

Lettre de Glenn Gould à Helen Whitney, 3 septembre 1971

Traduction par Marie Eve Loyez

Décembre 2021

Le 3 septembre 1971

Mlle Hélène Whitney,
NBC News,
New York, N.Y.
U.S.A

Chère Hélène,

Ci-joint, comme promis, quelques réflexions concernant de possibles collaborations à venir. Sans doute est-ce inutile de souligner qu'une bonne part de ce qui suit ayant été répétée dans ses grandes lignes avant mon voyage dans l'Ouest, les idées ici contenues pourraient bien à ce jour sonner à vos oreilles comme une vieille rengaine. Quoi qu'il en soit, les voici :

Comme je l'ai mentionné au téléphone il y a quelques semaines, ce qui compte le plus pour moi à ce stade est que nous nous accordions sur la question essentielle du genre de télévision que nous voulons faire. Inutile de préciser que je n'ignore pas l'importance d'un scénario qui se tienne, pour ainsi dire, et je m'efforcerai de vous en proposer deux qui soient tels dans le courant de cette note. Mais par-dessus tout, c'est le procédé mis en œuvre, me semble-t-il, qui devrait vraiment retenir notre attention, et j'ai le sentiment que, si nous parvenons à une entente de principe sur ce point, tous les autres s'y accorderont d'eux-mêmes.

Laissez-moi vous dire avant tout que ce à quoi je m'oppose le plus dans la télévision est son caractère jetable. C'est à mon sens une solution de facilité, lorsqu'on travaille dans ce médium, que de se reposer sur sa capacité de transmission instantanée et de considérer que l'audience sans précédent que celle-ci permet d'atteindre suffit à justifier le fait que nombre de projets

entrepris dans ce médium, y compris les plus ambitieux, ne seront diffusés qu'une seule fois. Je suis à peu près sûr, par exemple, que si j'avais l'occasion de travailler à temps plein pour une revue, le terme de « périodique » finirait par me rester en travers de la gorge, et que je me donnerais les moyens de concevoir quelque chose qui mériterait plutôt le nom de « permanent » ; de la même façon, à la télévision je suis peu disposé à accepter que les « émissions spéciales » soient estampillées à *usage unique* et je suis d'avis que nous devrions nous efforcer d'inventer un programme capable de susciter un intérêt sans cesse renouvelé, non seulement par ses rediffusions à l'écran, mais par son enregistrement sur cassette vidéo ou que sais-je encore. Tout cela semble peut-être aller de soi mais il faut que je me vide le cœur à ce sujet avant de pouvoir aborder des questions techniques plus pointues qui présupposent tout bonnement la mise en œuvre de cette « permanence ».

Comme vous le savez, la plupart des programmes télévisuels dans lesquels je me suis investi étaient musicaux ou concernaient la musique ; en revanche, relativement peu de mes grands hors-série radiophoniques (qui ne se sont jamais contentés de diffuser des récitals sur les ondes suivant une formule traditionnelle) se composaient de matériaux musicaux et, en temps voulu, je vous ferai, bien humblement, deux propositions - l'une musicale, l'autre extra-musicale. Sans surprise, toutefois, je suis convaincu par mon expérience du passage de la musique à la télévision que, dans la grande majorité des cas, elle n'en sort tout simplement pas vivante, et il ne me semble pas sorcier d'évaluer les causes d'un tel échec. La raison la plus évidente est que la plupart des producteurs de télévision ont cherché à faire entrer chez les gens l'atmosphère de la salle de concert avec toutes les contraintes scéniques qui y sont afférentes. Inévitablement, les résultats obtenus sont tributaires de ce parti pris et, plus souvent qu'autrement, les prises de vue qui en découlent, même si on y a mis un soin et une finesse extraordinaires, sont rigides et prévisibles. Je ne prétends pas qu'il soit impossible de rendre vivant un produit cent-pour-cent-studio, format-bande-vidéo, façon-salle-de-concert mais, tout particulièrement lorsqu'un orchestre est en jeu, très rares sont à mon avis les exemples de productions qui ont réussi à en faire rejaillir la force vitale de l'intérieur.

Il me semble révélateur que ce que j'ai connu de mieux en termes d'expérience vidéo se limitait au matériau d'un piano seul et, très souvent, à une séquence pour laquelle on avait, j'imagine, laissé suffisamment de marge de manœuvre à un unique caméraman pour qu'il puisse chorégraphier ses images en accord intime avec un segment musical en particulier. Par contre, la plupart des concerts symphoniques filmés en studio avec ou sans soliste sont déprimants de platitude et d'imagination bridée, précisément parce que le réalisateur est, la plupart du temps, contraint de se plier à des conditions qui ne relèvent tout simplement pas des moyens d'expression propres au médium. La plupart des séances d'enregistrement impliquant un orchestre sont éclairées, cadrées et montées de façon à évoquer les conventions scéniques réelles d'une salle de concert et, indépendamment des limites de temps et de budget qu'on leur impose, elles font fatalement ressortir les aspects les moins désirables de cette réalité. Je ne suis pas, comme vous le savez, un fervent défenseur des concerts, mais je peux néanmoins reconnaître que la relation entre la disposition de l'auditoire et l'espace scénique présente suffisamment de variables pour que sa reproduction sur petit écran paraisse, en comparaison, étriquée et maladroite.

D'un autre côté, il existe des exemples d'adaptation réussie de la musique orchestrale à la caméra et, comme je vous l'indiquais lors de notre conversation à Toronto, la plus impressionnante, et de loin, est à mes yeux la série de films tournés en collaboration avec différents réalisateurs pour l'Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par von Karajan. Dans le meilleur d'entre eux – je pense à la superbe *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak réalisée par Clouzot – c'est la relation, ou plutôt le faisceau de relations liant von Karajan aux membres de son orchestre qui devient apparent sans tenir aucun compte du point de vue conventionnel de l'auditoire. Les concerts sont, bien sûr, enregistrés à l'avance (postsynchronisés à leur propre bande-son) – sachant que les problèmes de synchro, qui peuvent être très dérangeants, sont leur plus gros point faible – et la position de l'orchestre vis-à-vis de sa relation avec Karajan change d'un plan à l'autre. L'effet est, à un premier niveau, complètement surréel ; à un niveau plus profond, cependant, ces films parviennent à donner une idée de ce qui se joue dans la partition, de l'équilibre instrumental et des modulations en

puissance dans cette partition, à un degré d'actualisation tel que je n'en ai vu à l'œuvre dans aucune autre manifestation musico-visuelle. Il s'agit, de fait, des seules mises-en-scène orchestrales conçues pour la télé que j'aie jamais eu envie de regarder plus d'une fois. (À vrai dire, j'ai déjà vu la *Pastorale* de Beethoven à trois reprises et je constate que l'admiration et la fascination que j'ai pour elle augmentent à chaque fois que l'occasion s'en présente. Or, le lien entre cette puissance de répétition et l'utilisation intégrale de l'écran n'a selon moi rien de fortuit.)

Quoi qu'il en soit, trêve de préambule : je passe sans plus tarder à mes deux propositions concrètes. L'idée qui m'intrigue le plus en ce moment en termes de création télé-musico-visuelle (à supposer que nous puissions et que nous désirions avoir recours à un orchestre) est d'observer la naissance, le développement, le déclin et la mort du concerto pour piano. Un tel projet, parce qu'il suivrait l'évolution du clavier en tant que protagoniste, parce qu'il verrait le pianiste émerger pour ainsi dire de la fosse d'orchestre, bander ses muscles face à ce plus vaste ensemble puis, pour diverses raisons tenant plus à l'histoire sociale qu'à la forme musicale en soi, se fondre de nouveau dans l'arrière-plan jusqu'à, peu ou prou, disparaître de nos jours, traiterait en fait une matière bien plus complexe que ne l'annonçait son sujet. En substance, il couvrirait environ trois cents ans d'histoire et, dans la mesure où les problèmes formels posés par le concerto ne sont qu'une élaboration d'autres formes musicales, consisterait par conséquent dans une large mesure à détailler les structures de la sonate aussi bien que de la symphonie.

Ce qui me plaît dans cette idée, c'est qu'au sein de son « scénario » (je hais ce mot mais aucun autre ne me vient à l'esprit) loge le prétexte non seulement à un choix musical très varié – et donc composé d'extraits relativement brefs, qui de toute façon rendent généralement mieux à l'image – mais à la nécessité de recourir à une multiplicité de techniques de filmage, de décors et de réglages sonores. À mon sens, ce serait vouer un tel projet à un gâchis monumental que de l'astreindre aux limites impliquées par la configuration scénique d'un unique décor, d'une seule relation audio-visuelle préconçue entre le piano et l'orchestre. Je ne suis pas en train de dire que nous devrions faire le Grand Tour des auditoriums à la E. Power-Briggs pour que

chaque extrait musical rencontre en propre la manifestation visuelle de son *ethos* ; au contraire, il me semble qu'avec la bonne salle, le bon orchestre et un peu d'imagination dans l'éclairage, nous pourrions largement satisfaire à la quasi-totalité de nos exigences. En revanche, je suis convaincu que nous devrions tirer parti de la variété des styles pour élaborer un ensemble de critères tout aussi diversifiés à l'intention du concepteur sonore, des éclairagistes et du caméraman.

D'après moi, en fait, il faudrait tourner avec des caméras pour le cinéma, tout en évitant les problèmes de synchro qui ont été la plaie de la série des von Karajan en filmant autant que possible comme s'il s'agissait d'une performance en direct. Cela va sans dire que tout l'intérêt d'utiliser des caméras de cinéma serait perdu si l'on se mettait à filmer de longues séquences d'un unique point de vue - on ferait tout aussi bien alors de se rabattre sur le format vidéo - mais je pense que, dans la limite du possible, pour ce qui est du moins des plans prolongés sur le clavier, notre plan de bataille devrait consister à repérer soigneusement les moments où les problèmes de synchro sont susceptibles de survenir et à s'assurer que ces segments-là soient filmés en plan-séquence comme une performance.

L'autre élément également à éviter à mon avis est la tentation d'arrimer les passages narratifs de l'émission au décor, ou aux différents décors dans lesquels sont filmés les extraits musicaux. Je crois que s'il fallait que je me lève pour haranguer la nation au sujet de tel ou tel aspect de l'évolution du concerto tandis que les forces d'accompagnement sont déployées à l'arrière-plan, une bonne dose de cet effet délibéré d'irréalité visant une réalité supérieure que j'aimerais nous voir cultiver serait perdue. Je pense que les parties narratives devraient être tournées complètement ailleurs, à la maison, au studio, ou mieux, en plusieurs endroits différents et, si possible, dans des situations où des brins de conversation pousseraient naturellement par le milieu. Je suis convaincu que, pour peu qu'on leur en donne l'occasion, la plupart des gens s'adaptent très rapidement à des changements de décor de ce genre, pourvu que le rythme de l'émission fasse en sorte de leur donner quelques points de repère pour les en avertir. Loin de moi l'idée de désarticuler la logique jusqu'à épuisement *more Godardi* : je propose simplement que nous donnions aux morceaux narratifs

de l'émission la même indépendance et la même intégrité que nous tâcherions d'atteindre en filmant l'orchestre lui-même.

Je suppose que, pour ce qui est de ce projet, nous parlons bien d'une émission qui s'écoulerait, disons, sur une heure et demie de temps, ou peut-être de deux émissions d'une heure chacune. Peut-être pas - peut-être que nous pouvons trouver le moyen de télescoper un grand nombre d'événements sur un temps relativement bref. J'aimerais à coup sûr télescoper, sur un plan tant sonore que visuel, un certain nombre d'événements musicaux au sein d'une même structure plus vaste (tout à fait dans le goût de mon documentaire radio sur Stokowski, que vous connaissez) mais il est évident que ce n'est pas jouable *ad infinitum* et que, tôt ou tard, nous allons devoir marquer des pauses pour laisser entendre d'importants extraits plus ou moins *in extenso*.

J'ai annoncé plus tôt que je comptais vous soumettre une proposition non-musicale, or dans cette catégorie l'idée qui me vient à l'esprit en ce moment est d'observer le mode de vie thoreauvien tel qu'il se manifeste dans l'Amérique d'aujourd'hui. Vous y reconnaîtrez bien sûr une adaptation tournée vers nos voisins du Sud de *mon* thème - le c. f. (comme on disait dans les cours de contrepoint) de *The Idea of North* ou *The Latecomers*, entre autres - à savoir les effets de l'isolement et de la solitude d'un individu sur sa capacité à produire ; autant dire sur sa vie dans le monde. Comme vous le savez, la plupart de mes documentaires radio, ou quel que soit le nom qu'on leur donne, ont suivant des variations examiné ces concepts, que même les programmes se rapportant nommément à des sujets musicaux touchaient de près (je crois vous avoir parlé d'une conversation entre Carlos, le manipulateur de Moog, et Jean LeMoynes, le théologien), or mon projet actuel explorerait le même territoire en s'y essayant a) par des moyens d'expression audio-visuels plutôt que purement sonores et b) en des termes qui pourraient bien avoir un sens particulier pour un public américain.

Comme je le disais l'autre soir, j'avance d'un pas moins assuré sur le terrain de ce projet-là. Le problème, sans doute, est que, chez moi, ce sont les idées pour l'oreille qui ont tendance à se présenter spontanément et que, de ce fait, je conçois mes projets documentaires en fonction des possibilités sonores qu'ils

offrent. Si, par conséquent, nous devons nous embarquer dans un opus Thoreau, il faudrait à l'évidence pouvoir compter sur l'aimable indulgence d'un ou plusieurs caméramans doués d'un sens poétique hors du commun.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt de la chose – ce sur quoi je serais enclin à concentrer mon attention s'il s'agissait, en fait, d'un documentaire radio – est de se demander dans quelle mesure on peut trouver des parallèles non-américains à toutes ces idiosyncrasies typiquement américaines révélées par Thoreau dans *Walden*. Il est clair, peut-être même trop clair, que les thèmes de *Walden* n'appartiennent plus en propre aux Américains – pas plus que la musique d'un Ives, par exemple, malgré tous ses pieds-de-nez antiacadémiques dont on a tendance à faire une spécificité « Nouveau-Monde », ne peut encore être considérée comme un phénomène purement américain. Il me semble que la révolte suscitée par certains aspects du matérialisme – en fait, la révolte suscitée dans certains milieux par la télévision elle-même en tant qu'elle véhiculerait ces aspects – est doublement intéressante, non seulement en tant que phénomène générationnel, mais aussi par la manière dont elle s'exporte suivant des variations sous des cieux étrangers. Il y a là, je le sens, matière à un superbe essai visuel mais je ne suis pas tout à fait sûr d'avoir l'essayisme suffisamment visuel pour pouvoir le tenter.

Nous pourrions, bien sûr, adopter la forme utilisée dans la version filmique de *The Idea of North*, dans laquelle une bande-son prodigieusement « occupée », à première vue contraire au médium vidéo, servait de basse continue au matériau image qui, plus souvent qu'autrement, en était le commentaire et qui, en tout cas dans tous ses moments les plus réussis, résistait à la tentation de battre la description verbale, ou plus largement la matière sonore, à son propre jeu. Voilà selon moi une technique découvrant une possibilité dramatique et, pour sûr, largement inexplorée qui, bien qu'en un sens contradictoire, appartient en propre au médium télévisuel. Et il me faut bien admettre que je saiserais volontiers l'occasion de m'essayer à un nouveau projet tel qu'il supposerait de traiter ce médium d'une façon a priori contraire à son essence.

Inutile de préciser que, s'il fallait que nous nous embarquions dans une telle aventure, les techniques choisies pour le son détermineraient l'allure à laquelle nous pourrions aller. Celles-ci sont, comme vous le savez, prodigieusement chronophages (400 heures de studio m'ont été allouées pour le montage et le mixage de mon projet actuel sur les Mennonites), mais justement parce que ce sont des techniques sonores, pas vraiment si onéreuses tant que leurs contrepoints visuels n'entrent pas en ligne de compte. Il me faudrait évidemment, pour préparer une bande-son de ce genre, effectuer un certain nombre de voyages afin d'interviewer du monde – sachant que toutes les entrevues en dehors de l'Amérique du Nord devraient être menées par quelqu'un d'autre puisque je n'ai nullement l'intention de rompre mon vœu anti-aviation, mais je n'aurais qu'à lui soumettre dans le détail les lignes directrices que j'aimerais lui voir suivre dans son questionnaire – puis, en travaillant à partir de transcriptions, je serais en mesure d'esquisser un plan de la trame sonore que nous pourrions en tirer. Afin de le distinguer de *The Idea of North*, nous pourrions l'envisager comme un projet dans lequel la contrepartie visuelle serait esquissée bien avant le mixage sonore en soi. Je n'ai pas la moindre idée de l'importance du compromis que cela entraînerait mais, en veillant à s'écarter tout autant de l'approche documentaire traditionnelle suivant laquelle les images prennent le pas sur le son, l'on obtiendrait un mixte intéressant, le genre de défi que j'aimerais beaucoup relever.

Voilà, vous savez tout : un projet qui me semble, même de loin, relativement clair, et un autre aux contours beaucoup plus flous pour le moment, et qui me semble, quoique bien plus compliqué, d'une certaine façon bien plus excitant.

Je vous invite à vous joindre à moi pour les deux. En attendant, je vous souhaite le meilleur.

Cordialement,

Glenn Gould