19, boîte 21, microfilm 24.

GOULD, Glenn (1967), Lettre à Alexander Ross du 1er août, pièce 31 34 4, boîte 21, microfilm 24.

GOULD, Glenn (1970), Lettre à Gilles Potvin du 31 mars, pièce 31 42 34, boîte 22, microfilm 25.

GOULD, Glenn (1970), Lettre à Harold Barkley du 14 février, pièce 31 42 11, boîte 22, microfilm 25.

GOULD, Glenn (1977), Lettre Claus Ogerman du 12 juin, pièce 32 35 6, boîte 23, microfilm 36.

6.1.2. Propos de Gould publiés

GOULD, Glenn (1983), *Entretiens avec Jonathan Cott* (orig. 1974), Jean-Claude Lattès – trad. et préf. par Jacques Drillon de *Forever young* (1977), Random House/Rolling Stone Press (rééd. de deux entretiens parues dans *Rolling stone*, 15 et 29 août 1974).

GOULD, Glenn (1992), *Lettres*, Christian Bourgois (coll. Musique/Passé/Présent) – trad. par Annick Duchâtel de *Selected letters* (1992), Toronto, Oxford University Press (sélection de lettres de Gould préfacées, annotées et compilées par Ghyslaine Guertin et John Roberts).

GOULD, Glenn (1984), « The Psychology of improvisation », PAGE, Tim (éd.), *The Glenn Gould reader*, Toronto, Lester & Orpen Dennys Limited, p. 255-258 – transcription d'une émission radiophonique du début des années 1970 pour la CBC.

Trad., préface et annotations par Monsaingeon d'écrits de Glenn Gould dans les deux premiers ouvrages, et d'entretiens de Gould dans le troisième.

GOULD, Glenn (1983), *Le Dernier puritain. Écrits (t. 1)*, Paris, Arthème Fayard.

GOULD, Glenn (1985), *Contrepoint à la ligne. Écrits (t. 2)*, Paris, Arthème Fayard.

GOULD, Glenn (1986), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Arthème Fayard.

Liste des articles issus de l'ouvrage *Le Dernier puritain* (classés par date de publication originelle) :

1964, « Discours à l'occasion d'une remise de diplômes de fin d'année » p. 47-53 – trad. de « Advice to a graduation » (conférence prononcée au Royal Conservatory of Music de Toronto en novembre 1964).

1966 « Yehudi Menuhin », p. 209-214 – trad. de « Yehudi Menuhin », *Musical America*, décembre 1966.

1974 « Glenn Gould interviewe Glenn Gould au sujet de Glenn Gould », p. 28-46 – trad. de « Glenn Gould interviews Glenn Gould about Glenn Gould », *High fidelity*, février 1974.

1976, « Streisand as Schwarzkopf », p. 271-276. – trad. de « Streisand as Schwarzkopf », *High fidelity*, vol. 26, n° 5, mai 1976.

1977 « Léopold Stokowski », p. 215-244 – trad. de « Stokowski in six scenes », *Piano quarterly*, hiver 1977-1978 à été 1978.

Liste des articles issus de l'ouvrage *Contrepoint à la ligne* (classés par date de publication originelle) :

1954 « Considérations sur Anton Webern », p. 428-436 – trad. d'une note de programme d'un concert de Gould du 9 janvier 1954 à Toronto.

1958 « Musique pour piano de Berg, Schoenberg et Krenek », p. 420-427 – trad. de « Piano Music of Berg, Schoenberg and Krenek » (note d'accompagnement pour le disque Columbia ML 5336).

1963 & 1981, « L'Interprétation de l'œuvre pour clavier de Bach », p. 19-40 – trad. et compil. d'une pochette de disque de Gould de 1963 et d'un entretien avec Bruno Monsaingeon.

1964, « Musique en Union Soviétique », p. 251-280 – trad. de « Music in the Soviet Union » (conférence prononcée à l'Université de Toronto).

1967 « Épilogue. À la recherche de Petula Clark », p. 437-447 – trad. de « The Search for Petula Clark », *High Fidelity*, novembre 1967.

(Réédition tronquée : « Why Glenn Gould *loves* Petula Clark », *Toronto daily star*, 18 nov. 1967, p. 31)

1973 « Grieg et Bizet », p. 88-93 – trad. de « Piano music by Grieg and Bizet, With a confidential caution to critics » (notes d'accompagnement pour le disque Columbia M 32040).

1975 « L'Herbe est toujours plus verte du côté des chutes », p. 301-314 – trad. de « The Grass is always greener in the outtakes : an experiment in listening », *High fidelity*, août 1975.

1977 « Sibelius et le style de piano postromantique », p. 376-382 – trad. de « The Piano music of Sibelius » (notes d'accompagnement pour le disque CBS M 34555).

1981 « Toronto », p. 178-185 – trad. de « Toronto », MCGREEVY, John (éd.) (1981), *Cities*, New York, Clarkson N. Potter.

1982 « Ce que le processus de l'enregistrement signifie pour moi », p. 315-318 – trad. de « What recording process means to me » (script d'une vidéo privée à usage interne pour la CBS datant de l'été 1982).

1985 (posth.) « Contrefaçon, imitation et processus créateur », p. 287-300 – trad. d'un texte inédit.

Liste des articles issus de *Non, je ne suis pas du tout un excentrique* (classés par date de publication originelle) :

1956 « Non, je ne suis pas du tout un excentrique. Reportage photographique de Jock Carroll », p. 15-33 – trad. d'un reportage photographique de Jock Carroll paru dans *Week-end magazine*, vol. 6, n° 27.

1959 « Glenn Gould au quotidien », p. 37-46 – trad. de « I'm a child of nature » (entretien avec Dennis Braithwaite), *Toronto daily star*, 28 mars 1959.

1959 « At Home with Glenn Gould », p. 47-64 – trad. d'un entretien radiophonique par Vincent Tovell pour l'émission de la CBC *Project 60*, 4 décembre 1959.

1962 « Aux Abords de la retraite », p. 65-78 – trad. d'un entretien avec Bernard Asbell parue dans *American Horizon*, janvier 1962.

1962 « À Bas les applaudissements », p. 241-248 – trad. de « Let's ban applause », *Musical America*, février 1962.

1980 « Un Homme de la nuit. Entrevue avec Elyse Mach », p. 102-103 – trad. d'un extrait de MACH, Elyse, *Great pianists speak for themselves*, New York, Dodd, Mead & Cy.

1981-1982 « Vidéoconférence », p. 117-217 – trad. et réagencement fictionnel d'une série d'entretiens avec entre autres Ulla Colgrass (*Music magazine*), Dale Harris (*Performance magazine*), Bruno Monsaingeon, Tim Page (*Piano quarterly*) et Vladimir Tropp.

6.1.3. Ecrits sur Gould

ANGILETTE, Elizabeth (1992), *Philosopher at the keyboard : Glenn Gould*, London, Scarecrow – préfacé par Lawrence Ferrara.

BAZZANA, Kevin (2004), *Glenn Gould. Une vie* (orig. 2003), Montréal, Boréal – trad. par Rachel Martinez de *Wondrous strange. The life and art of Glenn Gould* (2003), McClelland and Stewart.

CHOULET, Philippe & HIRT, André (2006) *L'Idiot musical. Glenn Gould. Contrepoint et existence*, Paris, Kimé.

HIRT, André, « Notre grand idiot », p. 9-28.
CHOULET, Philippe, « Glenn Gould, le premier des technologues », p. 29-39.
HIRT, André, « Glenn Gould, l'écoute », p. 41-81.
HIRT, André, « Positions de Gould », p. 99-114.
HIRT, André, « Gould romantique ? », p. 163-208.

FRIEDRICH, Otto (1989), *Glenn Gould. A life and variations*, Toronto, Lester & Orpen Dennys.

GUERTIN, Ghyslaine (éd.) (2007), *Glenn Gould pluriel* (orig. 1988), Boisbriand (Canada), Momentum – rééd. retouchée depuis l'orig. de 1988, Verdun (Canada), Louise Courteau.

MAO-TABACS, Clément, « Glenn Gould Variations », p. 141-167.

GUERTIN, Ghyslaine, « La technologie au service de l'extase dionysiaque », p. 199-216.

LEES, Gene (1988), *Meet me at Jim and Andy's*, Oxford/New York, Oxford University Press.

LEES, Gene (1998), « Glenn Gould : a memory », *Gene Lee's Jazzletter*, vol. 17, no. 7 (juillet), p. 7-8.

LEROUX, Georges (2007), *Partita pour Glenn Gould. Musique et forme de vie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

MCGREEVY, John (éd.) (1983), *Glenn Gould variations. By Himself and His Friends*, Toronto, Doubleday.

BERNSTEIN, Leonard « The Truth about a legend », p. 17-22.
DUTTON, Denis, « Ecstasy of Glenn Gould II », p. 191-198.d's contrapuntal vision », p. 45-54 – rééd. (orig. s.d.).
FULFORD, Robert, « Growing up Gould », p. 57-63 – rééd. depuis *Saturday night magazine* (s.d.).
KOSTELANETZ, Richard, « Glenn Gould : Bach in the electronic age », p. 125-141 – rééd.
PAYZANT, Geoffrey, « Interview : 'Yes, but what's he *really* like ?' », p. 77-82.
ROBERTS, John P. L., « Reminiscences », p. 227-251.
RODDY, Joseph, « Apollonian », p. 95-123 – rééd. depuis *The New Yorker magazine* (1960).
SAID, Edward « The Music itself : Glenn Gould's contrapuntal vision », p. 45-54 – rééd. (orig. s.d.).
SILVERMAN, Robert, « Memories : Glenn Gould 1932-1982 », p. 143-149.

MCLEAN, Ross (1985), « The Greatest piano show that never was », *The Globe and mail – Broadcast week*, 30 nov.-6 déc. 1985, p. 13.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1993), « Glenn Gould hors-temps » (orig. 1988), NATTIEZ, Jean-Jacques, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois Éditeur, p. 33-53 – rééd. de « Gould singulier : structure et atemporalité dans la pensée gouldienne », GUERTIN, Ghyslaine (éd.), *Glenn Gould pluriel* (2007, orig. 1988), Boisbriand (Canada), Momentum, p. 299-330.

OSTWALD, Peter (2003), *Glenn Gould. Extase et tragédie d'un génie*, Actes Sud – traduction par Christian Dumais-Lvowski et Lise Deschamps Ostwald de l'original de 1997, *Glenn Gould. The Ecstasy and tragedy of genius*, W. W. Norton & Company, New York/London.

SCHNEIDER, Michel (1994), *Glenn Gould. Piano solo. Aria et trente variations*, Gallimard – rééd. de l'orig. de 1988.

SHELL, James G. (1996), propos de lecteur rapporté dans la rubrique « Miscellanea », *GlennGould* (revue de la fondation Glenn Gould), vol. 2, n° 2, p. 89-90.

SHELL, James G. (1999), « Glenn Gould and jazz », *GlennGould* (revue de la fondation Glenn Gould), vol. 5, n° 1, p. 16-21.

6.1.4. Documents radiophoniques et audiovisuels

GOULD, Glenn (1992), « The Quiet in the Land », *The Solitude trilogy*, disque compact CBC PSCD 20033 – remastérisation d'une composition radiophonique diffusée en mars 1977 sur la CBC.

HOZER, Michèle & RAYMONT, Peter (réal.) (2009), *Genius within : the inner life of Glenn Gould*, Toronto, Union Pictures.

PRIOT, Joffrey (2010), « Glenn Gould approuvé par Glenn Gould » (émission radiophonique), *Grandes Figures*, Paris, France Musique, 2 avril 2010.

6.2. Références

BECKER, Judith (2005), « Musique et transe » (orig. 2003), NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.) (2005), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. vol. 3. Musiques et cultures*, Arles, Actes Sud, p. 458-487.

BOURGEOIS, Jacques (1959), *Richard Wagner*, Paris, Plon.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc (2006), *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS.

COURT, Raymont (2001), *Le Musical*, Paris, Klincksieck.

DAHLHAUS, Carl (1977) *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Musikverlag Hans Gerig.

FRITH, Uta (2003), *Autism. Explaining the enigma* (orig. 1989), Malden & Oxford, Blackwell Publishing.

HEIDEGGER, Martin (1961) Nietzsche, Pfulligen, Verlag Gunther Neske.

MIDDLETON, Richard (1990), *Studying popular music*, Milton Keynes & Philadelphia, Open University Press.

MOLINO, Jean (2009), *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles/Paris, Actes Sud/Ina – compil., retouches et préf. par Jean-Jacques Nattiez d'articles déjà édités ou originaux écrits entre 1975 et 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.) (2003-2007), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (orig. 2001-2005), Arles, Actes Sud.

NATTIEZ, Jean-Jacques (2007), « Chasteté et sexualité dans *Tristan et Isolde* » – version orig. non publiée de « Castita e sessualità in Tristan und Isolde », Programme du Teatro alla Scala, Milan, Teatro alla Scala, p. 171-181.

NIETZSCHE, Friedrich (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, E. W. Fritzsch.

NIETZSCHE, Friedrich (1988), *Le Cas Wagner suivi de Nietzsche contre Wagner* (orig. 1888), Paris, Éditions du Trident.

ROUGET, Gilbert (1980), *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard – préfacé par Michel Leiris.

STRICKLAND, Edward (1993), *Minimalism : the origins*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

WEBER, Max (1965), « L'Objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales » (orig. 1904), Weber, Max, Essais sur la théorie de la science (orig. 1922), Paris, Plon – trad. et préf. par Julien Freund de « Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis », Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen.

VII

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS **5**

0. INTRODUCTION **7**
0.1. ENJEUX PROBLEMATIQUES ET METHODOLOGIQUES 8
0.1.1. Nature et objectifs de cette étude *8*
0.1.2. Intérêt *9*
0.2. POURQUOI GLENN GOULD ? 10
0.2.1. Une littérature importante *10*
0.2.1.1. Par Gould lui-même 11
0.2.1.2. De nombreuses contributions à son sujet 12
0.2.2. Est-il légitime ? Représentatif ? *13*
0.2.3. Quelques biais typiquement gouldiens *13*
0.2.3.1. Des opinions arrêtées et parfois paradoxales 13
0.2.3.2. Un manque de sérieux fréquent 15
0.3. MUSIQUE SAVANTE, MUSIQUE POPULAIRE : ECLAIRAGE 17

1. GOULD, LE PLUS POPULAIRE DES MUSICIENS SAVANTS ? **21**
1.1. UNE IDOLATRIE SANS PRECEDENTS… DU MOINS CHEZ LES MUSICIENS SAVANTS 21
1.1.1. Gould antihéros médiatisé *21*
1.1.2. La prise de distance en réaction *23*
1.2. UN SUCCES TRANSCENDANT LE MILIEU DE LA MUSIQUE SAVANTE 24
1.3. UN RAPPORT A L'ENREGISTREMENT TRES SINGULIER CHEZ LES MUSICIENS SAVANTS, MAIS BANAL AUPRES DES MUSICIENS POPULAIRES 26
1.4. L'ECOUTE 29
1.4.1. L'auditeur interactif *29*
1.4.2. Le fantasme du compositeur-interprète-auditeur *30*
1.5. LA MUSIQUE POPULAIRE DANS SES COMPOSITIONS 31
1.6. GOULD PIANISTE, JOUANT DES PIECES POPULAIRES 33

2. LA VISION ESTHETIQUE DE GOULD **37**
2.1. LE FAÇONNEMENT D'UNE FORME DE VIE APOLLINIENNE 38
2.1.1. Arrière-plan psychobiographique *38*
2.1.1.1. Environnement urbain 39
2.1.1.2. Influence du contexte religieux 40
2.1.1.3. Enfant doué, asocial mais joueur 41
2.1.2. Du refoulement du sensible à l'anti-hédonisme *43*
2.1.2.1. Adoption d'une philosophie de vie puritaine 43
2.1.2.2. La vision platonicienne du corps et des émotions 44
2.1.2.3. La maîtrise totale de soi 46
2.1.2.4. La vie amoureuse et sexuelle comme paramètre de l'esthétique de Glenn Gould 47

2.2. LE REJET DE LA MUSIQUE DIONYSIAQUE 50
2.2.1. La victoire temporaire d'Apollon sur Dionysos 50
2.2.1.1. Combat contre l'hédonisme 50
2.2.1.2. « Je pense que la musique devrait conduire l'auditeur – l'interprète aussi d'ailleurs – à un état de contemplation » 54
2.2.1.3. Au paroxysme : l'extase contre la transe 55
2.2.1.4. Peut-on vraiment parler de formalisme froid s'agissant de Gould ? 58
2.2.2. Des passions pugnaces 60
2.2.2.1. Gould archi-romantique 60
2.2.2.2. L'ambigüité émotionnelle 64
2.3. DE L'ESTHETIQUE VERS UNE CERTAINE IDEE DE L'EXPERIENCE MUSICALE 65
2.3.1. La technologie au service de l'Idée 66
2.3.1.1. Solitude et médiation 66
2.3.1.2. Le totalitarisme de l'intime 69
2.3.2. Trois bonnes raisons de ne pas se produire en concert 71
2.3.2.1. La perversité intrinsèque du système 72
2.3.2.2. Le public sanguinaire 74
2.3.2.3. L'insoutenable mode de vie 75

3. GOULD FACE A LA MUSIQUE POPULAIRE 77
3.1. GENERALITES 77
3.1.1. Face à la culture populaire en général 77
3.1.1.1. Gould peut-il faire preuve d'empathie ? 77
3.1.1.2. Rapport à la culture de masse 78
3.1.2. L'hypothèse d'un probable rejet en bloc de la musique populaire 80
3.1.3. Appréciation générale 82
3.2. FACE AU JAZZ 83
3.2.1. L'improvisation comme excroissance du romantisme 84
3.2.1.1. Gould improvisateur, ou presque 84
3.2.1.2. Un dédain vis-à-vis de l'improvisation 85
3.2.1.3. L'héritage romantique du jazz 87
3.2.2. Quelle connaissance pour quels jugements ? 88
3.2.2.1. La connaissance approfondie du jazz joué par son ami Evans 88
3.2.2.2. « Le plus grand show pianistique qui n'a jamais eu lieu » 92
3.2.2.3. Malgré ces quelques cas, beaucoup de jugements négatifs 96
3.3. ROCK : LES BEATLES 102
3.3.1. Le professionnel de l'enregistrement musical accuse 103
3.3.2. « Une singerie méprisante des inflexions de la bonne société » 104
3.3.3. « Un exercice complet sur la manière d'estropier trois accords » 105
3.3.4. N'y a-t-il vraiment rien pour les sauver ? 107
3.4. LA MUSIQUE DE VARIETES, CONFORME A SON OPINION 109
3.4.1. La fascination : Petula Clark 110
3.4.1.1. Genèse de « The Search for Petula Clark » 110
3.4.1.2. Une approche sociologique de la musique populaire 113
3.4.1.2.1. Gould est-il sérieux ? 113
3.4.1.2.2. L'idole des jeunes, décryptée à la sauce Gould 115
3.4.1.3. Gould et ses *Doppelgänger* : la mise en scène de la nostalgie d'une jeunesse qu'il n'a pas voulu s'autoriser ... 118
3.4.2. L'envoûtement : Barbra Streisand 122
3.4.2.1. Critique de Classical Barbra 122
3.4.2.2. Éloge de La Streisand dans son environnement naturel, la musique de variétés 125

4. CONCLUSION - LA MUSIQUE POPULAIRE COMME « DEFOULOIR » 129

5. ANNEXES 131
5.1. LISTE DES ENREGISTREMENTS DE MUSIQUE POPULAIRE EN POSSESSION DE GLENN GOULD A SON DECES 131
5.1.1. Jazz 131
5.1.2. Fusion jazz/classique 131
5.1.3. Comédies musicales 131
5.1.4. Musique de variétés et rock 132
5.2. « ÉPILOGUE. À LA RECHERCHE DE PETULA CLARK » 132
5.3. « STREISAND COMME SCHWARZKOPF » 139
5.4. CONTENU DU DISQUE COMPACT MP3 142
6. BIBLIOGRAPHIE 143
6.1. SOURCES 143
6.1.1. Documents d'archives 143
6.1.2. Propos de Gould publiés 144
6.1.3. Ecrits sur Gould 145
6.1.4. Documents radiophoniques et audiovisuels 146
6.2. REFERENCES 147
7. TABLE DES MATIERES 148