

Lettre de Glenn Gould à Helen Whitney, 3 septembre 1971

– Répétition : éclaircissements, pourparlers, repentirs, variantes, interprétations, questions¹

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 répétée²

1. Dans les notes qui suivront, je ferai référence à la traduction de cette lettre par Annick Duchâtel dans Glenn GOULD, *Lettres*, traduit par Annick Duchâtel, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique, passé, présent », 1992. L'objet de ces notes étant d'évaluer, de discuter, de soutenir, de douter de certains de mes choix de traduction, de relever des difficultés ou des problèmes posés par la traduction, de lancer et de relancer l'interprétation, je renvoie à des passages qui me semblent discutables dans cette traduction précédente, plutôt qu'à ceux qui m'ont paru particulièrement heureux. Je tiens toutefois à préciser deux choses. D'abord, mon travail porte sur une seule lettre, dont je m'arroe le droit et le temps de peser la traduction dans le détail à l'exclusion de tout le reste d'une abondante correspondance à laquelle s'est dédiée Annick Duchâtel. Nos perspectives, nos approches et nos points d'écoute et de transposition sont donc différents, d'autant que ma lecture de cette lettre est orientée par une ligne de recherche précise qui est celle de l'étude de l'œuvre télé-musico-visuelle de Glenn Gould – ce qui me dispose à une attention particulière. Ensuite, j'aurais mauvaise grâce à ne pas reconnaître ce que mon travail doit au fait d'avoir pu disposer d'une traduction précédente, sur laquelle je me suis appuyée avant même que d'y trouver précieuse matière à discussion.

2. La traduction ne saurait esquiver la connotation musicale – et si cela a pour effet de chatouiller légèrement l'oreille, tant mieux : le musical ainsi se signale, se fait entendre. Si le dictionnaire d'Oxford donne d'abord à “*to rehearse*” le sens de “*to give an account or a description of, to relate, to report, to narrate*” avant de lui donner celui de “*to repeat*”, puis celui de “*to practice*”

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 rengaine³. Quoi qu'il en soit, les voici :

Comme je l'ai mentionné au téléphone il y a quelques semaines⁴, ce qui compte le plus pour moi à ce stade est que nous nous accordions sur la question essentielle du genre de télévision⁵ 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

or go through in preparation for later public performance", Glenn Gould implique tout cela en indiquant déjà un trait singulier de son approche audiovisuelle qui sera développé au cours de la lettre : c'est en effet la puissance de répétition qu'il veut poser comme condition *sine qua non* à la création télévisuelle ; cette condition, qui est comme telle première dans le processus de création, n'en est pas moins la fin visée par celle-ci ; et cette puissance de répétition est foncièrement musicale.

3. Prétérition, pseudo-excuses, feinte humilité : en bon rhéteur, Gould commence comme il se doit par une habile *captatio benevolentiae*. Sa force est dans l'effet de contraste entre ce qu'il fait mine de présenter comme un "*old hat*" et la répétition flamboyante qu'il va tirer de ce vieux chapeau, dans le déploiement d'un discours parfaitement maîtrisé, à la fois dense et enlevé, détaillé, plein d'idées, conceptuellement solide et très engagé déjà dans les réflexions poétiques et pratiques.

4. Répétition "*from prior to my western trip*", reprise par la présente d'une « vieille rengaine », coup de téléphone "*some weeks back*", puis en page 3 de la version originale "*our conversation in Toronto*", en page 7 "*as I mentioned the other night*" – peut-être certaines allusions se rapportent-elles à un même échange, mais quoi qu'il en soit, l'impression donnée est bien que les projets de Gould se mûrissent, se discutent, se reformulent, se répètent suivant plusieurs modalités : face à face, au téléphone, par lettre... Il doit y avoir pour chacune une vertu ou des traits spécifiques : en l'occurrence, de quoi la répétition épistolaire est-elle porteuse ? Gould reprend et rejoue à l'écrit tout ce qui s'est répété et dit. Comment, chez lui, le médium écrit joue-t-il sa partie dans la pensée, voire la mise en œuvre du médium télévisuel ? Quels sont les rapports entre l'écriture de la lettre, l'oralité rejouée et la musicalité ? Quelle médiation l'écriture effectue-t-elle entre « l'idée de son » qui vient spontanément à Glenn Gould, ou la conceptualisation musicale, et l'image ?

5. Cette « question essentielle », il faut sans doute entendre qu'elle est primordiale mais aussi et peut-être surtout qu'elle est d'essence. Du reste, il est question du « genre de télévision » et non, par exemple, comme on le lit dans la traduction de Duchâtel, du « genre d'émission » : je trouve intéressant de rendre telle quelle la tournure de Gould dans son aspect un peu brut de décoffrage parce qu'il s'y dit mine de rien quelque chose d'important : un souci du médium lui-même.

dans le courant de cette note⁶. 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 jetable⁷. 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 »⁸ ; de la même façon, à la télévision je suis peu

6. À l'évidence, ce que nous avons sous les yeux est plus qu'une note : c'est pourtant le mot de Gould et je l'ai gardé non seulement parce qu'il fait partie de ces euphémismes qui, comme les marques de (plus ou moins fausse) modestie, mettent d'autant mieux en valeur ses propositions fortes, mais parce que je ne peux pas m'empêcher d'y entendre, là encore, quelque chose de musical.

7. Le désir de créer pour la télévision a pour point de départ une objection qui met en lumière un usage illégitime du médium. Ce désir de rendre justice à un médium n'est pas seulement d'ordre esthétique, mais d'ordre éthique et politique, puisqu'il s'agit de lutter contre le capitalisme en s'attaquant à l'un de ses principes fondamentaux : la "*disposability*", où s'entend à la fois la disponibilité à l'exploitation jusqu'à épuisement et la production de déchets (autant dire la production *comme* production de déchets) – ce qui donne d'emblée aux projets de Glenn Gould une épaisseur conceptuelle.

8. Au passage, mais ce passage est crucial, Gould suggère qu'il faudrait porter la même attention aux journaux imprimés, opposant la périodicité à la permanence mais surtout à la répétition dont celle-ci est la condition : intéressante distinction car la périodicité est aussi de l'ordre du retour, cependant implique un numéro chaque fois différent, et pourtant, si je suis son raisonnement, exploitant toujours la même matière jetable, sans valeur ; opposée à la périodicité, la répétition ne peut dès lors être entendue qu'au sens de Nietzsche (relu par Deleuze), comme celle d'un même qui se dit de la différence. On voit bien que la pensée télévisuelle de Gould s'inscrit dans une pensée plus vaste sur le temps et la valeur : à l'instantané, au "*one shot*" de la performance basement exploité dans une logique de rentabilité du temps (dans un rapport inverse entre la durée et l'audimat : moins c'est durable,

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 musique⁹ ; 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 humblement¹⁰, deux propositions – l'une musicale, l'autre extra-musicale¹¹. Sans

plus ça rapporte), est opposé un travail conceptuel et créateur sur l'enregistrement et la rediffusion visant, contre la valeur monétaire et l'extinction dans le déchet (seule trace qui reste après consommation immédiate d'une matière indifférente), la recharge de sens et la vie jaillissante.

9. Gould écrit : "*of or about music*", marquant là encore une distinction qui invite à creuser la voie des différentes modalités du musical dans la programmation télévisuelle. À cette alternative-là, dont il faudrait travailler les sens que n'épuise pas mon choix plutôt circonspect de traduction (je pense notamment à la longue déclinaison des sens et usages des prépositions anglaises, et en particulier au potentiel du *of*), s'ajoutent entre autres toutes les implications musicales de la proposition « non-musicale » ou « extra-musicale » de « l'opus Thoreau ».

10. J'ai pris le parti, tout au long de la traduction, de suivre au plus près le rythme de la prose de Gould, qui multiplie les incises et en particulier les modalisateurs du type « je pense que », « à mon avis », « inutile de préciser que », « pour ainsi dire », ou en l'occurrence ce "*quite tentatively*" que j'ai traduit par « bien humblement ». Non seulement la musique de la langue et l'oreille de Gould sont là en jeu et méritent, à mon sens, d'être bouleversés le moins possible, surtout si l'on veut prendre au sérieux la déclaration de Gould selon laquelle ses idées lui viennent spontanément « sur le mode audio » ; mais cette tendance à la modalisation me semble aussi très caractéristique d'un style qui n'hésite pas à être emphatique – j'y reviendrai.

11. Je gage qu'après avoir lu cette seconde proposition, on trouvera tout naturel de lire dans cet « extra » non plus tant un « hors de » qu'un « hyper » ou un « archi ». "*Enormous waste*", donc, à mon humble avis, que de traduire ici par « non musicale » alors qu'on nous suggère, intentionnellement ou non, que

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 afférentes¹². 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-concert¹³ 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'intérieur¹⁴.

ce projet (bel et bien désigné plus loin comme « non-musical ») pourrait bien s'avérer *plus que musical*.

12. Si j'ai parlé d'emphase un peu plus haut pour qualifier un style qui frise parfois le maniérisme, c'est qu'on relève aussi une forme de recherche dans le lexique : mots rares, archaïsmes, formules contournées comme ce "*with all proscenium liabilities thereunto pertaining*" ou, dans la phrase suivante, le verbe "*accrued*" (« découler »). Ce qui m'intéresse est que cette tendance à l'affectation peut, dans le cas de Gould, d'une part redonner un sens littéral et une valeur musicienne à l'idée qu'un orateur *s'écoute* (ce qui n'ôte rien à la place que prend l'égo de Gould, mais invite à ne pas la réduire à du nombrilisme ou de la vanité) ; d'autre part s'envisager comme une réponse au rejet du *disposable*.

13. Je relève dans cette phrase l'exemple le plus frappant d'une forme de contrepoint à ces tournures châtiées, alambiquées ou lestées de marques d'énonciation réaffirmant la présence du « je » qui viennent complaisamment alourdir la syntaxe : ici brillent la concision, un rythme enlevé, une quasi-néologie jouant d'une possibilité typique de la langue anglaise : le mot-valise – art de la composition et/ou art du montage. Gould montre ici qu'il sait être économe, et suivant sa pente naturelle, il ne le fait pas sans redoubler d'abondance.

14. Ce passage – "*there are very few occasions, in my opinion, where that vitality has been built into the production*" – m'a donné du fil à retordre et je continue à buter sur le "*built into*" qui me semble impliquer beaucoup de choses difficiles à faire tenir dans une formule : cette vitalité semble à la fois construite par, ou à même, la production télévisuelle, c'est-à-dire générée par elle ; *et* conservée dedans, intégrée, puisqu'elle est à l'origine celle de l'orchestre ou de la musique – mais pas seulement conservée, auquel cas on pourrait la croire enfermée, ou en dormance, or elle semble bien plutôt réinjectée, et non moins rejaillissante... Quoi qu'il en soit : là se noue, je crois,

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 médium¹⁵. 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,

un problème posé par Glenn Gould dans sa conceptualisation/conception télévisuelle, auquel il vaut la peine de s'attarder.

15. J'adapte ici l'expression "*natural vocabulary*" dont le simple calque me paraît moins parlant, ou moins juste, en français – mais peut-être est-ce une erreur (infléchissement ou affadissement).

qui peuvent être très dérangeants, sont leur plus gros point faible – et la position de l'orchestre, pour ce qui est 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 tel¹⁶ 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.

16. C'est le rapport entre "*implicit*" et "*effectively*" que j'ai voulu mettre ici en valeur en proposant d'y entendre le rapport entre une puissance et son effectuation ou son actualisation, dans un passage important où le médium télévisuel est conçu comme un instrument au moyen duquel on interprète une partition.

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*¹⁷ ; 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

17. Le choix d'une tournure comportant un mot grec répond à l'usage par Gould d'une expression française : “*to find a visual* raison d'être”. La traduction proposée par Duchâtel – « de façon à justifier chacun de nos extraits musicaux » – est élégante et donne à penser, mais je trouve dommage de ne pas sauvegarder, tant qu'on le peut, cet usage récurrent de locutions étrangères, qui relèvent à la fois de l'asianisme de Gould, pour ainsi dire, et de son humour. Là encore, je refuse de réduire cela à de la préciosité car, en faisant surgir ici une langue étrangère, et d'autant plus peut-être en ayant recours au piquant du français, il met l'accent sur ce qui, loin d'être un cliché ou une formule vide, énonce une idée profonde : l'accord intime entre l'image et le son, le principe même de l'audio-visuel. L'accentuation, c'est le conceptuel dans le musical : l'idée qui sonne.

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 avis¹⁸ 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 Godard*¹⁹ : 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

18. J'ai tenté ici de rendre, avec force hiatus et assonances, le très sonore "*The other thing that I think we should avoid*" qui a tendance à faire fourcher la langue, autre exemple des variations originales de cette prose musicale.

19. Comme dans le précédent cas où j'ai eu recours au grec « *ethos* », j'ai pris le parti de troquer une langue étrangère contre une autre, dans la mesure où la touche française qui fait mouche dans le texte original se dissout fatalement dans une traduction française. Le choix du latin me permettait de compenser la disparition des « *per se* » que j'ai renoncé (peut-être à tort) à garder par ailleurs, cette locution n'étant pas vraiment d'usage courant en français, tandis qu'en anglais elle l'est au point de passer quasiment inaperçue ; mais aussi à l'inventivité et au sens comique de Gould par la latinisation du nom de Godard. J'ai forgé l'expression sur la tournure *more* + génitif qui traduit littéralement le « à la [manière de] » de la version originale.

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 extraits²⁰ 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 donne²¹, ont suivant des variations²² examiné ces concepts, que même les

20. Un doute persiste sur le sens de "*major*", que l'adjectif « important » permet de maintenir : Gould veut-il parler de segments plus longs, ou d'œuvres plus importantes – plus significatives dans l'histoire, plus pertinentes dans le contexte, plus grandes comme on dit des chefs d'œuvres ?

21. J'ai dit un mot sur les incisives qu'on a déjà rencontrées nombreuses. Celle-ci m'intéresse particulièrement parce qu'elle soulève un problème qui ajoute sans en avoir l'air à l'épaisseur conceptuelle de cette lettre. Gould pose en effet, comme en passant, la question du genre (en l'occurrence : le documentaire radiophonique) et, à travers elle, celle, plus profonde, du rapport de l'être à la dénomination, ou du mot à la chose. En y prêtant attention, on peut entendre Glenn Gould amorcer une interrogation sur la singularité d'un projet, qui passe par une remise en cause des catégories établies. L'enjeu m'a paru plus naturellement énoncé en français en renversant la proposition – en faisant porter l'accent sur le nom ou la dénomination plutôt que sur l'être ou la nature de la chose – mais j'aurais pu traduire plus littéralement : « ou quels qu'ils soient au fond », par exemple.

22. Comme dans le cas de "*rehearsed*" au début de la lettre, l'adverbe "*variatively*" perd du sens et de la valeur en se retrouvant neutralisé dans un terme ne renvoyant pas clairement aux variations dans leur sens musical, manifestement appelé, il me semble, par la référence au « thème ». Voilà pourquoi j'ai préféré, à une tournure comme le « de différentes manières » de Duchâtel, l'expression « suivant des variations ».

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 attention²³ 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 américaines²⁴ 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

23. Hypothèse de lecture pour une coquille : après m'être obstinée à lire "swro", j'ai fini par lire "zwro" et déduire qu'il fallait très certainement lire "zero" – "zero in on", « porter toute son attention sur ».

24. J'avoue que l'expression a quelque chose de redondant, ou au contraire de paradoxal, entre l'idiosyncratique et le typique, mais c'est justement cette tension entre le bizarre et le reconnaissable, ou l'individuel et l'exemplaire, ou la différence et la répétition, ou la variation et le thème, ce qui fait au fond une singularité, qu'il me plaisait de faire ressortir. Je me serai, peut-être, laissée aller, *in fine*, à vouloir être plus glenn-gouldienne que Glenn Gould.

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 saisirais 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