

## Lettre de Glenn Gould à Helen Whitney, 3 septembre 1971

– Notes de lecture préparatoires à la traduction

**Par Marie Eve Loyez**

Décembre 2021

### 1/ De quelle télévision voulons-nous? (p. 1-2)

*“the matter of most concern to me at this stage is an essential agreement as to **the kind of television we want to do**”*

#### A/ Le primat de la poïétique

##### a/ *“the importance of a respectable story-line”*

= un scénario qui se tient

= plutôt une concession : il n'est « pas inconscient » de son importance, mais ce n'est pas là l'essentiel

= cela ne touche pas à l'essence du médium

##### b/ *“the process involved is what really should command our attention”*

= le procès, le faire, le comment : les manières dont on va mettre en œuvre les possibilités du médium

= ce qui compte le plus (*“above all else”, “really”*) et qui doit déterminer tout le reste (*“if we can attain some agreement in principle in that area, all other matters will fall into place accordingly”*)

= suivant un principe que l'on peut lire comme celui de l'harmonie musicale : *“accordingly”* [terme que l'on retrouvera notamment en p. 3 à propos d'une danse intime entre les images et le son], agencé avec *“rehearsed”* au premier paragraphe (d'un verbe signifiant « présenter, exposer », mais aussi « répéter ») et plusieurs autres termes ultérieurs (*“adaptation”, “theme” “variatively”, “opus”*), peut former un champ (ou un plan) lexical à connotation musicale

#### B/ Le rejet du jetable

*“what I object to most in television is its **disposability**”*

= commence par s'opposer à un usage paresseux du médium, ou une lecture basse de ses possibilités

= confusion entre possibilité technique et possibilité esthétique (donc production de sens)  
= la manière facile d'aborder ce médium consiste à :  
- se reposer sur "*the instant access capability it possesses*"  
- considérer que cela offre une "*exposure*" (exposition / visibilité / révélation) suffisante pour se contenter d'une diffusion unique ("*one-shot*")  
= multiplie les marques d'insistance pour s'y opposer : "*most*", "*first of all*", "*I've got to get it off my chest first*" [voir déjà, plus haut, "*the matter of most concern to me*"]

### C/ Le "*permanent*" comme condition de la répétition

= ce qu'il oppose au jetable  
= ce qu'il veut au contraire considérer comme le présumé de départ : "*take it for granted*"  
= doit être assuré et par les rediffusions et par l'enregistrement sur cassette vidéo - "*or whatever*" : des possibles encore à découvrir  
= la condition, non pas d'une fixation ou d'une immuabilité, mais au contraire d'une invention ou d'une création ("*to invent something*") "***constantly renewed***" : à chaque visionnement

## 2/ Les conditions d'une création télé-musico-visuelle réussie, c'est-à-dire vivante (p. 2-4)

"*my experience with music on television has convinced me that in the vast majority of cases it simply does not come alive via the home screen*"

### A/ Les échecs

a/ viennent de ce que l'on ne tient pas compte des spécificités du médium télévisuel :

- on prend le dispositif télévisuel comme une simple réduction du dispositif spatial d'une salle de concert à l'échelle d'un salon particulier, dans lequel on espère faire ainsi entrer un peu de l'ambiance de cette dernière
- en cela, on « souscrit à **des conditions qui n'appartiennent tout simplement pas au vocabulaire naturel du médium** »
- c'est-à-dire que l'éclairage, la mise en scène ("*blocked*") et le montage, soit l'ensemble des gestes ou des techniques de

production télévisuelle, visent à s'aligner sur les conventions de la scène de concert

- par exemple : le rapport entre la disposition du public et la présentation scénique

#### **b/ au détriment de toute vie :**

- on obtient des « plans rigides et prévisibles », même s'ils ont été pris avec “*extraordinary care and finesse*”

= cela implique que tout le talent, toute la sensibilité des opérateurs ne peuvent rien contre une approche non spécifique du médium

- ou plus loin, suivant une variante : résultat “*depressingly square and unimaginative*”

- d'où n'émane aucune vitalité (“*come alive*” x2 ; “*vitality*”)

- parce que cette vitalité n'a pas été “*built into the production*” : produite de l'intérieur

- si bien que ce sont les pires traits des conventions scéniques qui ressortent sur l'écran de télévision

- par exemple, le rapport entre la disposition du public et la présentation scénique, pour variable qu'il soit dans une salle de concert [et Glenn Gould rappelle combien il est déjà sceptique à cet égard !], devient sur un écran “*limited and unwieldy*”

#### **B/ Les réussites**

##### **a/ reposent sur une expérimentation du médium télévisuel :**

- la plupart du temps, dans le cas d'un piano seul

- pris par un seul caméraman : double allègement du dispositif, donc

- à qui on laisse une marge de manœuvre pour « chorégrapier »

- et chorégrapier *tel* segment de musique

- “*accordingly*” = chorégraphie moulée sur ce segment musical en particulier

- mais les essais probants existent aussi avec un orchestre

= exemple inégalé de la série de films tournés par différents réalisateurs avec l'orchestre philharmonique de Berlin dirigé par von Karajan

- c'est alors la musique qui est adaptée à la caméra, et non l'inverse : "*instances of the successful **adaptation** of orchestral music to the camera*"
- on ne tient aucun compte ("*takes no cognisance*") du point de vue conventionnel du public
- tout est enregistré en différé, si bien que la disposition de l'orchestre par rapport au chef change à chaque plan
- on investit tout l'espace de l'écran ("*integral use of the screen*")

#### **b/ au profit de l'événement musical :**

- est rendue ainsi visible ou manifeste ("*which appeared to exist*") la variété des rapports entre von Karajan et les membres de son orchestre
- l'effet global est surréel ("*entirely surreal*")
- à un niveau plus profond, ces films font comprendre, rendent explicite - "*convey the notion of*" - ce qui se passe, ou se joue, ou se trame dans la partition : "***what goes on in the score***"
- = les films épellent ou contre-effectuent la partition : ils en dégagent l'événement
- l'événement ("*what goes on*") = "*the instrumental balances and modulatory shifts implicit in that score*"
- si bien que l'on a envie de revoir ces films
- et que chaque nouveau visionnement accroît l'admiration et la fascination [voir plus haut : "*to invent something constantly renewed*"]
- "*And the connection between that **capacity for repetition** and the integral use of the screen is not, I think, accidental.*"
- = la répétition comme nécessité du médium
- = une nécessité liée non plus au dispositif technique d'enregistrement et de rediffusion, mais aux propriétés expressives ou esthétiques du médium

#### **3/ Deux propositions détaillées (p. 4-9)**

= pensées comme "*a pair*" : il faudra réfléchir à leurs résonances, voire leur complémentarité ; je note du reste qu'ils sont tous deux introduits en des termes très proches : "*The idea which intrigues me most in relation to musical television at the moment is [...] a look at*" // "*in that category [= "non-musical"], the idea which comes to mind at the moment is a look at*"

= présentées comme “concrete” [voir le “*upcoming material*” annoncé au tout début de la lettre] : et en effet, le “*process*” est déjà pour partie à l’œuvre dans l’écriture

**A/ Projet musical (p. 4-6) :** “*a look at the birth, development, decline and death of the piano concerto*”

**a/ Respect de son premier précepte : le primat de la poïétique**

- on a bien une “*story-line*”, avec un protagoniste : le piano ; un personnage secondaire : le pianiste ; une durée : 300 ans d’histoire ; une évolution : de l’émergence à la disparition ; des trames connexes : le développement de la sonate et de la symphonie

- qui n’est en fait qu’un prétexte

\*non seulement pour faire entendre de nombreux morceaux de musique de différentes sortes

\*mais pour déployer **par conséquent (“necessarily”)** “**many different kinds of camera technique, set design, and audio balance**”

= c’est l’exploration des possibilités audio-visuelles en accord avec la multiplicité des formes/genres/styles de musique qui lui importe - variété dont il faut « tirer avantage » pour inventer des critères opératoires destinés aux techniciens de la caméra, du son et de l’éclairage

**b/ Des observations et idées esthétiques ou techniques déjà élaborées concernant le traitement télévisuel de ce sujet :**

- les passages musicaux relativement courts sont généralement mieux adaptés à la caméra [voir plus haut la remarque sur le caméraman chorégraphiant un segment particulier]

- se contenter d’un unique rapport audio-visuel du piano à l’orchestre serait gâcher les possibilités offertes par le médium

- toutefois, il ne s’agit pas d’aller filmer dans différents auditoriums [ce qui serait contourner ce qu’a à offrir en propre le médium], mais bien plutôt de choisir la bonne salle et le bon orchestre, et d’user d’ “*imaginative lighting*” et autres procédés filmiques, pour que toutes les exigences requises par les différentes musiques soient **virtuellement** rencontrées [= au médium de les actualiser]

- pour éviter les problèmes de synchronisation, on préférera filmer "*as a performance*" lorsque l'occasion se présente, toujours en accord avec la musique : "*in relation with any protracted shots of the keyboard*" - c'est-à-dire aussi sans perdre l'intérêt majeur du médium : "*the whole point of film cameras would be lost if one attempted to do extremely long sections at one sitting*"

- concernant l'articulation des segments narratifs aux segments musicaux :

\*les segments narratifs devraient être filmés en d'autres lieux que la musique et montrer la même indépendance et la même intégrité que les segments musicaux

\*ils devraient même être filmés dans une multiplicité de lieux et de situations choisis pour leur capacité à susciter naturellement des éléments de conversation

\*pour que cela fonctionne, il faut travailler le rythme du film, en comptant sur la capacité de la plupart des spectateurs à s'adapter à de nombreux changements de lieux, pourvu que l'on garde une certaine mesure (et sans aller jusqu'à "*subvert logical extenuations à la Godard*" !)

= on retrouve une dimension musicale dans le montage

\*mais cette indépendance par rapport aux segments musicaux semble devoir surtout servir ces derniers, dont Glenn Gould espère qu'ils produiront "*that deliberate unreality in the interest of a higher reality*" [voir plus haut l'effet "*entirely surreal*" produit par les films avec von Karajan]

- son idée est de « télescoper », en termes sonores comme en termes visuels, un certain nombre d'événements musicaux dans une structure plus large

- ce qui appelle aussitôt un infléchissement de sa part : "*obviously, this could not be done ad infinitum and, at some point, we're going to have to stop and play major segments of music more or less straight through*"

= comme pour la remarque sur Godard, Glenn Gould semble vouloir tempérer ses audaces : reste à savoir s'il s'agit d'un mouvement propre à sa pensée et à sa création (son style, sa vitesse) ou si cela fait partie de sa stratégie rhétorique (car c'est un rhéteur hors pair !)

- cela devrait donc donner un programme d'une heure et demie ou deux programmes d'une heure

= un projet ambitieux, qui s'adresse du reste à « la nation », même s'il dit cela dans un moment d'ironie caractéristique : le projet

Thoreau, avec toutes ses résonances nationales et « extra-nationales », me semble confirmer qu'il est tout à fait capable de se projeter en train de "*get up and exhort the nation*"

**B/ Projet non-musical (p. 6-9) :** "*a look at the Thoreauvian way of life as evidenced in present-day America*"

**a/ Un projet non-musical et néanmoins audio-visuel**

- il s'agit encore, et non moins que le premier projet mais suivant d'autres modalités, d'une transposition d'un médium sonore à un médium audio-visuel ("*explore the same ground... **in video rather than in purely audio terms***")
- une transposition médiale qui implique une transposition géographique : du Nord au Sud, de part et d'autre d'une frontière, du Canada à « l'Amérique »
- et qui implique une transposition du connu, du familier, de l'appartenance ou tout au moins de la reconnaissance territoriale tout autant que médiale, et même de l'identité ("*my theme*") à l'inconnu, à l'étranger, à l'autre

**b/ Un projet non-musical pensé musicalement**

- Glenn Gould demande que l'on reconnaisse dans ce projet un thème qu'il a déjà pris comme « c.f. » = *cantus firmus*, mélodie première dans l'écriture du chant polyphonique, dans plusieurs créations d'abord radiophoniques puis filmiques (*The Idea of North, The Latecomers*, "et al. ")
- thème qu'il revendique comme sien ("*my theme*", c'est lui qui souligne)
- = il me semble que ce n'est pas seulement qu'il tenait cette voix-là dans les créations susnommées, mais qu'il désigne bel et bien ici son Idée, au sens de Deleuze, qui parle aussi de « thème complexe »
- ce thème ou cette mélodie première, c'est "*the relationship of isolation and solitude to one's productive capacity ; in effect, to one's life in the world*"
- ses programmes radiophoniques précédents doivent être considérés comme des variations sur ce thème ("*have variatively examined those concepts*")
- et ce projet télévisuel en serait une autre : "*a south-of-the-border adaptation to my theme*"

= une variation qui serait une adaptation, elle-même de l'ordre du contrepoint

- si bien que la frontière et la déterritorialisation sont déjà mises en question puisqu'il s'agit de "*explore the same ground*"
- = le contrepoint n'est pas une opposition ou une contradiction mais une épellation différentielle : il s'agit d'explorer une autre voix moulée sur la première ; il ne s'agit pas d'opposer le Nord et le Sud mais de les entendre chanter un thème commun suivant leur voix propre
- mais ce sont les *termes* qui diffèrent : "*in video rather than in purely audio terms*"; "*in terms which perhaps have **special meaning for an American audience***"
- = les moyens d'expression, les matériaux, la poétique
- = et on peut se demander si cela implique, entre autres, que le médium télévisuel est plus approprié que d'autres pour dire l'Amérique

### c/ Glenn Gould ou la nécessité du musical

- noter l'articulation entre le musical et l'idée ou le concept : "*most of my radio documentaries, or whatever they are, have variatively examined those concepts and even those which have nominally related to musical subjects have touched upon it*"
- si même ses programmes radiophoniques consacrés à la musique ont mis la main à des idées a priori non musicales, on peut légitimement se demander si la relation entre l'idée et le musical ne relève pas d'une nécessité chez Gould, et donc si inversement un programme de Glenn Gould qui n'est pas consacré à la musique, comme le projet Thoreau, n'en est pas moins nécessairement musical, suivant certaines modalités qu'on vient déjà d'éclairer dans les points précédents ; il l'appelle du reste plus loin le "*Thoreau opus*"
- cela éclaire aussi, sans doute, les expressions "*surreal*" et "*that deliberate unreality in interest in a higher reality*" utilisées plus haut pour décrire les effets trouvés ou recherchés dans les programmes télévisuels musicaux : voir notamment son allusion à une conversation entre un joueur de Moog et un théologien qui semble faire partie d'un de ses programmes radiophoniques « à sujet musical »
- = peut-on faire l'hypothèse d'une dimension spirituelle et conceptuelle de la musique, du musical ou de la musicalité, qui pourrait trouver dans le médium télévisuel un agent révélateur ?



#### d/ Potentialisation d'un manque

- Glenn Gould se dit moins sûr de lui concernant ce second projet parce qu'il est enclin à penser et à concevoir ses projets à partir du sonore :

\* non seulement ses idées concernent spontanément le sonore (“*for me, **audio ideas** tend to occur straight-off*”)

\* mais un projet l'intéresse d'abord pour le potentiel sonore qu'il lui permet d'explorer (“*I conceive documentary projects in terms of the audio capabilities they afford*”)

- s'il présente cela comme un manque de sa part dans le domaine visuel : “*I am not really sure that I am visual essayist enough to attempt it*” nécessitant une importante compensation : “*it would, obviously, necessitate the sympathetic indulgence of one or more inordinately poetic cameramen*”

- il le renverse du même coup en potentiel :

\* en tirant parti de la dimension collaborative d'un projet audio-visuel, dans laquelle il voit la possibilité de démultiplier et de conjuguer les forces poétiques

= le trait d'humour contenu dans les exagérations – “*inordinately poetic*”, “*one or more*” – qui a fonction d'autodérision, produit inévitablement un effet secondaire : celui de faire passer l'idée d'un rééquilibrage (la compensation) dans l'idée d'un excès, d'un débordement, et qui plus est un débordement souriant, joyeux : une puissance créatrice ; tout en redonnant à Glenn Gould l'autorité (ou l'assurance) dont il semblait se défaire

\* en montrant qu'il tient non seulement une idée (étudier les façons dont les préceptes et la forme de vie que l'on trouve dans *Walden* ont migré au point de ne plus pouvoir être considérés comme des traits distinctifs de l'américanité) mais une idée de télévision, parce qu'elle implique une réflexion critique sur la télévision elle-même (“*the revolt against certain aspects of materialism – indeed, the revolt against television itself in some quarters as a purveyor of those aspects*”)

= une idée qui force le médium à se penser, et ce faisant à se transformer, ou du moins à chercher à se dépasser

= Gould n'est peut-être pas “*visual essayist enough*”, mais il est assurément *essayist, more than enough*

\* en faisant sentir, fût-ce de manière très subtile, par sa comparaison entre Thoreau et Charles Ives, non seulement que ses abyssales connaissances musicales peuvent servir de la façon la plus pertinente et sans doute la plus singulière à tout

projet, même a priori non musicien, qu'il entreprend, mais qu'il a saisi *quelque chose de musical* dans le texte de Thoreau, ou qu'il est prêt à faire lever *musicalement* quelque chose d'essentiel au texte de Thoreau...

\* en faisant de sa tendance à penser d'abord le son, ou à penser par le sonore, l'occasion de concevoir un projet télévisuel qui fasse la part belle au sonore : à expérimenter le médium en renversant le rapport traditionnel entre le visuel et le sonore, jusqu'à lui faire toucher ses limites et ses contradictions (*"I think of that technique as a dramatic and, indeed, largely unexplored, if somewhat contradictory, T.V. component"*)

\* en présentant ce projet expérimental à la fois comme tout à fait novateur (*"largely unexplored"*) et fort d'un précédent qu'il a lui-même mis en œuvre, puisqu'il se propose de remettre sur le métier des matériaux et de réessayer des techniques lui ayant servi pour la version filmique de *The Idea of North* : encore une fois, il s'agit de faire jouer les puissances créatrices de la répétition en suivant des variables (*"By way of distinction to « The Idea of North », this could conceivably..."*)

\* en montrant qu'il s'est déjà posé, et a déjà en grande partie répondu à toutes sortes de questions pratiques : le temps de réalisation, le budget, comment pallier son refus de prendre l'avion sans que la nécessité de se rendre en dehors de l'Amérique du Nord ne soit compromise, etc.

\* enfin, en ne cachant pas son excitation ni sa préférence pour ce projet-là, en raison même de ce qui était d'abord présenté comme un obstacle : *"interesting and challenging"*, *"if far more trouble, somehow, much more fun"*