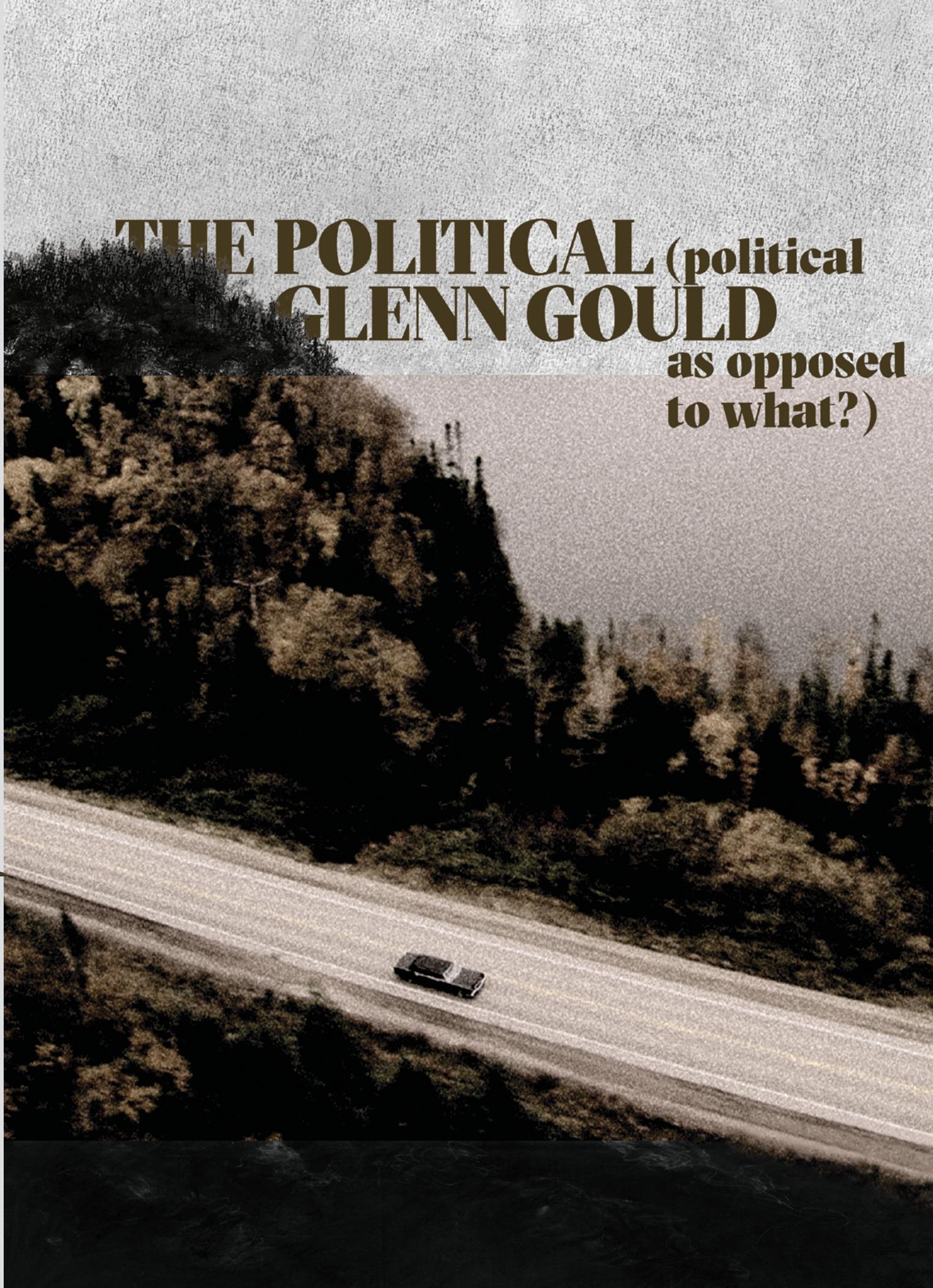


**THE POLITICAL (political  
GLENN GOULD  
as opposed  
to what?)**

**Partition**





**THE POLITICAL GLENN GOULD**  
**(political as opposed to what?)**

**Partition**

Serge Cardinal · Renaud Després-Larose · Ariel Harrod · Ana Tapia Rousiouk

publié au printemps 2025 par La Création sonore à Montréal



Tout part des écrits de Glenn Gould (réflexions manuscrites, dactylographiées, imprimées) et des archives (radiophoniques, filmiques, télévisuelles) qu'il a laissées : enregistrement de ses performances musicales et de sa parole, de ses interviews et pseudo-interviews (celles dont il scénarisait à l'avance les questions et les réponses), de ses mises en scène (qu'il s'agisse d'un film amateur ou des nombreux documentaires qu'on lui a consacrés ou qu'il a lui-même réalisés).

Il s'agit d'abord d'une exploration, d'une transcription, d'une redistribution critiques de tous ces matériaux.

Il s'agit ensuite d'y retrouver les thèmes qui ont marqué la pratique et la théorie musicales de Glenn Gould, et qui ont inspiré ou agacé les spécialistes de la musique et les spécialistes des médias et des technologies : le caractère révolu du concert ; les nouvelles possibilités de réflexion et d'expression musicales qu'offrent l'enregistrement, le montage et le mixage (des sons et des idées) ; le nouveau rapport à l'histoire (histoire des pratiques, des styles) et aux normes (d'interprétation ou techniques) qu'inaugurent le montage et le mixage.

Il s'agit enfin de démontrer que tout cela n'a rien à voir avec les caprices d'un interprète, encore moins avec son hypocondrie ou sa folie présumées ; de démontrer que cela n'a pas seulement à voir avec les techniques d'interprétation d'un pianiste, mais que cela touche à la nécessité voulant que toute œuvre commence par la création de son créateur, par une série de décisions et de positions éthiques, et que cette éthique est le lieu aujourd'hui de la vie politique. — Pour Gould, l'exercice politique de l'art consiste d'abord et avant tout à mettre en crise la figure symbolique et sociale de l'artiste échappant à toute obligation morale, par nature rebelle et d'autant plus marginal que, planqué en résidence permanente dans une institution publique, il ne recevrait pas comme les autres un simple salaire ou une bourse, mais le tribut que son caractère exceptionnel mérite.

Quelles actions pour la mise en œuvre de ce programme de recherche-crédation ? Reconstruire, de manière épurée ou abstraite, le lieu par excellence de création et de réflexion auquel le nom de Glenn Gould est pour toujours associé : un studio. Et profitant de cette reconstruction, agencer ou articuler l'un à l'autre les différents studios qui auront formé un espace intérieur essentiel à la pratique musicale et intellectuelle de Gould : le studio d'enregistrement, le studio de radio, le studio de mixage, le studio de télévision, la salle de cinéma.

Par la spatialisation des paroles, des musiques, des bruits et des sons ; par la multiplication des images d'archives sur une pseudo-console de mixage, avant leur mélange et leur projection sur un grand écran ; par l'articulation de mots, de phrases, aux matériaux visuels et sonores, rendre immédiatement perceptible, immédiatement sensible, que, pour Glenn Gould, un studio est littéralement un espace de pensée — un *studium*, une étude.

Serge Cardinal



The trouble begins when we start to be so impressed by the strategies of our systematized thought that we forget that it does relate to an obverse, that it is hewn from negation, that it is but very small security against the void of negation which surrounds it.



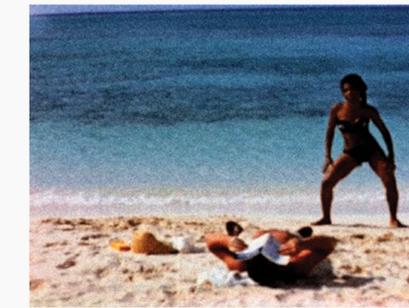
Les ennuis commencent quand nous oublions que la pensée a une contrepartie ; quand, fascinés par ses stratégies, nous oublions qu'elle est arrachée à la négation ; quand nous oublions qu'elle n'est qu'une protection, et modeste encore, contre le vide de la négation qui l'environne.

... And when that happens, when we forget these things, all sort of mechanical failures begin to disrupt the function of the human personality.



... Si cela arrive, si nous oublions ces choses, toute sorte de défaillances mécaniques pourront perturber la personnalité humaine.

... When people who practice an art like music become captives of those positive assumptions of system, when they forget to credit that happening against negation which system is, and when they become disrespectful of the immensity of negation compared to system,...



... Si, exerçant un art comme la musique, on s'abandonne aux vérités positives d'un système [fondement, notions, préceptes, méthodes] ; si on méconnaît cette survenue contre la négation que représente tout système ; et si on refuse d'apprécier l'immensité de la négation,...

... then they put themselves out of reach of that replenishment of invention upon which creative ideas depend, because invention is, in fact, a cautious dipping into the negation that lies outside system from a position firmly ensconced in system.



... alors on s'interdit l'accès à la source d'où jaillissent les idées créatives. Car l'invention suppose une plongée dans le domaine de la négation — une fois dit que la plus grande prudence s'impose, que cette plongée doit s'effectuer sans que jamais ne soit rompue la communication avec le système.

Toujours,  
au début (d'une traduction),  
des problèmes se posent...

The trouble begins when we start to be so impressed by the strategies of our systematized thought that we forget that it does relate to an obverse, that it is hewn from negation, that it is but very small security against the void of negation which surrounds it.



Les ennuis commencent quand nous oublions que la pensée a une contrepartie ; quand, fascinés par ses stratégies, nous oublions qu'elle est arrachée à la négation ; quand nous oublions qu'elle n'est qu'une protection, et modeste encore, contre le vide de la négation qui l'environne.

... And when that happens, when we forget these things, all sort of mechanical failures begin to disrupt the function of the human personality.



... Si cela arrive, si nous oublions ces choses, toute sorte de défaillances mécaniques pourront perturber la personnalité humaine.

Ce que Gould entend par *negation* :

- *that which is not, or which appears not to be [...]* « ce qui n'est pas, ou semble ne pas être » ;
- *those things which are antithetical to our own experience* « ce qui s'oppose à notre expérience » ;
- *that vast background of immense possibility* en tant qu'il s'oppose à *that foreground of system and dogma, of positive action for which you have been trained.*

... When people who practice an art like music become captives of those positive assumptions of system, when they forget to credit that happening against negation which system is, and when they become disrespectful of the immensity of negation compared to system,...



... Si, exerçant un art comme la musique, on s'abandonne aux vérités positives d'un système [fondement, notions, préceptes, méthodes] ; si on méconnaît cette survenue contre la négation que représente tout système ; et si on refuse d'apprécier l'immensité de la négation,...

... then they put themselves out of reach of that replenishment of invention upon which creative ideas depend, because invention is, in fact, a cautious dipping into the negation that lies outside system from a position firmly ensconced in system.



... alors on s'interdit l'accès à la source d'où jaillissent les idées créatives. Car l'invention suppose une plongée dans le domaine de la négation — une fois dit que la plus grande prudence s'impose, que cette plongée doit s'effectuer sans que jamais ne soit rompue la communication avec le système.

**Pour rendre le participe *systematized*, il faudrait former *ad hoc* l'adjectif verbal *systematisante*. Or, *pensée* peut se passer de détermination, le contexte disant assez que Gould parle de la pensée entrée en système, en tant qu'elle opère en système et se livre à un travail de systématisation.**

**À ce qu'il appelle aussi *positive thinking* Gould oppose *invention, contemplation, creative ideas, specific ingenuity, investigative powers, questions posed by yourself for yourself, creative exploration, the processes of one's own imagination, the speculative opportunities of creative instinct.***

For many years, I had a recurring dream, which I think it stopped now, but it came during my school years and shortly after, and this dream always involved variations on the same theme, which was a return to school. And school in this case, obviously, meant much more than that. It meant a return to a schedule which I couldn't completely control.



Longtemps, durant mes années d'écolier et un peu après, j'ai été visité par un rêve dont le caractère récurrent prenait la forme de variations sur un thème : la rentrée scolaire, laquelle signifiait que j'allais bientôt perdre la pleine disposition de mon temps.

... And it was a dreadful kind of thing. I remember one very colorful variation on it which I think I must have dreamt when I was, perhaps, fifteen or sixteen. And then I got up one morning up here at the lake and looked out my window, and instead of seeing grass, I saw rock.



... C'était affreux ! Je me rappelle une variation particulièrement évocatrice. Je devais avoir quinze ou seize ans quand j'ai fait ce rêve. Ça se passe un matin, ici au lac [le lac Simcoe, quelque 120 kilomètres au nord de Toronto]. Au saut du lit, à ma fenêtre, plutôt que du gazon, j'aperçois du roc.

... As one would see a hundred miles to the north of here. Just endless rock, a little bit curved, a little bit heaving but, rock! And on this rock, there were nothing but dead leaves of some kind.



... Comme on en trouve à une centaine de milles au nord. Du roc à perte de vue, un peu vallonneux, certes, mais roc tout de même ! Et sur ce roc, rien que des feuilles mortes.

... And that was all the most of the dream, and shortly after that I woke up with that feeling that one can never describe. It was absolutely sad, beyond all description. It was something which I shall never forget.



... Je me suis réveillé avec une sensation impossible à décrire. C'était d'une tristesse ! Triste au-delà de toute description. Jamais je ne l'oublierai.

I detest audiences. Not in their individual components, but on mass I detest audiences. I think they are forces of evil.



J'ai horreur des auditoires. Je les déteste non pas dans leurs éléments individuels, mais en tant qu'ils font masse. Pour moi, ils constituent une force du mal.

I suppose I never really did want to give concerts. I've thought of it as something that had to be got through.



Je ne crois pas avoir jamais aspiré à jouer en concert. Il fallait en passer par là, voilà tout.

HUMPHREY BURTON. The concert hall as we know it...

GLENN GOULD. ... is dead.



HUMPHREY BURTON. La salle de concert telle que nous la connaissons...

GLENN GOULD. ... est chose du passé.

The charm, the glamour of that does not last very long. It certainly didn't with me. And I became not only truly sick, but I began to feel that it was indeed very unproductive, that I was at best competing with myself. One does cheat, one does try to get by with as little work as possible, and play them [the same old tired pieces] with pretty much the same way I suppose, and there is an incredible lack of imagination in such things. And one goes old very quickly. It's a dreadful life.



Les joies de la renommée, les plaisirs de la vie de concertiste sont de courte durée. Du moins, ce fut le cas pour moi. Et non seulement suis-je tombé malade, mais j'ai réalisé que cette vie était en fait improductive, qu'au mieux je compétitionnais avec moi-même. [À passer d'une salle à l'autre, d'une ville à l'autre, d'un avion à l'autre], comment ne pas tricher ? comment ne pas en venir à travailler aussi peu que possible ? Car enfin, il ne s'agit plus que de passer au travers ! Alors on rabâche les mêmes vieilles pièces usées, je présume. L'imagination est mise en veilleuse, et on vieillit très vite. C'est une vie terrible.

It seems to me that an audience is there for one purpose and that's to listen. They're not there to respond, they're not there to applaud.



Il me semble qu'un auditoire a pour seul rôle d'écouter. Les auditeurs ne sont pas là pour réagir, ils ne sont pas là pour applaudir.

Well, I believe that the only justification for a performance is to present a view that is unique, even if eccentric and defiant of performance tradition. And if no such original perception at once challenging and plausible occurs as one contemplates a work, then let's pass on to the study of some other which might encourage it.



Je crois qu'une interprétation a pour toute justification d'offrir un point de vue qui soit unique, au risque de paraître excentrique ou provocatrice. Si de la contemplation d'une œuvre n'émerge pas une conception à la fois neuve et convaincante, autant passer à une autre dont l'étude, peut-être, donnera naissance à une vue originale.

... Sometimes, one may even be persuaded that in denying the cumulative quirks of performance tradition, one comes infinitely closer to an encounter with the composer.



... Parfois, j'en viens même à me convaincre que faire fi des diktats que la tradition a accumulés en son sein comme par caprice, c'est peut-être le plus sûr chemin pour aller à la rencontre du compositeur.

JOHN McCLURE. The life of a glamorous concert artist...

GLENN GOULD. ... is hideous, is dead.



JOHN McCLURE. La vie d'un concertiste acclamé de par le monde est...

GLENN GOULD. ... est abominable, est morte.

On Easter Sunday, 1964, at the Orchestra Hall in Chicago, I played my last public concert. It was an event to which I looked forward.



Le dimanche de Pâques 1964, à l'Orchestra Hall de Chicago, je donnais mon dernier concert. Cet événement, je l'avais attendu avec impatience.

I think what we must do is try to find our way around these things, try to find a *raison d'être* that is somehow different, and still somehow right, that makes sense.



L'interprète doit s'essayer à frayer un sentier à travers tout cela [le legs de la tradition, les possibilités de l'enregistrement, l'impossibilité de la redite, l'architecture de l'œuvre]. Son interprétation aura raison d'être si elle fait entendre quelque chose de différent sous un rapport donné tout en satisfaisant au critère de la justesse : l'œuvre doit avoir un sens.

Can we, in fact, sit back like a film director with his rushes and say, "Now, what I have really got here? what can I put together?"



La possibilité nous est donnée de prendre du recul pour adopter l'attitude du réalisateur qui visionne ses rushes : Voyons un peu de quoi je dispose. Quels morceaux pourrais-je bien faire tenir ensemble ?

It seems to me that an audience is there for one purpose and that's to listen. They're not there to respond, they're not there to applaud.



Il me semble qu'un auditoire a pour seul rôle d'écouter. Les auditeurs ne sont pas là pour réagir, ils ne sont pas là pour applaudir.

Je crois qu'une interprétation a pour toute justification d'offrir un point de vue qui soit unique, au risque de paraître excentrique ou provocatrice. Si de la contemplation d'une œuvre n'émerge pas une conception à la fois neuve et convaincante, autant passer à une autre dont l'étude, peut-être, donnera naissance à une vue originale.

... Parfois, j'en viens même à me convaincre que faire fi des diktats que la tradition a accumulés en son sein comme par caprice, c'est peut-être le plus sûr chemin pour aller à la rencontre du compositeur.

Well, I believe that the only justification for a performance is to present a view that is unique, even if eccentric and defiant of performance tradition. And if no such original perception at once challenging and plausible occurs as one contemplates a work, then let's pass on to the study of some other which might encourage it.

... Sometimes, one may even be persuaded that in denying the cumulative quirks of performance tradition, one comes infinitely closer to an encounter with the composer.

JOHN McCLURE. The life of a glamorous concert artist...

GLENN GOULD. ... is hideous, is dead.



On Easter Sunday, 1964, at the Orchestra Hall in Chicago, I played my last public concert. It was an event to which I looked forward.



I think what we must do is try to find our way around these things, try to find a *raison d'être* that is somehow different, and still somehow right, that makes sense.



Can we, in fact, sit back like a film director with his rushes and say, "Now, what I have really got here? what can I put together?"



JOHN McCLURE. La vie d'un concertiste acclamé de par le monde est...

GLENN GOULD. ... est abominable, est morte.

Le dimanche de Pâques 1964, à l'Orchestra Hall de Chicago, je donnais mon dernier concert. Cet événement, je l'avais attendu avec impatience.

L'interprète doit s'essayer à frayer un sentier à travers tout cela [le legs de la tradition, les possibilités de l'enregistrement, l'impossibilité de la redite, l'architecture de l'œuvre]. Son interprétation aura raison d'être si elle fait entendre quelque chose de différent sous un rapport donné tout en satisfaisant au critère de la justesse : l'œuvre doit avoir un sens.

La possibilité nous est donnée de prendre du recul pour adopter l'attitude du réalisateur qui visionne ses rushes : Voyons un peu de quoi je dispose. Quels morceaux pourrais-je bien faire tenir ensemble ?

**La question de « l'obéissance » aux rêves, ou de l'importance des rêves dans le destin : probablement une question de vie ou de mort pour Gould, puisqu'il a emprunté un chemin allant à l'encontre du « feeling », de la « sensation » éprouvée dans ce rêve d'adolescence. Tout faire pour ne pas retourner à une vie « that I don't really enjoy », « que je n'apprécie pas vraiment », soit celle du musicien de concert. S'ouvre à partir de ce choix une interprétation continue de la musique, et de la musique dans la vie, un espace de pensée mobile, un studio ambulante et permanent, qui constituera son éthique.**

GLENN GOULD. It's seems to me that there is no greater community of spirit than that between the guy who sits at his modest control panel at home [and communes with the spirit of the music as related to the art of...].



GLENN GOULD. [Que l'on pense à une nombreuse assemblée venue écouter Bach dans une église ou à un modeste public de deux ou trois personnes dans un salon], la communauté d'esprit n'y est pas plus grande que la communion entre le type assis chez lui, devant son modeste amplificateur, [et la musique même].

YEHUDI MENUHIN. I agree, I agree with all of that. But I don't think it invalidates the concert hall. I think the experience of the concert hall is something which is essential, which has always got to remain as the standard against which everything else is judged.



YEHUDI MENUHIN. Je suis d'accord avec tout cela [idée d'un auditeur participant, ayant un pouvoir de décision], mais la salle de concert n'est pas désuète pour autant. Elle est le lieu d'une expérience essentielle, et c'est pourquoi le concert n'a cessé d'être cette pratique musicale depuis laquelle on juge de toutes les autres.

G.G. Oh! Come on! No! Nonsense, nonsense... I mean it was the standard until something came along to replace it, but this surely is now the standard by which it might be judged.



G.G. Non-sens. C'était la pratique de référence tant que rien n'avait pu s'y substituer, mais c'est l'enregistrement qui, sans nul doute possible, assume maintenant cette fonction.

Y.M. What I mean: if no one's ever going to try to climb a mountain again, and everyone in the whole world is going to be satisfied with films about it, where are we?



Y.M. Mais si plus personne ne tente de gravir une montagne et que, partout au monde, on se contente de visionner des films sur l'alpinisme, où allons-nous ?

G.G. Without people who couldn't climb mountain, which I think is a profoundly good thing, it will [lower] number of deaths per year.



G.G. Que personne ne gravisse plus de montagne m'apparaît une très bonne chose : on évitera des décès.

Y.M. Oh no! Oh no, Glenn, you mustn't say that. And you'll make up with ignoble deaths on the roads?

G.G. Well, if I have the technology available to prevent them, I'll do that too.



Y.M. Oh Glenn ! Et alors, tous ces décès dus aux accidents de la route ?

G.G. Si je disposais des moyens techniques permettant de les empêcher, je les empêcherais aussi.



The kind of people that I need around me for the most part are not artists.

— Artists like the brilliantly articulated American actor Myron Chianti, subject of the forthcoming CBC Tuesday night documentary entitled *First Foxtrot in Fiji*.



Les personnes dont je recherche la présence, pour la plupart, ne sont pas des artistes.

— Des artistes comme ce brillant penseur et communicateur, l'acteur américain Myron Chianti, sujet de notre prochain documentaire du mardi soir à CBC : *Premier foxtrot à Fiji*.

I think of artists as being like the apes that congregate on the Rock of Gibraltar, they tend to go for higher and higher niches, and more and more stratified one. They're very stratification conscious people.

— Artists like the dean of British conductors, Sir Nigel Twitt-Thornwaite, subject of the forthcoming CBC Tuesday night documentary entitled *Fred Delius Knew My Father*.

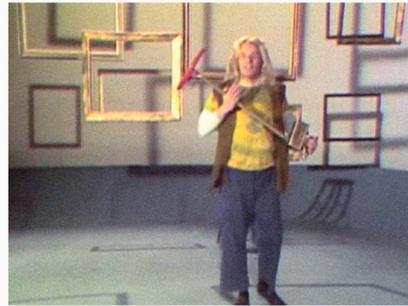


Les artistes font penser aux singes vivant sur le rocher de Gibraltar : ils cherchent à s'élever, à atteindre des niches toujours plus hautes, des strates toujours moins populaires. Ce sont des gens à la conscience de classe affirmée.

— Des artistes comme le doyen des chefs britanniques, sir Nigel Twitt-Thornwaite, sujet de notre prochain documentaire du mardi soir à CBC : *Fred Delius a connu mon père*.

And they're very limiting people to be around: they use their own images to such an extent that they exclude a great deal of the world automatically from their points of view.

— Artists like the brilliant German reductionist Karlheinz Klockweisser, subject of the forthcoming CBC Tuesday night documentary entitled *Voyage to the Void*.



En leur présence, on note une raréfaction de l'air : ils sont si imbus d'eux-mêmes qu'une bonne part du monde se trouve d'emblée exclue de leurs points de vue.

— Des artistes comme le brillant réductionniste allemand Karlheinz Klockweisser, sujet de notre prochain documentaire du mardi soir à CBC : *Voyage vers le vide*.

The most interesting people to have around one are people who are in a position to make synoptic judgments: diplomats, foreign service people, people in communications, journalists sometimes, if they don't get too caught up in the *clichés* of journalism. But definitely not artists. They are all Gibraltarians.



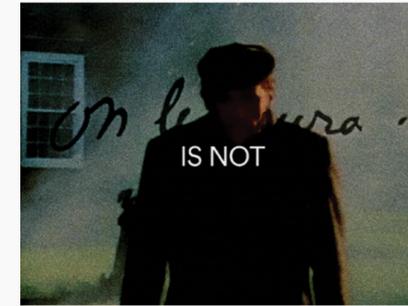
Les gens les plus intéressants sont ceux que leur position met en mesure de produire des jugements synoptiques : les diplomates, tout le personnel des ambassades et consulats ; les gens dans les communications ; les journalistes, parfois, s'ils ne sont pas trop englués dans les clichés du journalisme. Mais certainement pas les artistes. Ce sont tous des gibraltariens.

GLENN GOULD. Joe, if you had a patient who came to you and asked to look at your couch, and said, "Doctor, I have this incredible fixation: I want desperately to be up on a stage, at a piano, in front of an orchestra, subduing that orchestra with my playing, again in the end to be applauded for my effort." If you had a patient like that, who came to you with this problem, what would you say to him?

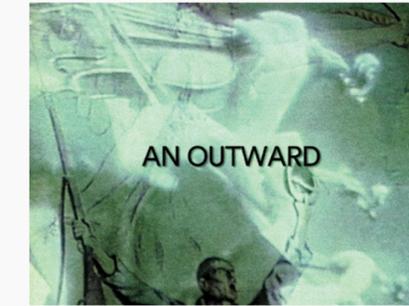


GLENN GOULD. Joe, imaginez qu'un patient entre dans votre cabinet, demande à inspecter votre divan et dise : « Docteur, j'ai cette incroyable fixation : je veux désespérément me retrouver là-haut sur la scène, au piano, devant un orchestre, faisant tant et si bien pour soumettre cet orchestre que je serai finalement applaudi en récompense de mon effort. » Que diriez-vous au patient venu exposer ce problème ?

JOSEPH STEVENS. Well, I would say to this patient that he obviously was behaving very much as many piano virtuosos have done in the past, in that they like this sensation...



JOSEPH STEVENS. Eh bien ! je lui dirais que, de toute évidence, il se comporte comme de nombreux pianistes virtuoses avant lui, en ce qu'ils aiment cette sensation...



The kind of people that I need around me for the most part are not artists.

— Artists like the brilliantly articulated American actor Myron Chianti, subject of the forthcoming CBC Tuesday night documentary entitled *First Foxtrot in Fiji*.



Les personnes dont je recherche la présence, pour la plupart, ne sont pas des artistes.

— Des artistes comme ce brillant penseur et communicateur, l'acteur américain Myron Chianti, sujet de notre prochain documentaire du mardi soir à CBC : *Premier foxtrot à Fiji*.

I think of artists as being like the apes that congregate on the Rock of Gibraltar, they tend to go for higher and higher niches, and more and more stratified one. They're very stratification conscious people.

— Artists like the dean of British conductors, Sir Nigel Twitt-Thornwaite, subject of the forthcoming CBC Tuesday night documentary entitled *Fred Delius Knew My Father*.



Les artistes font penser aux singes vivant sur le rocher de Gibraltar : ils cherchent à s'élever, à atteindre des niches toujours plus hautes, des strates toujours moins populaires. Ce sont des gens à la conscience de classe affirmée.

— Des artistes comme le doyen des chefs britanniques, sir Nigel Twitt-Thornwaite, sujet de notre prochain documentaire du mardi soir à CBC : *Fred Delius a connu mon père*.

And they're very limiting people to be around: they use their own images to such an extent that they exclude a great deal of the world automatically from their points of view.

— Artists like the brilliant German reductionist Karlheinz Klockweisser, subject of the forthcoming CBC Tuesday night documentary entitled *Voyage to the Void*.



En leur présence, on note une rarefaction de l'air : ils sont si imbus d'eux-mêmes qu'une bonne part du monde se trouve d'emblée exclue de leurs points de vue.

— Des artistes comme le brillant réductionniste allemand Karlheinz Klockweisser, sujet de notre prochain documentaire du mardi soir à CBC : *Voyage vers le vide*.

**Souhaitons que la situation actuelle du devenir-(t)artiste de tout le monde fasse tomber le rocher de Gibraltar au fond de l'océan pour qu'advienne à nouveau « la honte d'être un homme ».**

The most interesting people to have around one are people who are in a position to make synoptic judgments: diplomats, foreign service people, people in communications, journalists sometimes, if they don't get too caught up in the *clichés* of journalism. But definitely not artists. They are all Gibraltarians.



Les gens les plus intéressants sont ceux que leur position met en mesure de produire des jugements synoptiques : les diplomates, tout le personnel des ambassades et consulats ; les gens dans les communications ; les journalistes, parfois, s'ils ne sont pas trop englués dans les clichés du journalisme. Mais certainement pas les artistes. Ce sont tous des gibraltariens.

**Ce sont les « tartistes » qui sont tous des gibraltariens, pour reprendre un terme du journaliste d'enquête Claude Poirier, lui dont l'invention langagière n'est jamais vaine. En distinguant entre artistes et « tartistes », il paraphrase subtilement Nietzsche : « L'opéra présuppose une croyance erronée quant à la création artistique, et plus précisément la croyance idyllique que tout homme sensible est un artiste » (*La Naissance de la tragédie*, paragraphe 19).**

GLENN GOULD. Joe, if you had a patient who came to you and asked to look at your couch, and said, "Doctor, I have this incredible fixation: I want desperately to be up on a stage, at a piano, in front of an orchestra, subduing that orchestra with my playing, again in the end to be applauded for my effort." If you had a patient like that, who came to you with this problem, what would you say to him?

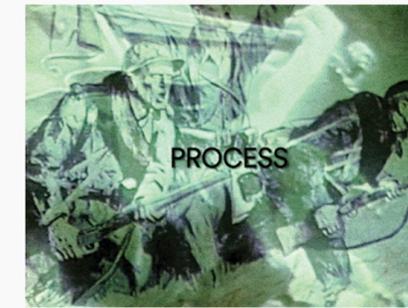
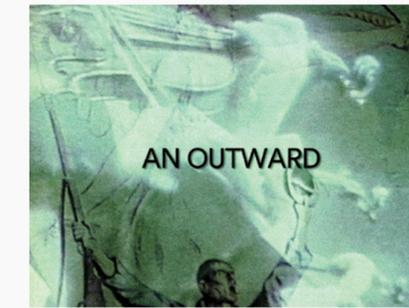


GLENN GOULD. Joe, imaginez qu'un patient entre dans votre cabinet, demande à inspecter votre divan et dise : « Docteur, j'ai cette incroyable fixation : je veux désespérément me retrouver là-haut sur la scène, au piano, devant un orchestre, faisant tant et si bien pour soumettre cet orchestre que je serai finalement applaudi en récompense de mon effort. » Que diriez-vous au patient venu exposer ce problème ?

JOSEPH STEVENS. Well, I would say to this patient that he obviously was behaving very much as many piano virtuosos have done in the past, in that they like this sensation...



JOSEPH STEVENS. Eh bien ! je lui dirais que, de toute évidence, il se comporte comme de nombreux pianistes virtuoses avant lui, en ce qu'ils aiment cette sensation...



[So this time there was to be an 'Heroica' with piano obligato], a concerto dialogue in which those sometimes exaggerated tugs-of-war between soloist and orchestra, those not so subtle psychological scimmages waged by a rebellious instrumental individualist against the conforming mass of sidemen,...



[Cette fois, l'« Empereur » serait conçu comme une symphonie « Héroïque » avec piano obligé], un dialogue où les tensions parfois excessives entre soliste et orchestre, où les déclarations belliqueuses d'un instrument individualiste et rebelle à une masse orchestrale complaisante,...

... those altogether tiresome tongues that "Anything that you can do, I can do slower, faster, louder, *con amore*", will be kept unrelentingly in their place. [Not ignored certainly but not permitted to impede the proposed advance of Beethoven's structure either. I think it worked].



... où la rhétorique si agaçante du « quoi que vous fassiez, je peux le faire plus lentement, plus vite, plus fort, *con amore* », seront fermement contenues du début à la fin. [Sans être effacés, ces traits auront perdu la capacité d'entraver le mouvement que suppose la structure conçue par Beethoven.]



GLENN GOULD. May I remind you, sir, that no red-blooded Canadian boy could be oblivious to the high stakes devolving upon the Russia-Canada confrontation.



GLENN GOULD. Je me permets de vous rappeler, monsieur, que dans tout le Canada vous ne trouverez pas un gars digne de ce nom qui reste indifférent à l'enjeu de la confrontation Russie-Canada.

HARRY BROWN. No, that's quite true, but since you're presumably not just here to ice the puck, as we say in a penalty killing time, I can only assume, Glenn, that you're about to fire a slapshot at some particular goal of your own.



HARRY BROWN. Très juste, mais il est peu vraisemblable que vous soyez ici seulement pour dégager votre territoire, comme on le voit souvent faire en situation d'infériorité numérique. De fait, Glenn, je me doute bien que vous vous apprêtez à décocher un lancer frappé dans votre propre filet.



G.G. OK, I'll stop ragging the puck and get down to business. You're quite right, Harry, I do have an angle. I'm opposed to competitive sports...

H.B. To all competitive sports?

G.G. Practically all of it, yes.

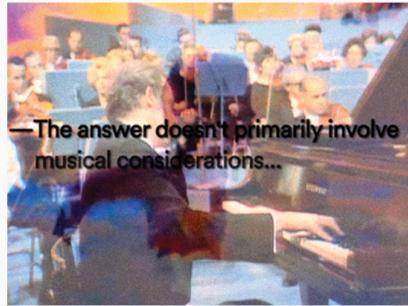


G.G. Alors je cesse de tricoter avec la rondelle pour aller droit au but. Vous avez raison, Harry, j'ai un point de vue à défendre : j'entends me dresser contre les sports de compétition.

H.B. Contre tous les sports de compétition ?

G.G. Presque tous, oui.

H.B. But surely, Glenn, you're not going to equate an almost sedentary, certainly intellectual pastime like chess, for example, with, well, let's take the obvious polarity, with a championship fight.



H.B. Mais j'espère, Glenn, que vous ne mettez pas sur le même pied les échecs, passe-temps plutôt sédentaire et assurément intellectuel, et la boxe.

G.G. [I certainly am, because] my argument isn't really about sport, my argument is about the whole phenomenon of the competitive fact. I'm convinced that one impulse, domination obviously, however sublimated it appears, however genteel, underlies all of those manifestations. And, in every case, its form, its excuse, its access to evil, so to speak, is competition.



G.G. [Je le ferai assurément, car] ce n'est pas le sport qui m'indispose, mais le fait même de la compétition. J'ai la conviction qu'une impulsion, la domination de toute évidence, aussi sublimée soit-elle, aussi raffinée qu'en soit l'apparence, anime aussi bien [le concerto et les échecs que la boxe. Qu'elle soit artistique, ludique ou sportive.] chacune de ces activités trouve sa forme, sa justification, sa voie d'accès vers le mal, pour ainsi dire, dans la compétition.

I think that every aesthetic decision should be equated with a moral correlative. And that the two phenomena should be recognized as one, indivisible... Just like physical and verbal aggression are a flip of the competitive coin...



Chaque décision esthétique devrait se doubler d'un corrélat moral. Esthétique et éthique devraient être vues comme l'avant et le revers d'une même médaille. De même qu'agression verbale et agression physique sont deux faces de l'esprit de compétition.

P.S. Our ways of music and our ways of war are consistent.



PIERRE SCHAEFFER. Nos manières de musique et nos manières de guerre sont cohérentes.



GLENN GOULD. Is it morally right to have that kind of feelings, which is what the concerto is really about, isn't it? I mean I don't think it's at all a rare phenomenon to have that particular kind of exhibitionistic tendency turned loose *against*, as opposed to *on behalf of*, against an audience. I think it really is, in a sense, a sort of assault on the audience.



GLENN GOULD. De tels sentiments, est-ce moralement acceptable? La question se pose, car le concerto s'en nourrit. En tout cas, il n'est pas rare que cette forme d'exhibitionnisme s'y exprime, se déchaînant contre l'auditoire — et non pas dans l'intérêt de l'auditoire. Je crois vraiment qu'il s'agit d'une agression.

... Now, maybe composers today, or virtuosi today, if they still use that word, are similarly assaulting an audience, but with more sophisticated means, I don't know. But I do think it's an assault, and I do think there has to be a kind of underlying neurosis when one feels that compulsion to aggressivity.



... Peut-être qu'aujourd'hui les compositeurs ou les virtuoses (si le terme s'emploie encore) s'attaquent aussi aux auditeurs, mais par d'autres moyens, plus subtils. Reste que le concerto est l'occasion d'une attaque, et qu'il faut bien que quelque névrose explique cette agressivité.

JOSEPH STEVENS. Well, I don't think it's that simple at all, though. I doubt very much if the audience looks on it completely that way. There's certain appeal in the concerto, in that the concerto, perhaps, might represent the individual versus society, and perhaps the audience wants to see the victory of the individual.



JOSEPH STEVENS. Je ne crois pas que ce soit aussi simple, et je doute fort que les auditeurs voient les choses de cette façon. L'attrait du concerto, c'est peut-être qu'il représente une lutte entre l'individu et la société, et peut-être les gens veulent-ils assister à la victoire de l'individu.

G.G. Well, you know, after all the concerto comes out of industrial celebrating Europe. I mean, it really arises with the industrial revolution, doesn't it? I mean, it is a manifestation of, you know, man's allegiance to the machine, man's conquering of the machine, man's ability to put the machine to work for him, because that's exactly what the piano in the concerto represents.



G.G. Eh bien, vous savez, après tout le concerto est un produit de l'Europe industrielle triomphante. Je veux dire qu'il s'affirme vraiment avec la révolution industrielle, n'est-ce pas ? Et il me semble qu'il est une manifestation des rapports de l'homme à la machine : allégeance à la machine, conquête de la machine, capacité de mettre la machine à son service. Allégeance, conquête, instrumentalisation, c'est exactement ce que représente le piano dans le concerto.

... And I suppose the orchestral *tutti*, the orchestral mass represents the, you know, the downtrodden serfs who haven't yet met spinning jenny or something. But is that kind of, you know, newly industrialized philosophy appropriate in what is surely a postindustrial age?



... Et je suppose que les *tutti* orchestraux, la masse orchestrale représente, vous savez, les serfs opprimés qui n'ont pas encore eu de contact avec quelque machine que ce soit. Mais cette sorte de philosophie de l'âge industriel est-elle appropriée aujourd'hui, dans ce qui est certainement une ère postindustrielle ?

J.S. [It seems greatly oversimplified to see all concertos as simply an assault, but it is typical of Liszt's E flat major, very bombastic, a good example of the pianist against the orchestra and being the victor].



J.S. [Voir de l'agressivité en tout concerto, c'est une simplification excessive. Cela dit, c'est bien ce qui se passe, par exemple, dans le concerto en *mi bémol* majeur de Liszt, très pompeux, où manifestement le pianiste sort vainqueur d'un duel avec l'orchestre.]

... But I'm not sure that this doesn't have a place too, the whole romantic age in which the pianist says, "I am able to say Man is great, I am greater than society, I am the person to look at, I am the hero." The only difficulty is the musical interest may be completely lost at the expense of the trickery.



... Mais je crois que le romantisme y est aussi pour quelque chose. Durant toute l'époque romantique, le pianiste dit : Moi, je puis affirmer que l'homme est grand ; je surplombe la société, je suis celui qu'il faut regarder, je suis le héros. Seulement l'enflure, voire l'imposture, peut aller jusqu'à éclipser tout intérêt musical.

G.G. Yeah, but it seems to me that all romantic music in a sense says exactly that. It does say indeed "I," i.e. the human person, you know, can succeed, can succeed, whatever destiny holds for me, I can make this destiny my servant in a sense, that's what really romanticism is all about. But in the concerto, specifically, there's a different kind of I involved, the I is that very personal I who's up there on that stage being applauded. Now, it seems to me that the great evil, if one can speak of evil, good and evil in music, the great evil of the concerto...



... is that attention is being directed away from the person who is listening. It would seem to me that one ought to be creating the kind of music, or involved in the kind of music, which makes the listener aware of an inward-looking process rather than an outward looking process. I don't see anything particularly incredible over watching somebody, you know, slash out roudades of octaves or something, I don't think that's a very uplifting experience. It could be, but it need not be, and, in itself, it is not.

... créer de la musique ou travailler à une sorte de musique qui engage l'auditeur dans un processus d'intériorisation plutôt que de l'inciter à diriger toute son attention vers l'extérieur. Pour ma part, observer quelqu'un enchaîner des roudades d'octaves ne constitue pas une expérience bien édifiante. Ça pourrait l'être, mais il n'en est nul besoin et, en soi, ce ne l'est pas.

JOSEPH STEVENS. Well, I don't think it's that simple at all, though. I doubt very much if the audience looks on it completely that way. There's certain appeal in the concerto, in that the concerto, perhaps, might represent the individual versus society, and perhaps the audience wants to see the victory of the individual.



JOSEPH STEVENS. Je ne crois pas que ce soit aussi simple, et je doute fort que les auditeurs voient les choses de cette façon. L'attrait du concerto, c'est peut-être qu'il représente une lutte entre l'individu et la société, et peut-être les gens veulent-ils assister à la victoire de l'individu.

G.G. Well, you know, after all the concerto comes out of industrial celebrating Europe. I mean, it really arises with the industrial revolution, doesn't it? I mean, it is a manifestation of, you know, man's allegiance to the machine, man's conquering of the machine, man's ability to put the machine to work for him, because that's exactly what the piano in the concerto represents.



G.G. Eh bien, vous savez, après tout le concerto est un produit de l'Europe industrielle triomphante. Je veux dire qu'il s'affirme vraiment avec la révolution industrielle, n'est-ce pas ? Et il me semble qu'il est une manifestation des rapports de l'homme à la machine : allégeance à la machine, conquête de la machine, capacité de mettre la machine à son service. Allégeance, conquête, instrumentalisation, c'est exactement ce que représente le piano dans le concerto.

continue de croire : une personne intelligente peut maîtriser la bombe, Internet, l'IA. L'exhibitionnisme du pianiste répond de façon spectaculaire à celui, formel, de la partition ; le soliste est la personne capable de harnacher les forces musicales déchaînées. Ultiment, le concerto, c'est l'exhibitionnisme de la raison instrumentale qui s'est emparée de tout le champ social.

**Aujourd'hui : attaques molles par les pouvoirs technologiques ; « l'esthétique » (ou plutôt le mot d'ordre) de l'immersion sensationnelle évitant à tout prix la consistance minimale formant tout bloc de sensation (toute complexité, toute beauté...). Caractère molaire mou et agressif de l'époque actuelle (ouate), ce qui n'est pas sans s'entendre dans la musique elle-même.**

... And I suppose the orchestral *tutti*, the orchestral mass represents the, you know, the downtrodden serfs who haven't yet met spinning jenny or something. But is that kind of, you know, newly industrialized <sup>1</sup> philosophy appropriate in what is surely a postindustrial age? <sup>2</sup> <sup>3</sup>



J.S. [It seems greatly oversimplified to see all concertos as simply an assault, but it is typical of Liszt's E flat major, very bombastic, a good example of the pianist against the orchestra and being the victor].

J.S. [Voir de l'agressivité en tout concerto, c'est une simplification excessive. Cela dit, c'est bien ce qui se passe, par exemple, dans le concerto en *mi* bémol majeur de Liszt, très pompeux, où manifestement le pianiste sort vainqueur d'un duel avec l'orchestre.]

**La virtuosité du soliste est la manifestation de la toute-puissance d'un individu capable de maîtriser ce qui définit une époque — la machine — devant la masse de ceux qui n'y comprennent rien. Le concerto est l'illustration musicale d'une illusion parfaite, à laquelle toute une société a voulu croire et**

... But I'm not sure that this doesn't have a place too, the whole romantic age in which the pianist says, "I am able to say Man is great, I am greater than society, I am the person to look at, I am the hero." The only difficulty is the musical interest may be completely lost at the expense of the trickery.



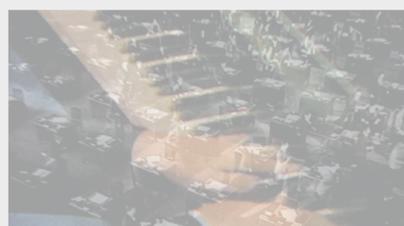
**Concerto > jouer le rapport solo/orchestre | avant/arrière**

... Mais je crois que le romantisme y est aussi pour quelque chose. Durant toute l'époque romantique, le pianiste dit : Moi, je puis affirmer que l'homme est grand ; je surplombe la société, je suis celui qu'il faut regarder, je suis le héros. Seulement l'enflure, voire l'imposture, peut aller jusqu'à éclipser tout intérêt musical.

G.G. Yeah, but it seems to me that all romantic music in a sense says exactly that. It does say indeed "I," i.e. the human person, you know, can succeed, can succeed, whatever destiny holds for me, I can make this destiny my servant in a sense, that's what really romanticism is all about. But in the concerto, specifically, there's a different kind of I involved, the I is that very personal I who's up there on that stage being applauded. Now, it seems to me that the great evil, if one can speak of evil, good and evil in music, the great evil of the concerto...

« Ça pourrait l'être » : comment ? à quoi pense Gould ?

G.G. Oui, mais il me semble que toute la musique romantique dit exactement cela : « Moi, c'est-à-dire la personne humaine, moi je peux réussir ; je peux réussir, peu importe ce que le sort me réserve ; je peux faire de la destinée ma servante. » C'est ça, l'affaire du romantisme. Mais dans le concerto en particulier, il y a une autre sorte de Je, très personnel, un Je qui se tient sur la scène et est applaudi. Il me semble que le mal, si on peut parler de bien et de mal en musique, donc que le grand mal, la grande faute du concerto est de détourner l'attention de la personne qui écoute. Il me semble qu'il faut...



... is that attention is being directed away from the person who is listening. It would seem to me that one ought to be creating the kind of music, or involved in the kind of music, which makes the listener aware of an inward-looking process rather than an outward looking process. I don't see anything particularly incredible over watching somebody, you know, slash out roulades of octaves or something, I don't think that's a very uplifting experience. It could be, but it need not be, and, in itself, it is not.

**If it were sublimated in some way, if one had a notion by which it could be combined with a sublimated concept of that piece, one could indeed make something quite extraordinary of it. En fait de sublimation, il donne l'exemple de son enregistrement de l'« Empereur » (concerto de Beethoven) avec Stokowski. Les octaves d'ouverture, par exemple, qui lui ont toujours paru exceedingly irritating because they are the quintessence of show-off-ness — cela vaut bien sûr pour tous les matériaux formant les trois cadences préliminaires —, il a pris le parti de les jouer très lentement, « carré », dans le strict prolongement du tempo des accords orchestraux. Et en refusant l'invitation à s'échapper**

... créer de la musique ou travailler à une sorte de musique qui engage l'auditeur dans un processus d'intériorisation plutôt que de l'inciter à diriger toute son attention vers l'extérieur. Pour ma part, observer quelqu'un enchaîner des roulades d'octaves ne constitue pas une expérience bien édifiante. Ça pourrait l'être, mais il n'en est nul besoin et, en soi, ce ne l'est pas.

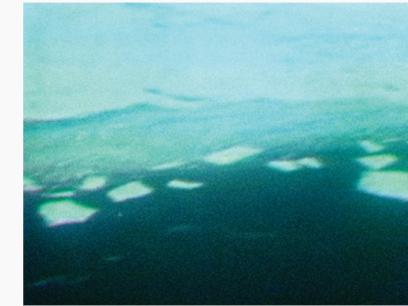
**du tempo donné par l'orchestre, il échappait à la nécessité de ménager des rubatos. Au final, des matériaux décoratifs auront été traités as supportive elements of the texture, et le concerto s'est trouvé mieux approprié à l'âge postindustriel. (Suite de « Glenn Gould Consults a Psychiatrist » — Art of Glenn Gould, take 9).**



JOHN McCLURE. Glenn, right here in New York, I know half a dozen impresarios dying to present you in concerts. All across the country, your pick of locations, any fee that you name! Why do you deny them all?

GLENN GOULD. Because it is not a very enticing prospect, John.

ON THE PROSPECTS  
OF RECORDING



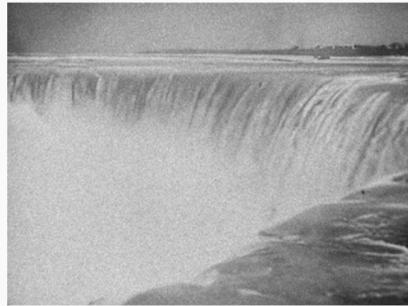
JOHN McCLURE. Glenn, juste ici, à New-York, une demi-douzaine d'impresarios meurent d'envie de vous organiser des concerts. N'importe où au pays, peu importe le prix ! Pourquoi les refoulez-vous ?

GLENN GOULD. Parce que donner des concerts n'est pas une perspective particulièrement réjouissante, John.

SUR L'ENREGISTREMENT  
ET SES PERSPECTIVES



I'm convinced that it's essential for anyone involved in any way in artistic activity to disengage from what might be called "the zeitgeist strategy." To a certain extent, this must entail disengagement from one's artistic fraternity, distancing oneself from one's colleagues, as well as a total, albeit perfectly amiable, separation from one's public.



J'ai la conviction qu'il est essentiel, pour quelqu'un qui est impliqué d'une manière ou d'une autre dans une activité artistique, de se désengager de ce qu'on pourrait appeler « la stratégie de l'air du temps ». Cela doit entraîner jusqu'à un certain point un désengagement à l'égard de la confrérie artistique, un éloignement par rapport aux collègues, ainsi qu'une séparation totale, encore que parfaitement aimable, avec son public.

... It is necessary to prevent one from drifting with the flow of the artistic mainstream, which, in the long run, placed in the perspective of the geology of history, often appears to be nothing more than an unfortunate and muddy tributary, carrying with it a whole load of sludge.



... Il est nécessaire d'empêcher de se laisser aller à la dérive du flot du courant artistique dominant, lequel, à longue vue, replacé dans la perspective de la géologie de l'histoire, apparaît n'être bien souvent rien d'autre qu'un malheureux et vaseux affluent, charriant avec lui toute une quantité de boue.

... I'm well aware that this isn't always feasible, but it should be possible to try and put a geographical distance between the place in which you work, and the environment in whose care you perform that work.



... J'ai bien conscience que cela n'est pas toujours faisable, mais il devrait être possible d'essayer de mettre une distance géographique entre le lieu dans lequel on travaille, et le milieu aux bons soins duquel on accomplit ce travail.

... This presupposes, of course, that at some point you bring into play the most effective distancing agent known to man: technology.



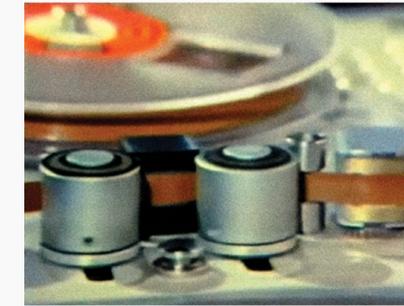
... Cela présuppose bien sûr qu'à un moment donné, on fasse entrer en jeu le plus efficace des agents distanciateurs connus de l'homme : la technologie.

Maestro, I have a recurring dream in which I dream myself into a situation where I'm the first known being on another planet.



Maître, un rêve récurrent fait de moi le premier être connu sur une autre planète.

... If you were, by some technological miracle, able to go tomorrow to a planet within the solar system where they had thinking creatures who had, at the same time, never experienced art.



... Si quelque miracle de la technologie vous transportait sur une planète du système solaire peuplée de créatures pensantes, mais n'ayant aucune connaissance, aucune expérience de l'art,...

... And you were the first artist there and you were told, "Go head, you may create an artistic system for them." A) Would you want to do it? B) What would you do?



... et que l'on vous demandait, à vous qui êtes le premier artiste à fouler ce sol, de créer un système artistique à l'intention de ces créatures, accepteriez-vous ? Si oui, que feriez-vous ?



“I think technology exercises a charity upon which we have not yet reflected. There is a real charity in the machine, because it is there to help man. Of course it can be perverted. In that way, we are not very free among our creations. But in itself it is good.



« Je pense que la technologie exerce une sorte de charité à laquelle on n'a pas encore réfléchi. La machine a véritablement un caractère charitable en ce qu'elle est là pour aider l'homme. Bien sûr qu'elle peut être pervertie. Sous ce rapport, nous ne sommes pas très libres parmi nos créations. Mais en soi, elle est bonne.

... It is the network of machines and techniques that encompasses the earth. It is the *ensemble* of all the networks: radio network, television network, oil network, hydraulic network, railroad network, telephone, telegraph, and all of that. So that it is impossible to consider a machine as isolated from the rest.



... Concrètement, c'est le réseau des machines et des techniques qui enveloppent la terre, l'ensemble de tous les réseaux : réseau radio-phonique, réseau télévisuel, réseau pétrolier, réseau hydrographique, chemin de fer, téléphone, télégraphe, tout cela qu'il est impossible de considérer isolément.

... It is part of all the rest, so that there is only one machine, in fact, encompassing the earth. And that has a meaning. That machine, stemming from the activity of man, is between man and nature like a second nature, offering to us its mediation.



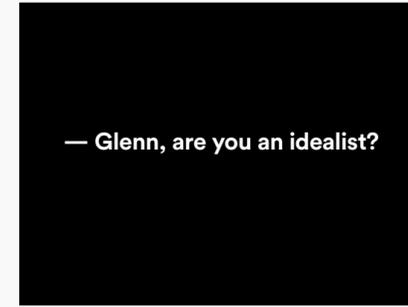
... Il n'y a qu'une seule machine, en réalité, et qui enveloppe la terre. Le fait a une signification profonde : la machine, résultat de l'activité de l'homme, se tient entre lui et la nature comme une seconde nature, nous offrant sa médiation bienfaisante.

... We cannot go to nature now without going through the network, just as in the spiritual we have to go through the Lamb.”



... Nous ne pouvons plus entrer en contact avec la nature sans l'intermédiaire du réseau, de même que nous atteignons au spirituel grâce à cet intermédiaire qu'est l'Agneau. »

HARRY BROWN. Glenn, you are impossible. I mean, that kind of idealism just isn't practical in the world as we know it.



HARRY BROWN. Glenn, vous êtes impossible. Cette sorte d'idéalisme est tout simplement impraticable dans le monde tel que nous le connaissons.

GLENN GOULD. Are you satisfied with society as we know it?



GLENN GOULD. Êtes-vous satisfait de la société telle que nous la connaissons ?

H.B. I get by, and so do you, which is why I don't know where all this idealism of yours is expected to lead us.



H.B. Je m'en accomode, et vous aussi. C'est pourquoi je vois mal où votre idéalisme est censé nous mener.

G.G. It's expected to lead us to the conclusion that we do have real power to change the world by...



G.G. Il doit nous mener à la conclusion que nous avons le pouvoir de changer le monde...

Les guillemets signalent une citation : le propos est de Jean Le Moyne. Gould lit ici (*The Scene*, « Glenn Gould on Competitive Sport », émission de radio diffusée par la CBC le 7 octobre 1973), au cours d'un entretien (scripté) avec Harry Brown, un passage transcrit d'une émission à laquelle participait Le Moyne. L'émission, « Glenn Gould and Guests on the Moog Synthesizer », a été diffusée à la radio de la CBC le 10 novembre 1968.

“I think technology exercises a charity upon which we have not yet reflected. There is a real charity in the machine, because it is there to help man. Of course it can be perverted. In that way, we are not very free among our creations. But in itself it is good.

... It is the network of machines and techniques that encompasses the earth. It is the *ensemble* of all the networks: radio network, television network, oil network, hydraulic network, railroad network, telephone, telegraph, and all of that. So that it is impossible to consider a machine as isolated from the rest.

... It is part of all the rest, so that there is only one machine, in fact, encompassing the earth. And that has a meaning. That machine, stemming from the activity of man, is between man and nature like a second nature, offering to us its mediation.

... We cannot go to nature now without going through the network, just as in the spiritual we have to go through the Lamb.



« Je pense que la technologie exerce une sorte de charité à laquelle on n'a pas encore réfléchi. La machine a véritablement un caractère charitable en ce qu'elle est là pour aider l'homme. Bien sûr qu'elle peut être pervertie. Sous ce rapport, nous ne sommes pas très libres parmi nos créations. Mais en soi, elle est bonne.

... Concrètement, c'est le réseau des machines et des techniques qui enveloppent la terre, l'ensemble de tous les réseaux : réseau radio-phonique, réseau télévisuel, réseau pétrolier, réseau hydrographique, chemin de fer, téléphone, télégraphe, tout cela qu'il est impossible de considérer isolément.

... Il n'y a qu'une seule machine, en réalité, et qui enveloppe la terre. Le fait a une signification profonde : la machine, résultat de l'activité de l'homme, se tient entre lui et la nature comme une seconde nature, nous offrant sa médiation bienfaisante.

... Nous ne pouvons plus entrer en contact avec la nature sans l'intermédiaire du réseau, de même que nous atteignons au spirituel grâce à cet intermédiaire qu'est l'Agneau. »

*the kind of machine you were using there involved kind of superconcentration of humanity and work. The conditions were really terrible. But those very dreary and bleak mills have clothed more men in humanity than all the charity of all the kings and all the lords and all the saints of humanity. Our most terrible technologies, those that frightened us, for exemple the oil technology, when you see refineries at night with that flames and all that, the heat that is distributed through them is much more than all the wood that was dropped, and I think in that way technology exercises a sort of a charity. Of course, it can be perverted. In that way, we are not very free among our creations. But in themselves they are good. It is the network of [...].*

Ce supplément de transcription devrait suffire à empêcher que l'on ne conclue trop rapidement à la parfaite convergence des vues de Gould et de Le Moyne.

26A

JEAN LE MOYNE. *Think of the much malign mills of the Victorian era. They were terrible because*

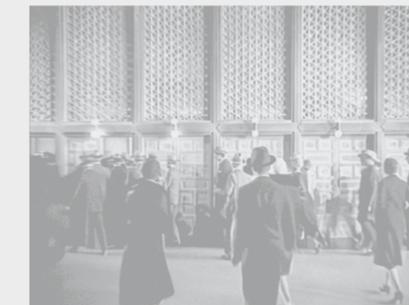
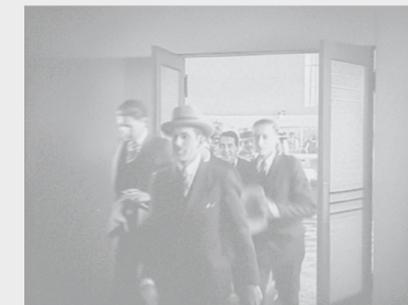
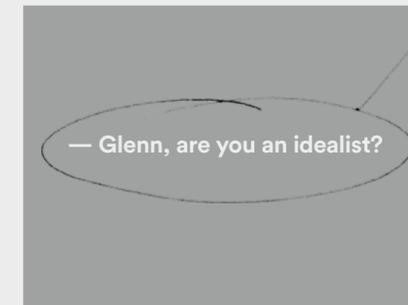
Gould n'a-t-il pas assisté à la survenue du biopouvoir (possible par cette même technologie) donnant plus récemment lieu aux pratiques de « quantification de soi », au « devenir profil »... On ne se débarrasse pas du problème de la mesure (forces à accumuler) si aisément dans les faits, dans la matérialité du quotidien.

HARRY BROWN. Glenn, you are impossible. I mean, that kind of idealism just isn't practical in the world as we know it.

GLENN GOULD. Are you satisfied with society as we know it?

H.B. I get by, and so do you, which is why I don't know where all this idealism of yours is expected to lead us.

G.G. It's expected to lead us to the conclusion that we do have real power to change the world by...



HARRY BROWN. Glenn, vous êtes impossible. Cette sorte d'idéalisme est tout simplement impraticable dans le monde tel que nous le connaissons.

GLENN GOULD. Êtes-vous satisfait de la société telle que nous la connaissons ?

H.B. Je m'en accommode, et vous aussi. C'est pourquoi je vois mal où votre idéalisme est censé nous mener.

G.G. Il doit nous mener à la conclusion que nous avons le pouvoir de changer le monde...

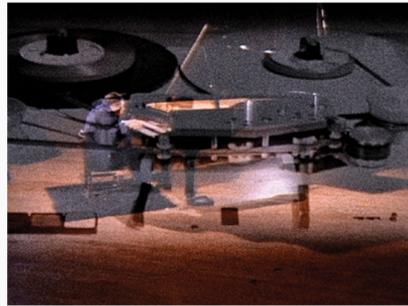
=  
**Thématiser la réverbération**

27A

H.B. By opting out?

G.G. By opting out creatively.

H.B. It's a contradiction in terms!



H.B. En le rejetant ?

G.G. En le rejetant de manière créative.

H.B. C'est une contradiction dans les termes.

G.G. I don't think so. I think it's happening all around us. I also think that there's a younger generation than ours that doesn't have to struggle with that concept, to whom the idea that the competitive fact is not an inevitable component of life is no surprise at all, and who do program their lives without making allowances for it.



G.G. Non pas, cela arrive maintenant tout autour de nous. Je pense aussi qu'il y a, en ce moment même, une génération de jeunes qui n'ont pas à s'affronter à la compétition, qui ne s'étonnent pas de ce qu'elle soit évitable et organisent leur vie sans en tenir compte.

... What I'm trying to sell you on, Harry, is the idea that one can bypass the whole problem.



... Ce dont je veux vous persuader, Harry, c'est qu'on peut échapper à tout cela.

H.B. How?



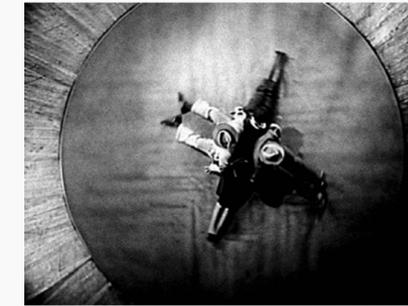
H.B. Comment ?

G.G. Well, in part through technology.



G.G. En partie grâce à la technologie.

... I think that it can really apply to that idea, Harry, that properly used there is a protective shield aspect to technology,...



... Bien comprise, bien utilisée, elle a un pouvoir protecteur.

... which invalidates the necessity of human beings to measure themselves on primarily physical and only secondary spiritual scale.



... Voilà que les êtres humains n'ont plus à se mesurer les uns aux autres, ni physiquement ni spirituellement.

... I think that a lot of the enterprises we tolerate in our society suddenly seems utterly irrelevant.



... Si bien que nombre d'activités que tolère notre société ont perdu toute raison d'être.

JOHN McCLURE. But what about air-conditioning? Do you like gadgets? Do you like the rest of our electronic impedimenta?



JOHN McCLURE. Mais qu'en est-il de l'air climatisé ? Aimez-vous les gadgets ? [Appareils d'enregistrement et de diffusion mis à part], aimez-vous le reste de notre attirail électronique ?

GLENN GOULD. The whole thing is just a mystery to me.



GLENN GOULD. Tout cela est pour moi un mystère.



JOHN McCLURE. Well Glenn, as we talk, I can see some rather fascinating and strong contradictions thrusting up in your character.



JOHN McCLURE. Glenn, notre entretien révèle chez vous de fortes contradictions, fascinantes d'ailleurs.

... You, on one hand, have abandoned a concert career in favor of a more contemporary and electronically oriented career. At the same time, you dislike air-conditioning, you dislike airplanes, you are cosmopolitan yet you hate cities, you don't like New York, you can't wait to get back to Canada.



... D'une part, vous avez abandonné le concert pour une carrière mettant à profit les plus récentes applications de l'électronique. Mais vous fuyez l'air climatisé et évitez les avions. Vous êtes un cosmopolite et détestez néanmoins les villes. Vous n'aimez pas New-York, êtes toujours pressé de rentrer au Canada,...

... And I know that very often during the course of a year you'll take off, either by car or by train, into the northern wastes of Canada to look for... I don't know what!



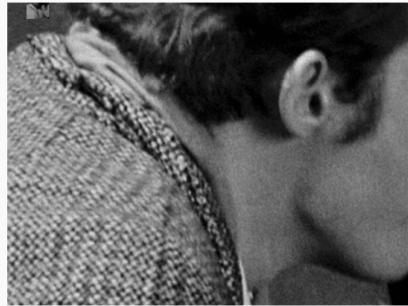
... et je sais que quelques fois par année, par train ou en voiture, vous partez vers les vastes espaces nordiques pour... quoi, au fait ? On ne sait trop.

... What does all this mean? What kind of a person are you anyway? Do you like cities or hate them?



... À quoi tout cela rime-t-il ? Qu'êtes-vous donc ? Est-ce que vous aimez ou détestez les villes ?

GLENN GOULD. I do hate them, and I don't think there are as many inconsistencies as you'd like to find, John.



GLENN GOULD. Je les déteste, et je ne crois pas que ma conduite soit aussi incohérente que ce que vous vous plaisez à y trouver, John.

... First of all, the recording experience is the most womb-like experience that one can possibly have in music. It is a very cloistered way of life. And indeed, I've given up all that was non-cloistered in my musical life.



... Tout d'abord, l'enregistrement est l'expérience musicale qui se rapproche le plus de la vie intra-utérine. Enregistrer plutôt que donner des concerts, c'est mener une existence recluse. De fait, j'ai rejeté de ma vie musicale tout ce qui compromet cette réclusion.

... So that there is no very great inconsistency there.



... Qu'y a-t-il là de si incohérent ?

... The fact of having to make a recording in a large city like Toronto or like New York, where I most often make them, is inevitable at this particular moment, and I don't know quite how that could be circumvented and if I could build up a sufficient icebox at Columbia Records that's precisely what I *would* do.



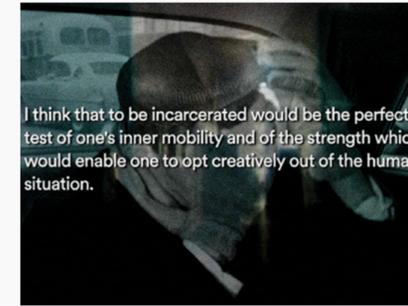
... Quant au fait d'enregistrer dans une grande ville comme Toronto ou New-York, il est pour le moment inévitable, et je vois mal comment je pourrais m'y soustraire. Mais si je pouvais faire construire un réfrigérateur suffisamment grand chez Columbia Records, c'est assurément là que je me réfugierais.

In January 1950, I took part for the first time in a CBC broadcast and made a discovery that influenced in a rather profound way my development as a musician.



En 1950, dans les studios de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), alors que je participais pour la première fois à une émission de radio, j'ai fait une découverte dont je me ressentirais profondément comme musicien.

... I discovered that in the privacy, the solitude, and if all Freudians will stand clear, the womb-like security of a studio, it was possible to make music in a more direct, a more personal manner than any concert hall would ever permit.



... J'ai découvert que dans l'intimité, la solitude, — et si les freudiens veulent bien éviter de s'en mêler, — dans une sécurité approchant celle qu'offre la vie intra-utérine, il était possible de faire de la musique de manière plus directe, plus personnelle, que dans n'importe quelle salle de concert.

... I fell in love with broadcasting that day, and I have not since been able to think of the potential of music, or for that matter of my own potential as a musician, without some reference to the limitless possibilities of the broadcasting and recording medium.



... J'ai été acquis à la radiodiffusion ce jour-là, et depuis jamais je n'ai réfléchi au destin de la musique ou à mon propre avenir de musicien sans faire entrer en ligne de compte les possibilités illimitées de la radiodiffusion et de l'enregistrement.

... For me, the microphone has never been that hostile clinical inspiration-sapping analyst some critics, fearing it, complain about. That day in 1950, it became, and has remained, a friend.



... Pour moi, le microphone n'a jamais été l'analyste hostile, le sapeur d'inspiration que redoutent certains critiques. Ce jour de 1950, le micro est devenu pour moi, et est resté, un ami.

... In fact, most of the ideas that occur to me as a performer relate in some measure to the microphone. It permits you to cultivate the degree of textual clarity which simply doesn't pay dividends in the concert hall.



... De fait, les idées qui me viennent, pour la plupart, s'y rapportent d'une manière ou d'une autre. Grâce à lui, [qui n'oblige à rien mais plutôt incite : il encourage à explorer de nouvelles attitudes], on atteint à un degré de clarté textuelle qui serait tout simplement inutile dans une salle de concert [vu l'acoustique diffuse de la plupart des salles].

... One very often comes to a session—I do anyway—with no clear resolve as to exactly how a work should go, being able perhaps to grant an equal validity in two or three or more diametrically opposed interpretations.



... On entre souvent en studio, du moins c'est mon cas, sans idée arrêtée sur le travail et son résultat, capable tout au plus de considérer également valables quelques — deux, ou trois, ou plus — interprétations très différentes.

... And if such is the case, it seems to me important not to opt for one of the interpretations only, but if time permits, to record all of them and to live with them on a test tape for some weeks or months, and to defer the decision as to which if any are satisfactory until such time as one of them becomes incontestably more convincing than its companions.



... Dans cette situation, il m'apparaît important de ne pas en retenir une sur-le-champ mais, si le temps le permet, de les enregistrer toutes et de laisser mûrir quelques semaines ou quelques mois, différenciant la décision jusqu'à ce que l'une des propositions s'impose.

I think the oddest thing of a recording in the way people react to it, not just being the way listeners react to it, the way people who engage in it, react to it, is that it is a very strange mixture of democratic action and autocratic action.



Le plus étrange, dans la réaction à un enregistrement, et là je ne pense pas aux auditeurs au sens étroit du terme [c'est-à-dire à la masse des auditeurs, au public en général] ; je pense aux gens qu'un enregistrement engage [à toute personne impliquée dans la production et à n'importe quel membre du public]. Donc ce qu'il y a d'étrange, c'est que ce soit un mélange d'action démocratique et d'action autocratique.

... It is obviously autocratic in the sense that when this session or its results, its net product, leaves the studio, it is locked in in a certain way, edited by me at my behest, according to my whims of the moment, which might not necessarily be the way I'll edit it next week.



... Enregistrer est manifestement un acte autocratique au sens où quand se termine une session d'enregistrement, ce qui sort du studio a la forme que ma volonté lui a dictée conformément à l'inspiration du moment, et qui n'est pas nécessairement la forme qu'aurait le produit la semaine d'après.

... There was a lot of that going on earlier today as we picked and chose some takes, as you know. That would seem to be very autocratic in the sense that it is sent out into the world, locked in according to a concept that is entirely mine. It, I think, however, becomes democratic when I realize that it is never going to be heard again in the way in which I've just heard it in the studio.



... Ce fut le cas plus tôt aujourd'hui, quand nous avons choisi certaines prises. Ce travail serait donc autocratique du fait que ce qui parvient au monde a une forme définitive, arrêtée selon une conception entièrement mienne. Or un aspect démocratique se découvre quand on considère le fait que jamais plus l'œuvre ne sera entendue comme je l'ai entendue en studio.

... I wish the differentiation could be much greater than it is. I wish the differentiation, and the facilities to differentiation, of attending to it, were much vaster than they presently are. I think they will become that way, that's where we're headed.



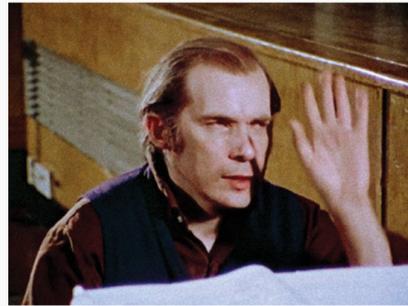
... Je voudrais bien sûr que les différences soient beaucoup plus marquées qu'elles ne le sont actuellement. Je voudrais que les possibilités d'audition soient plus étendues et les instruments permettant d'y atteindre, plus perfectionnés et plus accessibles. Je crois qu'ils le deviendront, c'est ce vers quoi nous nous dirigeons.

TO REWORK AS A WAY  
TO THINK

TO THINK AS A WAY  
TO CHANGE

YOURSELF AND  
THE WORLD

TO MAKE IT  
BETTER



Recordings arouse very different psychological reactions and should always be considered with this proviso in mind.

... Whereas simultaneous reception reveals differences on a current, comparative, indeed competitive basis, the preservation of sound and image makes possible the archival view, the unimpassioned reflection upon the condition of a society, the acceptance of a multifaceted chronological concept.

... The recording process, with its encouragement of a sympathetic "after-the-fact" historical view, is the indispensable replenishment of that deteriorating tolerance occasioned by simultaneous transmission.

... Just as simultaneous reception tends to provoke unproductive comparisons and encourages conformity, preservation and archival replay encourage detachment and non-conformist historical premises.



Les enregistrements suscitent diverses réactions psychologiques, fait qu'il ne faut jamais perdre de vue.

... Alors que la réception simultanée donne lieu à un exercice de comparaison qui, communément, dégage des différences axées sur le facteur compétition, la conservation du son et de l'image peut, par exemple, servir une fin archivistique, alimenter une réflexion non passionnée sur l'état d'une société, faire concevoir un temps qui ne soit pas que chronologique ou dont le caractère chronologique ne soit pas unidimensionnel.

... Favorisant un point de vue historique, bienveillant parce qu'il s'exprime après les faits, l'enregistrement constitue l'antidote au défaut de tolérance qu'occasionne la transmission simultanée.

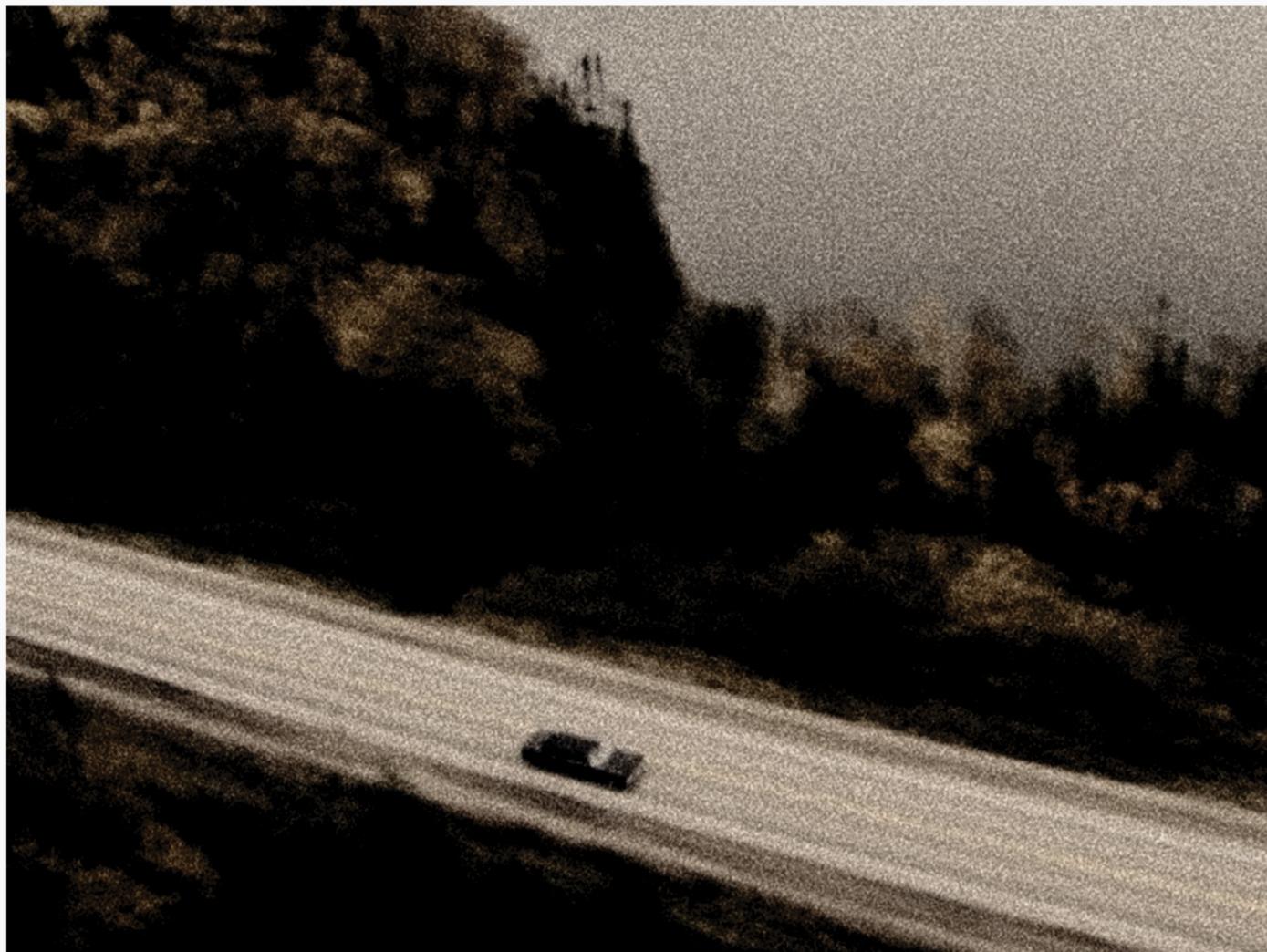
... Autant la réception simultanée suscite les comparaisons stériles et encourage la conformité, autant la conservation et les auditions répétées favorisent le détachement et les vues historiques non conformistes.











**RADIO INTERMISSION  
(Gould describes Highway 17)**

No. 17 defines for much of its passage across Ontario the northernmost limit of agrarian settlement. It is endowed with habitation, when at all, by fishing villages, mining camps, and timber towns that straddle the highway every fifty miles or so. Among these, names such as Michipicoten and Batchawana advertise the continuing segregation of the Canadian Indian; Rossport and Jackfish proclaim the no-nonsense mapmaking of the early white settlers; and Marathon and Terrace Bay—“Gem of the North Shore”—betray the postwar influx of American capital. (Terrace is the Brasilia of Kimberly-Clark’s Kleenex-Kotex Ontario operation.)

Pour la plus grande part de sa course [d’est en ouest] à travers l’Ontario, l’autoroute 17 épouse la limite septentrionale des terres cultivables. Quand peuplement il y a, ce sont des villages de pêche, des camps miniers, des villes forestières, qui la bordent ou s’annoncent tous les cinquante milles environ. Des noms comme Michipicoten et Batchawana disent la continuité de la ségrégation de l’Indien canadien ; Rossport et Jackfish rappellent le sens pratique des premiers colons blancs en matière de toponymie ; Terrace Bay — « joyau de la Rive-Nord » — et Marathon témoignent de l’afflux des capitaux américains après la Deuxième Guerre. (Terrace est la Brasilia de la Kimberly-Clark [qui, en y implantant la pulperie destinée à alimenter sa production de Kleenex-Kotex, a su tirer parti...

The layout of these latter towns, set amidst the most beguiling landscape in central North America, rigorously subscribes to that concept of northern town planning which might be defined as ‘1984 Prefab’ and, to my mind, provides the source of so compelling an allegory of the human condition as might well have found its way into the fantasy prose of the late Karel Capek.

... des erreurs de planification urbaine commises quelques années plus tôt à Marathon]].

Le plan de ces deux dernières villes, installées dans le paysage le plus fascinant qui soit parmi ceux que l’on traverse au cœur de l’Amérique du Nord, est conforme à une conception nordique de l’aménagement urbain — on pourrait parler d’un style « 1984’s Prefab » — que j’imagine aisément au départ d’une allégorie de la condition humaine assez convaincante pour figurer en bonne place dans la prose fantaisiste de Karel Capek.

Marathon, as a timber town of some twenty-six hundred souls, clings to the banks of a fjord which indents the coast of Lake Superior. Due to a minor miscalculation by one of the company’s engineers as to the probable course of the prevailing winds, the place has been overhung since its inception two decades ago with a pulp-and-paper stench that serves to proclaim the monolithic nature of the town’s economy even as it discourages any supplemental income from the tourist trade. Real estate values, consequently, are relative to one’s distance from the plant. At the boardwalk level, the company has located a barracks for unmarried and/or itinerant workers; up a block,...

Marathon, petite ville forestière d’environ 2 600 âmes, s’accroche aux falaises d’un fjord qui découpe la côte du lac Supérieur. Un ingénieur ayant commis une erreur quant à la direction des vents dominants, elle est imprégnée depuis sa création, il y a vingt ans, d’une odeur à forte teneur informative : l’économie locale repose sur une industrie unique, les pâtes et papiers, qui assure à la localité une prospérité telle que l’on ne se soucie guère de retenir le touriste. Cette odeur méphitique joue un rôle décisif dans l’immobilier, la distance de l’usine servant à fixer les valeurs. Au niveau de la promenade en bois,...

... hotel, cinema, chapel, and general store; at the next plateau, an assortment of prefabs; beyond them, at a further elevation, some split-levels for the junior execs; and, finally, with one more gentle ascent and a hard right turn, a block of paternalistic brick mansions that would be right at home among the more exclusive suburbs of Westchester County, New York. Surely the upward mobility of North American society can scarcely ever have been more persuasively demonstrated. “It gives a man something to shoot at,” I was assured by one local luminary, whose political persuasion, as it developed, was somewhere to the right of Prince Metternich.

... « la Compagnie » a installé les baraques destinées aux travailleurs célibataires ou saisonniers ; vient ensuite un groupe d’immeubles formant bloc : un hôtel, un cinéma, la chapelle et le magasin général ; sur le plateau suivant, des préfabriqués ; au-delà, un peu plus haut, les maisons à paliers réservées aux jeunes cadres ; enfin, après une pente plus douce et un brusque virage à droite, de paternalistes maisons en briques qui ne dépareraient pas les banlieues huppées du comté de Westchester (État de New-York). La fameuse possibilité d’ascension sociale qu’offre la société nord-américaine n’a jamais reçu illustration plus convaincante. « Ça donne à un homme quelque chose à viser », m’a assuré une personnalité locale que ses convictions politiques placent quelque part à droite du prince Metternich.

A few hundred yards beyond Presidential Row, a bulldozed trail leads to the smog-free top of the fjord. Up there, on that crest beyond the stench, one can see the two indispensable features of any thriving timber town—its log-shoot breaking bush back through that trackless terrain, if I may coin a phrase, and an antenna ~~for the low-power relay system of the Canadian Broadcasting Corporation.~~

À quelques centaines de mètres de Presidential Row, un bulldozer a tracé un sentier vers le sommet du fjord. Là-haut, sur cette crête échappant au smog et à la puanteur, on aperçoit les deux dispositifs présents dans toute ville forestière prospère : sa glissoire à pitounes, qui fend la végétation comme pour s’évader de ce terrain sans chemins, et une antenne ~~faisant partie du système de relais à faible puissance de la Canadian Broadcasting Corporation.~~

[As one drives] along No. 17, encountering them [these relay outlets, with their radius of three or four miles] every hour or so, they constitute the surest evidence that the ‘outside’—as we northerners like to call it—is with us still. In the outpost communities, the CBC’s culture pitch (Boulez is very big in Batchawana) is supplemented by local programming which, in the traditions of commercial radio everywhere, leans toward a formula of news on the hour and fifty-five minutes of the pop picks from *Billboard* magazine. This happy ambivalence made my last trip along ‘17’ noteworthy, for at that time, climbing fast on all the charts and featured hard upon the...

Quand on roule sur la 17, croiser ces relais hertziens toutes les soixante minutes, ou à peu près, donne l’assurance que « l’extérieur » — comme nous, gens du nord, aimons à le dire — est avec nous. Dans les communautés éloignées, la promotion culturelle d’usage (Boulez fait un malheur à Batchawana) est complétée par une programmation locale qui, suivant la manière des radios commerciales de partout, présente des bulletins de nouvelles aux heures juste et, durant les cinquante-cinq minutes qui les séparent, un choix de musique inspiré des classements du *Billboard*. Cette joyeuse ambivalence a fait de mon dernier voyage sur la 17 un moment mémorable. Car j’ai découvert, s’élevant rapidement dans tous les classements et bénéficiant de la part de presque tous les DJ d’une diffusion favorable [à l’heure,...

... hour by most deejays was an item called *Who Am I?* The singer was Petula Clark; the composer and conductor, Tony Hatch.

... peu avant ou après le bulletin de nouvelles], un morceau intitulé *Who am I?* « Qui suis-je ? » La chanteuse s’appelait Petula Clark ; le compositeur et directeur musical, Tony Hatch.

No. 17 defines for much of its passage across Ontario the northernmost limit of agrarian settlement. It is endowed with habitation, when at all, by fishing villages, mining camps, and timber towns that straddle the highway every fifty miles or so. Among these, names such as Michipicoten and Batchawana advertise the continuing segregation of the Canadian Indian; Rossport and Jackfish proclaim the no-nonsense mapmaking of the early white settlers; and Marathon and Terrace Bay—“Gem of the North Shore”—betray the postwar influx of American capital. (Terrace is the Brasilia of Kimberly-Clark’s Kleenex-Kotex Ontario operation.)

### Dédoubler Gould qui s’écoute ?

Pour la plus grande part de sa course [d’est en ouest] à travers l’Ontario, l’autoroute 17 épouse la limite septentrionale des terres cultivables. Quand peuplement il y a, ce sont des villages de pêche, des camps miniers, des villes forestières, qui la bordent ou s’annoncent tous les cinquante milles environ. Des noms comme Michipicoten et Batchawana disent la continuité de la ségrégation de l’Indien canadien ; Rossport et Jackfish rappellent le sens pratique des premiers colons blancs en matière de toponymie ; Terrace Bay — « joyau de la Rive-Nord » — et Marathon témoignent de l’afflux des capitaux américains après la Deuxième Guerre. (Terrace est la Brasilia de la Kimberly-Clark [qui, en y implantant la pulperie destinée à alimenter sa production de Kleenex-Kotex, a su tirer parti…

… des erreurs de planification urbaine commises quelques années plus tôt à Marathon]).

The layout of these latter towns, set amidst the most beguiling landscape in central North America, rigorously subscribes to that concept of northern town planning which might be defined as ‘1984 Prefab’ and, to my mind, provides the source of so compelling an allegory of the human condition as might well have found its way into the fantasy prose of the late Karel Capek.

Marathon, as a timber town of some twenty-six hundred souls, clings to the banks of a fjord which indents the coast of Lake Superior. Due to a minor miscalculation by one of the company’s engineers as to the probable course of the prevailing winds, the place has been overhung since its inception two decades ago with a pulp-and-paper stench that serves to proclaim the monolithic nature of the town’s economy even as it discourages any supplemental income from the tourist trade. Real estate values, consequently, are relative to one’s distance from the plant. At the boardwalk level, the company has located a barracks for unmarried and/or itinerant workers; up a block,...

Marathon, petite ville forestière d’environ 2 600 âmes, s’accroche aux falaises d’un fjord qui découpe la côte du lac Supérieur. Un ingénieur ayant commis une erreur quant à la direction des vents dominants, elle est imprégnée depuis sa création, il y a vingt ans, d’une odeur à forte teneur informative : l’économie locale repose sur une industrie unique, les pâtes et papiers, qui assure à la localité une prospérité telle que l’on ne se soucie guère de retenir le touriste. Cette odeur méphitique joue un rôle décisif dans l’immobilier, la distance de l’usine servant à fixer les valeurs. Au niveau de la promenade en bois,...

… hotel, cinema, chapel, and general store; at the next plateau, an assortment of prefabs; beyond them, at a further elevation, some split-levels for the junior execs; and, finally, with one more gentle ascent and a hard right turn, a block of paternalistic brick mansions that would be right at home among the more exclusive suburbs of Westchester County, New York. Surely the upward mobility of North American society can scarcely ever have been more persuasively demonstrated. “It gives a man something to shoot at,” I was assured by one local luminary, whose political persuasion, as it developed, was somewhere to the right of Prince Metternich.

… « la Compagnie » a installé les baraques destinées aux travailleurs célibataires ou saisonniers ; vient ensuite un groupe d’immeubles formant bloc : un hôtel, un cinéma, la chapelle et le magasin général ; sur le plateau suivant, des préfabriqués ; au-delà, un peu plus haut, les maisons à paliers réservées aux jeunes cadres ; enfin, après une pente plus douce et un brusque virage à droite, de paternalistes maisons en briques qui ne dépareraient pas les banlieues huppées du comté de Westchester (État de New-York). La fameuse possibilité d’ascension sociale qu’offre la société nord-américaine n’a jamais reçu illustration plus convaincante. « Ça donne à un homme quelque chose à viser », m’a assuré une personnalité locale que ses convictions politiques placent quelque part à droite du prince Metternich.

A few hundred yards beyond Presidential Row, a bulldozed trail leads to the smog-free top of the fjord. Up there, on that crest beyond the stench, one can see the two indispensable features of any thriving timber town—its log-shoot breaking bush back through that trackless terrain, if I may coin a phrase, and an antenna ~~for the low-power relay system of the Canadian Broadcasting Corporation.~~

À quelques centaines de mètres de Presidential Row, un bulldozer a tracé un sentier vers le sommet du fjord. Là-haut, sur cette crête échappant au smog et à la puanteur, on aperçoit les deux dispositifs présents dans toute ville forestière prospère : sa glissoire à pitounes, qui fend la végétation comme pour s’évader de ce terrain sans chemins, et une antenne ~~faisant partie du système de relais à faible puissance de la Canadian Broadcasting Corporation.~~

[As one drives] along No. 17, encountering them [these relay outlets, with their radius of three or four miles] every hour or so, they constitute the surest evidence that the ‘outside’—as we northerners like to call it—is with us still. In the outpost communities, the CBC’s culture pitch (Boulez is very big in Batchawana) is supplemented by local programming which, in the traditions of commercial radio everywhere, leans toward a formula of news on the hour and fifty-five minutes of the pop picks from *Billboard* magazine. This happy ambivalence made my last trip along ‘17’ noteworthy, for at that time, climbing fast on all the charts and featured hard upon the…

Quand on roule sur la 17, croiser ces relais hertziens toutes les soixante minutes, ou à peu près, donne l’assurance que « l’extérieur » — comme nous, gens du nord, aimons à le dire — est avec nous. Dans les communautés éloignées, la promotion culturelle d’usage (Boulez fait un malheur à Batchawana) est complétée par une programmation locale qui, suivant la manière des radios commerciales de partout, présente des bulletins de nouvelles aux heures juste et, durant les cinquante-cinq minutes qui les séparent, un choix de musique inspiré des classements du *Billboard*. Cette joyeuse ambivalence a fait de mon dernier voyage sur la 17 un moment mémorable. Car j’ai découvert, s’élevant rapidement dans tous les classements et bénéficiant de la part de presque tous les DJ d’une diffusion favorable [à l’heure,...

… hour by most deejays was an ~~item~~ <sup>item</sup> called *Who Am I?* The singer was Petula Clark; the composer and conductor, Tony Hatch.

**I wonder sometimes who I am, confiait aussi Schoenberg, à l’occasion d’une conférence donnée à Los Angeles peu avant sa mort, en 1951. Théoricien ou compositeur ? Évoquant la publicité qui présentait le conférencier comme un théoricien et une figure controversée du monde musical, il commente : *Up to now, I thought I composed for different reasons (The Gould Reader, p. 109). Il n’avait plus qu’un espoir : que dans cinquante ans, on sache enfin qui il est (The Gould Reader, p. 122). Le drôle, c’est que Gould applique a Schoenbergian jargon à la chanson (The Gould Reader, p. 306).***

… peu avant ou après le bulletin de nouvelles], un morceau intitulé *Who am I?* « Qui suis-je ? » La chanteuse s’appelait Petula Clark ; le compositeur et directeur musical, Tony Hatch.

FLETCHER MARKLE. Now thirty-six, Glenn Gould is still a prodigy, still a bachelor, and still an innovator. Asked to describe himself, he would say...



FLETCHER MARKLE. À trente-six ans, Glenn Gould est toujours un prodige, toujours célibataire et toujours un innovateur. Pour sa part, il dirait...

GLENN GOULD. Stolid, gray, unimaginative eccentric.



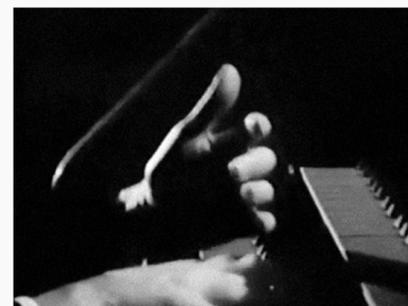
GLENN GOULD. Flegmatique, gris, un excentrique sans imagination.

F.M. Eccentric, yes, but the remainder of that response reveals only that he considers laughter as important as breathing.



F.M. Excentrique, oui, mais la suite de cette réponse révèle seulement que rire est pour lui aussi important que respirer.

G.G. ALIAS SIR NORMAN BULLOCK-CARVER. I should like to say, straight off, that there are, in our midst, anarchists, whose scheme it is to jeopardize the framework of our musical society.



G.G. ALIAS SIR NORMAN BULLOCK-CARVER. Il m'incombe de révéler, sans délai, qu'il y a parmi nous des anarchistes, qui font complot d'ébranler les colonnes de notre vénérable société musicale [la North American Music Critic's Alliance, mais il avait prononcé la même allocution des décennies plus tôt à King's College, Cambridge, puis à la Halle Society].

One of the most extraordinary things about history most extraordinary musician is the fact that this man's music, which exerts such a magnificent attraction for us today and against which we tend to measure much of the achievement in the art of music in the last two centuries, that this music had absolutely no effect on either the musicians or the public of his own day.



S'agissant du plus extraordinaire musicien qui soit, un fait des plus extraordinaires est que sa musique, qui aujourd'hui exerce sur nous une sublime attraction et d'après laquelle nous en sommes venus à mesurer à peu près tout ce que l'art musical a proposé depuis deux siècles, ne produisit en son temps aucun effet, ni sur les musiciens ni sur le public.

... And the strange thing about Bach is that he doesn't at all fit our conception of the misunderstood genius who was years ahead of his time. He was certainly misunderstood, but not because he was ahead of his time but rather because according to the musical disposition of that day, he was generations behind it.



... Et le plus étrange s'agissant de Bach lui-même, c'est qu'il ne correspond pas du tout à notre conception du génie incompris en avance sur son époque. Incompris, il l'était bel et bien, mais parce qu'il retardait de plusieurs générations.

... To write a fugue like the one I just played was already becoming as old-fashioned in Bach's time as it would be if one were to sit down to start writing symphonies in the manner of Max Reger today. And Bach as he grew older not only made no attempt to reconcile his thought with the temper of his times, but in fact was growing in what must have seen to his contemporaries surely as a maddening nostalgia for the glorious of ages passed.

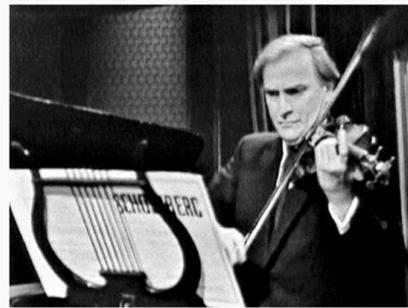


... Au temps de Bach, écrire une fugue comme celle que je viens de jouer était déjà aussi dépassé que si quelqu'un aujourd'hui entreprenait d'écrire des symphonies à la manière de Max Reger. En vieillissant, non seulement Bach ne fit-il aucune tentative pour réconcilier ses vues avec l'esprit musical du temps, mais il versa toujours plus dans ce qui dut apparaître à ses contemporains comme une exaspérante nostalgie de la gloire des temps anciens.

... For Bach, you see, was music's greatest nonconformist, and one of the supreme examples of that independence of the artistic conscience that stands quite outside the collective historical process.



... Car Bach, voyez-vous, est le plus grand non-conformiste que la musique ait connu, et un parfait exemple de cette indépendance de la conscience artistique qui se tient à l'écart du mouvement historique collectif.

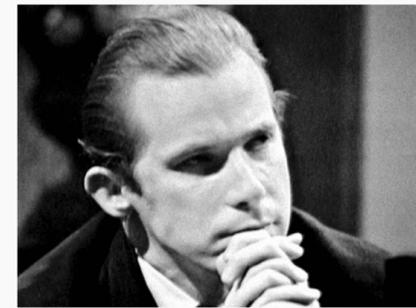
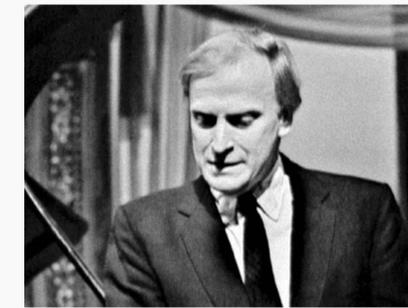


YEHUDI MENUHIN. Well, Glenn, I was very anxious to take you up on the invitation to play it because I admire you and know that you know more about Schoenberg and have a genuine understanding of Schoenberg perhaps than anyone's else.

... And I'm always interested in learning about something through the eyes of someone who understands and loves it. Because I've always had the motto in my life that anyone who liked something knew more about it than one who didn't.

GLENN GOULD. But if you could put it into one or two basic complaints other than the registrational ones on the fact that it doesn't quite fit the instrument, what is your real anxiety about this piece, I mean, what basically disturbs you most of it?

Y.M. Well, the fact that there is a curious discrepancy between the gesture and the words.



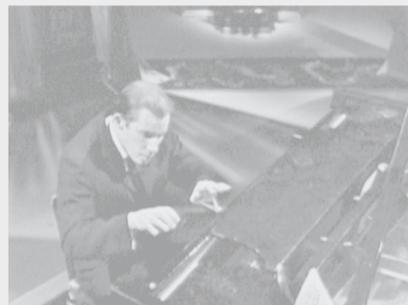
YEHUDI MENUHIN. Glenn, j'ai accepté votre invitation avec empressement, car je vous admire et je sais que vous connaissez Schoenberg et comprenez sa musique peut-être mieux que quiconque.

... Je sais toujours une occasion d'apprendre auprès de quelqu'un aimant l'objet qu'il s'attache à comprendre, car il me semble qu'il en sait plus sur cet objet que ceux qui le considèrent plus froidement.

GLENN GOULD. Mais si vous deviez formuler un ou deux motifs de plainte, autres que ceux se ramenant au fait que cette œuvre n'est pas « violonistique », qu'est-ce qui en gros vous gêne le plus ?

Y.M. C'est cette curieuse divergence entre le geste et la parole.

« The love which brings the right answer  
is an exercise of justice and realism and really looking »  
(Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good Over Other Concepts*).



« ... knowledge,  
not in the sense of erudition,  
but as a kind of creation or creative truth »  
(Charles Ives, *Essays Before a Sonata, Epilogue, part III*).

YEHUDI MENUHIN. Well, Glenn,  
I was very anxious to take you  
up on the invitation to play  
it because I admire you and  
know that you know more about  
Schoenberg and have a genuine  
understanding of Schoenberg  
perhaps than anyone's else.



YEHUDI MENUHIN. Glenn, j'ai accepté  
votre invitation avec empressement,  
car je vous admire et je sais que vous  
connaissez Schoenberg et comprenez  
sa musique peut-être mieux que  
quiconque.

... And I'm always interested  
in learning about something  
through the eyes of someone  
who understands and loves it.  
Because I've always had the  
motto in my life that anyone  
who liked something knew more  
about it than one who didn't.



... Je sais toujours une occasion  
d'apprendre auprès de quelqu'un  
aimant l'objet qu'il s'attache à com-  
prendre, car il me semble qu'il en  
sait plus sur cet objet que ceux qui  
le considèrent plus froidement.

GLENN GOULD. But if you could  
put it into one or two basic com-  
plaints other than the registra-  
tional ones on the fact that it  
doesn't quite fit the instrument,  
what is your real anxiety about  
this piece, I mean, what basi-  
cally disturbs you most of it?



GLENN GOULD. Mais si vous deviez  
formuler un ou deux motifs de  
plainte, autres que ceux se rame-  
nant au fait que cette œuvre n'est  
pas « violonistique », qu'est-ce  
qui en gros vous gêne le plus ?

Y.M. Well, the fact that there is  
a curious discrepancy between  
the gesture and the words.



Y.M. C'est cette curieuse divergence  
entre le geste et la parole.

... It's as if you would had taken the words apart of, say a play, *Hamlet* of Shakespeare, and merely strung together an arbitrary sequence of syllables which had no meaning as such, but the rhythm and the gesture of the play were copied absolutely.



... Comme si on avait décomposé les mots d'une pièce, disons le *Hamlet* de Shakespeare, pour enchaîner arbitrairement des syllabes vides de sens, et ce, tout en conservant de la pièce la prosodie et la gestuelle appropriées à chaque scène.

... So that the person who knew the play would recognize the places where the love scene takes place and where the ghost stood up, and so on.



... Si bien qu'une personne connaissant la pièce saurait qu'ici le fantôme apparaît, que là se déroule une scène d'amour, ainsi de suite.

G.G. There's a marvelous analogy.



G.G. L'analogie est merveilleuse.

Y.M. And therefore, that bothers me a little bit. There is a pure waltz and the only way it gets away with being a waltz is that it becomes naturally a caricature, a caricature of a waltz, it's a parody of a waltz.



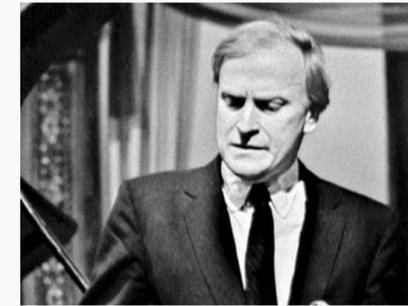
Y.M. Et alors ça m'embête un peu. Vous avez par exemple une pure valse, et le seul moyen qu'a cette valse de ne pas sembler déplacée en ces lieux est de devenir une caricature, la caricature d'une valse ; c'est une parodie de valse.

G.G. But on the other hand surely what makes it a caricature of a waltz is the fact that the whole piece is not a collection of waltzes. On the contrary, the waltz scene as such, if one can call it that, stands out because it is centered between the most, what can one say, Old Testament pronouncement. I mean this is Schoenberg, much of the time, of the angriest kind.



G.G. Mais d'un autre côté, ce qui en fait une caricature, c'est que l'œuvre ne consiste pas en une série de valse. Au contraire, la scène de valse, si on peut l'appeler ainsi, se détache parce qu'elle figure au sein d'une déclaration digne de l'Ancien Testament. Dans la plus grande partie de la pièce, Schoenberg est plus furieux que jamais.

Y.M. You may be perfectly right. I mean we live in a world of symbols, which we take for granted. We don't know ourselves if a symbol has an intrinsic merit in terms of its actual meaning as such. We do know however that there are certain things that are hot and others that are cold, and some that are sharp and others that are gentle. We know that the major chord is generally happy and that the minor chord is...



Y.M. Vous avez peut-être parfaitement raison. Nous vivons dans un monde de symboles que nous tenons pour acquis. Nous ne savons pas très bien s'il y a dans un symbole quelque qualité intrinsèque le disposant à telle signification. Toutefois, nous savons qu'il y a des choses froides et d'autres qui sont chaudes ; il y a des objets pointus et des objets arrondis. Nous savons que l'accord majeur est généralement joyeux et que l'accord mineur est...

G.G. Not in this book anyway.

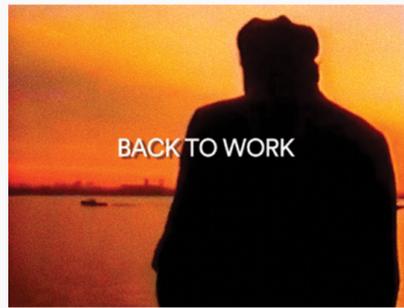


G.G. Pas dans ce cas-ci, en tout cas.

Y.M. But not in this book and of course to that extent it disturbs all of our pre... the symbols that we take for granted. And to that extent it may be a healthy thing to destruct all our known... crutches. But I think that it's a negative service in that it has cleared the board.

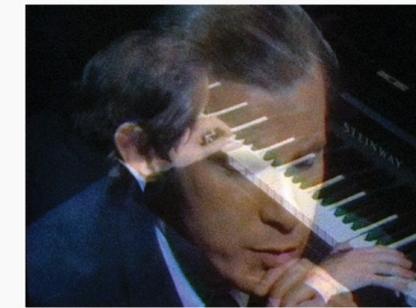


Y.M. Mais pas dans ce cas-ci, et bien sûr cela vient troubler notre monde de symboles. Et il peut être sain de détruire ce que nous savons être des béquilles. Mais je crois qu'ici le service que rend Schoenberg est négatif : il a effacé le tableau [et certes il le fallait en raison des excès du romantisme].



Because the thing about improvisation is that it has to come quickly, it can't pose too many technical challenges. It is pretty well limited to the sort of music making that results from split-second reaction, and it must rely heavily on devices that have already secured the place in the mainstream of musical activity. And those *clichés* that Mozart found so useful had been the stock-in-trade of composers of generations before his time. The scales and arpeggios to which he resorted continuously were...

... as irrelevant to the real musical cares of his days as the Champagne Shilly-Shallying of Lawrence Welk is to ours. And as Mozart grew older and abused this facility for improvising, his best ideas were necessarily aborted by those *clichés*. Because, in fact, a computer could produce them, really, with a minimum of programming, and so could a five-year-old after a few weeks of theory lessons. So one begins to wonder whether, in circumstances like that, the composer is in fact really necessary.



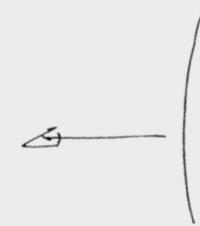
Ayant la rapidité pour condition, l'improvisation n'est pas le lieu de relever des défis techniques. Se limitant à peu près aux productions où l'intention se réalise en une fraction de seconde, elle doit reposer essentiellement sur des procédés et formules entrés dans l'usage courant. Les clichés si utiles à Mozart avaient déjà constitué le fonds de commerce de générations de compositeurs avant lui, et les gammes et arpèges auxquels il recourt continuellement étaient aussi étrangers aux véritables préoccupations musicales de son époque que, pour la nôtre, les valse-hésitations du Champagne Music Orchestra de...

... Lawrence Welk. Et comme Mozart en vint, au fil du temps, à abuser de sa grande facilité pour l'improvisation, ses meilleures idées succombèrent aux clichés. Forcément, car une programmation minimale suffit à un ordinateur pour générer ces clichés que, pour sa part, l'enfant de cinq ans peut produire après quelques semaines de théorie musicale. Aussi est-il permis de se demander si un compositeur est encore nécessaire.

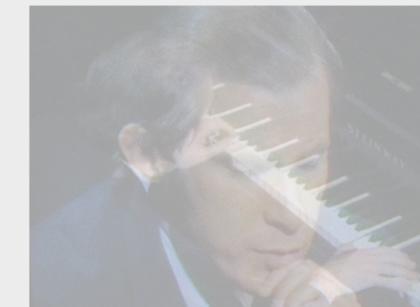


Because the thing about improvisation is that it has to come quickly, it can't pose too many technical challenges. It is pretty well limited to the sort of music making that results from split-second reaction, and it must rely heavily on devices that have already secured the place in the mainstream of musical activity. And those *clichés* that Mozart found so useful had been the stock-in-trade of composers of generations before his time. The scales and arpeggios to which he resorted continuously were...

... as irrelevant to the real musical cares of his days as the Champagne Shilly-Shallying of Lawrence Welk is to ours. And as Mozart grew older and abused this facility for improvising, his best ideas were necessarily aborted by those *clichés*. Because, in fact, a computer could produce them, really, with a minimum of programming, and so could a five-year-old after a few weeks of theory lessons. So one begins to wonder whether, in circumstances like that, the composer is in fact really necessary.



**« ... we do not know to what extent our ordinary, or say unexamined, lives are spent in exile from our expressions... Philosophers, Emerson among them, have spoken of our living as aliens, or rather as in alienation from our thoughts; Kierkegaard says we live as if we are "out", meaning not at home; Wittgenstein will add: not at work »  
(Stanley Cavell, « The Wittgensteinian Event »).**



Ayant la rapidité pour condition, l'improvisation n'est pas le lieu de relever des défis techniques. Se limitant à peu près aux productions où l'intention se réalise en une fraction de seconde, elle doit reposer essentiellement sur des procédés et formules entrés dans l'usage courant. Les clichés si utiles à Mozart avaient déjà constitué le fonds de commerce de générations de compositeurs avant lui, et les gammes et arpèges auxquels il recourt continuellement étaient aussi étrangers aux véritables préoccupations musicales de son époque que, pour la nôtre, les valse-hésitations du Champagne Music Orchestra de...

... Lawrence Welk. Et comme Mozart en vint, au fil du temps, à abuser de sa grande facilité pour l'improvisation, ses meilleures idées succombèrent aux clichés. Forcément, car une programmation minimale suffit à un ordinateur pour générer ces clichés que, pour sa part, l'enfant de cinq ans peut produire après quelques semaines de théorie musicale. Aussi est-il permis de se demander si un compositeur est encore nécessaire.

... And this, strangely enough, is a question that one can profitably ask today, as much of the activity in the art world just now suggests that the isolated artist, romantic figure that he is, is being attacked and may well succumb to the freewheeling attitude of the chance composers, the random paint-throwers, the mix-media enthusiasts and such less aggressively nihilistic souls as the happening devotees who simply want to draw the audience into the making of a work of art.



... I'm all for it—at least I'm all for that latter idea if it could be soberly approached. I'd like to think that it could be done, that the audience could in fact get into the making of a work of art as a participant. But there are more dangers menacing that idea than anyone has taking time to calculate as yet. And not least among those dangers is the hedonistic pursuit of improvisation as a way of life. And that's why I think we can learn from Mozart, why his reliance, in his late works, on a facility for improvisation provides real...

... object lesson to the twentieth century. Because the twentieth century is the age of the debatable motive, an age occupied with the problem of whether and to what degree our thoughts derive from our conscious industry or result from concealed desires. So most of us look for signs of premeditation in art.



... La question, plutôt étrangement, se pose aujourd'hui alors qu'une grande part de l'activité artistique semble mettre en cause le retrait de l'artiste, menaçant l'existence de cette figure romantique qu'incarne le compositeur. De fait, il pourrait bien ne pas survivre à la désinvolture des musiciens aléatoristes, des lanceurs de peinture au petit bonheur la chance, des fanatiques du multimédia et autres âmes moins agressivement nihilistes tels les adeptes du happening, lesquels veulent simplement engager le public dans la fabrication d'une œuvre d'art.

... Je suis parfaitement d'accord avec cette dernière idée dans la mesure où la sobriété présiderait à sa mise en œuvre. Je me plais à penser que des auditeurs peuvent en effet prendre une part active dans la fabrication d'une œuvre d'art. Mais plus de dangers menacent cette idée que ce qu'on veut bien croire ou dire sans y avoir réfléchi pour la peine, dangers parmi lesquels la poursuite hédoniste de l'improvisation comme mode de vie n'est pas le moindre. D'où ma conviction que Mozart, lui qui à la fin s'en est remis à son talent d'improvisateur, nous fournit une leçon de choses. Car le xx<sup>e</sup> siècle est l'âge du...

... mobile mis en examen : le problème est de savoir si nos idées proviennent de l'industrie, d'une activité consciente, ou si elles dérivent de secrets désirs. Si bien que la plupart d'entre nous sommes à la recherche de signes témoignant de la préméditation en art.



... We need to be assured that what's being said *has* to be said.

... Il nous faut l'assurance que ce qui est dit *doit* être dit.

... And this, strangely enough, is a question that one can profitably ask today, as much of the activity in the art world just now suggests that the isolated artist, romantic figure that he is, is being attacked and may well succumb to the freewheeling attitude of the chance composers, the random paint-throwers, the mix-media enthusiasts and such less aggressively nihilistic souls as the happening devotees who simply want to draw the audience into the making of a work of art.



... La question, plutôt étrangement, se pose aujourd'hui alors qu'une grande part de l'activité artistique semble mettre en cause le retrait de l'artiste, menaçant l'existence de cette figure romantique qu'incarne le compositeur. De fait, il pourrait bien ne pas survivre à la désinvolture des musiciens aléatoristes, des lanceurs de peinture au petit bonheur la chance, des fanatiques du multimédia et autres âmes moins agressivement nihilistes tels les adeptes du happening, lesquels veulent simplement engager le public dans la fabrication d'une œuvre d'art.

... I'm all for it—at least I'm all for that latter idea if it could be soberly approached. I'd like to think that it could be done, that the audience could in fact get into the making of a work of art as a participant. But there are more dangers menacing that idea than anyone has taking time to calculate as yet. And not least among those dangers is the hedonistic pursuit of improvisation as a way of life. And that's why I think we can learn from Mozart, why his reliance, in his late works, on a facility for improvisation provides real...

... Je suis parfaitement d'accord avec cette dernière idée dans la mesure où la sobriété présiderait à sa mise en œuvre. Je me plais à penser que des auditeurs peuvent en effet prendre une part active dans la fabrication d'une œuvre d'art. Mais plus de dangers menacent cette idée que ce qu'on veut bien croire ou dire sans y avoir réfléchi pour la peine, dangers parmi lesquels la poursuite hédoniste de l'improvisation comme mode de vie n'est pas le moindre. D'où ma conviction que Mozart, lui qui à la fin s'en est remis à son talent d'improvisateur, nous fournit une leçon de choses. Car le *xx<sup>e</sup>* siècle est l'âge du...

... object lesson to the twentieth century. Because the twentieth century is the age of the debatable motive, an age occupied with the problem of whether and to what degree our thoughts derive from our conscious industry or result from concealed desires. So most of us look for signs of premeditation in art.

... mobile mis en examen : le problème est de savoir si nos idées proviennent de l'industrie, d'une activité consciente, ou si elles dérivent de secrets désirs. Si bien que la plupart d'entre nous sommes à la recherche de signes témoignant de la préméditation en art.



... We need to be assured that what's being said *has* to be said.

[...] that what's being said has to be said, that even amidst the most elusive rhetoric, a calculating creative mind is, however deviously, at work. Beethoven's was just such a calculating mind, and, usually, deviously at work. Legend has it that he was every bit Mozart's equal as an improviser. And yet many of the great moments in his scores are the least improvisatorially inclined. He had in fact unique ability to simulate improvisation, to pretend that he was improvising without in fact ever deviating from a scrupulously plotted course. [...] It doesn't really seem to be getting anywhere at all. But Beethoven's been holding a great climactic surprise in reserve, and that deceptively tranquil episode ensures that when it arrives we'll be caught off guard.

... Il nous faut l'assurance que ce qui est dit *doit* être dit.

And that's the real difference between those two composers. Beethoven can appear to be noodling dilettantishly about, [...]. But if Mozart seems to be going nowhere, in a hurry, the chances are that's exactly where he's at. [...] [Improvisation] doesn't usually provide moments like that—moments which sacrifice immediate appeal in order to support a long-range projection [...]. The inveterate improvisers like Mozart are as caught up in the glory of the moment as the social climber in the jet stream of café society. [Chez Mozart], I'd like to find some evidence of protest, some frantic, disruptive, unsyntactical attempt on the part of the inventor to get free of the curator's control. Or, in the absence of that desperation move, I'd like Mozart to feel guilty, and because of that guilt to sacrifice something of the charm and courtesy which mask the humanity of his work.

I think that art should be given the chance to phase itself out. I think that we must accept the fact that art is not inevitably benign, that it is potentially destructive. We should analyze the areas where it tends to do least harm, use them as a guideline, and build into art a component that will enable it to preside over its own obsolescence.



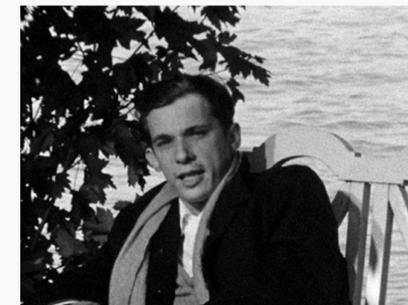
Je crois qu'il devrait être donné à l'art de se ménager un retrait progressif. Je crois que nous devons accepter le fait que l'art n'est pas bénin par nature, qu'il peut être destructeur. Nous devrions analyser les domaines où il est le moins susceptible de nuire, en tirer quelques principes directeurs, et intégrer à l'art un composant qui le rende capable de présider à sa propre obsolescence.

For many years, I had a recurring dream, which I think it stopped now, but it came during my school years and shortly after, and this dream always involved variations on the same theme, which was a return to school. And school in this case, obviously, meant much more than that. It meant a return to a schedule which I couldn't completely control.



Longtemps, durant mes années d'écolier et un peu après, j'ai été visité par un rêve dont le caractère récurrent prenait la forme de variations sur un thème : la rentrée scolaire, laquelle signifiait que j'allais bientôt perdre la pleine disposition de mon temps.

... And it was a dreadful kind of thing. I remember one very colorful variation on it which I think I must have dreamt when I was, perhaps, fifteen or sixteen. And then I got up one morning up here at the lake and looked out my window, and instead of seeing grass, I saw rock.



... C'était affreux ! Je me rappelle une variation particulièrement évocatrice. Je devais avoir quinze ou seize ans quand j'ai fait ce rêve. Ça se passe un matin, ici au lac. Au saut du lit, à ma fenêtre, plutôt que du gazon, j'aperçois du roc.

... As one would see a hundred miles to the north of here. Just endless rock, a little bit curved, a little bit heaving but, rock! And on this rock there were nothing but dead leaves of some kind.



... Comme on en trouve à une centaine de milles au nord d'ici. Du roc à perte de vue, un peu vallonneux, certes, mais roc tout de même ! Et sur ce roc, rien que des feuilles mortes.

... And that was all the most of the dream, and shortly after that I woke up with that feeling that one can never describe. It was absolutely sad beyond all description, it was something that I shall never forget.



... Je me suis réveillé avec une sensation impossible à décrire. C'était d'une tristesse ! Triste au-delà de toute description. Jamais je ne l'oublierai.

... And I had many variations on the same image at that time. And to this day, this is approximately the way I feel when I have to return to a life that I don't really enjoy.



**A RECURRING DREAM**

... Il y a eu plusieurs variantes de la même image, à cette époque de ma vie. Et aujourd'hui encore, c'est à peu près ce que je ressens quand il me faut retourner à une vie que je n'apprécie pas vraiment.

## Sources

**Page 7** : Jock CARROLL, *Virtues of Hesitation*, 1956, 1 min. 6 sec.

Glenn GOULD, « Advice to a Graduation », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 3-7.

**Page 8** : Don HUDSON, *Chrysler Festival*, CBC, 1957, 60 min.

Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : Off the Record*, ONF, 1959, 29 min.

**Page 9** : Perry ROSEMOND, *Telescope : Variations on Glenn Gould*, CBC, 1969, 30 min.

Mario PRIZEK, *Conversations With Glenn Gould : Humphrey Burton Interviews. Part 1 : Bach*, CBC, 1966, 96 min.

Eric KOCH, *Intertel : The Culture Explosion — Interview With Alex Trebek*, CBC, 1966, 60 min.

**Page 10** : Vincent TOVELL et Eric TILL, *Glenn Gould : A Portrait*, CBC, 1985, 105 min.

Warren WILSON et Tom DIKKEN, *Glenn Gould : The First 50 Years*, CBC, 1983, 54 min.

**Page 11** : John McCCLURE, *Glenn Gould : Concert Dropout — In Conversation With John McClure*, Columbia Records, 1968, 54 min.

Mario PRIZEK, *Conversations With Glenn Gould : Humphrey Burton Interviews. Part 1 : Bach*, CBC, 1966, 96 min.

Bruno MONSAINGON, *Glenn Gould Hereafter*, Idéale audience/Rhombus Media/ARTE France/BBC, 2005, 110 min.

François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

**Pages 12-13** : Richard BOCKING et John THOMPSON, *The Music of Man : A TV Series by Yehudi Menuhin. Part 8 : Sound or Unsound*, CBC, 1979, 60 min.

François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

**Page 14** : Mario PRIZEK, *Musicamera : Music of Our Time* (publicités), CBC, 1974, 55 sec.

Perry ROSEMOND, *Telescope : Variations on Glenn Gould*, CBC, 1969, 30 min.

**Page 15** : John MCGREEVY, *Cities : Glenn Gould’s Toronto*, CBC, 1979, 50 min.

Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 9 : Glenn Gould Consults a Psychiatrist and Plays Beethoven*, CBC, 1969, 58 min.

**Page 16** : Warren WILSON et Tom DIKKEN, *Glenn Gould : The First 50 Years*, CBC, 1983, 54 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

**Page 17** : John MCGREEVY, *Cities : Glenn Gould’s Toronto*, CBC, 1979, 50 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

Ross PERIGOE, *The Scene : Glenn Gould on Competitive Sports*, CBC, 1973, 52 min.

**Page 18** : Ross PERIGOE, *The Scene : Glenn Gould on Competitive Sports*, CBC, 1973, 52 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

Glenn GOULD, « Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 315-328.

**Page 19** : Bernard DÜRR, *Pierre Schaeffer, la leçon de musique*, INA, 1979, 49 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 9 : Glenn Gould Consults a Psychiatrist and Plays Beethoven*, CBC, 1969, 58 min.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Pages 20-21** : Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 9 : Glenn Gould Consults a Psychiatrist and Plays Beethoven*, CBC, 1969, 58 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Page 22** : Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Page 23** : John McCCLURE, *Glenn Gould : Concert Dropout — In Conversation With John McClure*, Columbia Records, 1968, 54 min.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Page 24** : Glenn GOULD, « Vidéoconférence », dans *Non, je ne suis pas un excentrique*, Paris, Fayard, 1988, p. 121.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Page 25** : François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

Ton SLEVIN, *Leopold Stokowski*, NET-BBC/CBC, 1970, 58 min.

**Page 26** : Ross PERIGOE, *The Scene : Glenn Gould on Competitive Sports*, CBC, 1973, 52 min.

François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

**Page 27** : King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

Ross PERIGOE, *The Scene : Glenn Gould on Competitive Sports*, CBC, 1973, 52 min.

**Pages 28-29** : King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

Bruno MONSAINGON, *Glenn Gould Plays Bach : The Goldberg Variations*, Clasart Film/TF1/WDR, 1981, 59 min.

**Page 30** : John McCCLURE, *Glenn Gould : Concert Dropout — In Conversation With John McClure*, Columbia Records, 1968, 54 min.

John MCGREEVY, *Cities : Glenn Gould’s Toronto*, CBC, 1979, 50 min.

**Pages 31-32** : John McCCLURE, *Glenn Gould : Concert Dropout — In Conversation With John McClure*, Columbia Records, 1968, 54 min.

Perry ROSEMOND, *Telescope : Variations on Glenn Gould*, CBC, 1969, 30 min.

**Page 33** : Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 1 : On Record and Recording*, CBC, 1966, 55 min.

Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : On the Record*, ONF, 1959, 29 min.

**Page 34** : Richard COULTER, *The Art of*

*Glenn Gould. Take 1 : On Record and Recording*, CBC, 1966, 55 min.

Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : On the Record*, ONF, 1959, 29 min.

Warren WILSON et Tom DIKKEN, *Glenn Gould : The First 50 Years*, CBC, 1983, 54 min.

**Page 35** : François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

Malca GILLSON et Tony IANZELO, *Musicanada*, ONF, 1975, 57 min.

**Page 36** : Malca GILLSON et Tony IANZELO, *Musicanada*, ONF, 1975, 57 min.

**Page 37** : Malca GILLSON et Tony IANZELO, *Musicanada*, ONF, 1975, 57 min.

Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : On the Record*, ONF, 1959, 29 min.

Glenn GOULD, « The Prospects of Recording », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 331-353.

**Pages 38-46** : Bruno MONSAINGON, *Glenn Gould Hereafter*, Idéale audience/Rhombus Media/ARTE France/BBC, 2005, 110 min.

**Pages 48-49** : Glenn GOULD, « The Search for Petula Clark », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 300-307.

Glenn GOULD, *The Best of Ideas : The Search for Petula Clark*, CBC, 1967, 23 min.

**Page 50** : Perry ROSEMOND, *Telescope : Variations on Glenn Gould*, CBC, 1969, 30 min.

Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 20 : Critics and Criticism*, CBC, 1969, 55 min.

**Page 51** : Eric TILL, *Sunday Afternoon Concert : Glenn Gould on Bach*, CBC, 1962, 56 min.

**Pages 52-55** : Eric TILL, *Duo : Glenn Gould and Yehudi Menuhin*, CBC, 1966, 60 min.

**Page 56** : John MCGREEVY, *Cities : Glenn Gould’s Toronto*, CBC, 1979, 50 min.

**Pages 57-59** : Kirk BROWNING, *How Mozart Became a Bad Composer*, Public Broadcasting Laboratory, 1968, 37 min.

**Page 60** : Glenn GOULD, « Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 315-328.

**Pages 61-62** : Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : Off the Record*, ONF, 1959, 29 min.

## Affiche et couverture du livre

Bruno MONSAINGON, *Glenn Gould Hereafter*, Idéale audience/Rhombus Media/ARTE France/BBC, 2005, 110 min.

## THE POLITICAL GLENN GOULD (political as opposed to what?)

Une installation pour quatre écrans et six haut-parleurs d'une durée de quarante minutes et douze secondes, réalisée par Serge Cardinal, Renaud Després-Larose, Ariel Harrod & Ana Tapia Rousiouk dans le cadre du projet de recherche-crédation Studio Glenn Gould — pour une transcription audio-visuelle de la musique, et présentée en avant-première du 12 au 16 mai 2025 à l'Espace Élène-Tremblay, université de Montréal.

Une captation de l'installation est disponible sur www.creationsonore.ca.

## THE POLITICAL GLENN GOULD (political as opposed to what?)

Transcription & traduction : Odette Provost

Graphisme : Karine Bouchy

Reliure : Catherine Savignac (www.feuilles.ca)

Composé en GT Sectra Display, GT Sectra, Lacrima senza et Tisa Pro.

Achévé d'imprimer en mars 2025.

Tiré à dix-huit exemplaires, dont six numérotés.

## Remerciements

Maya Berbery

Mario Gauthier

Simon Gervais

Julye Maynard

cinéma **la création** arts médiatiques du son **sonore**

Fonds de recherche Québec

**OIRAM**  
Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique

## Sources

**Page 7** : Jock CARROLL, *Virtues of Hesitation*, 1956, 1 min. 6 sec.

Glenn GOULD, « Advice to a Graduation », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 3-7.

**Page 8** : Don HUDSON, *Chrysler Festival*, CBC, 1957, 60 min.

Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : Off the Record*, ONF, 1959, 29 min.

**Page 9** : Perry ROSEMOND, *Telescope : Variations on Glenn Gould*, CBC, 1969, 30 min.

Mario PRIZEK, *Conversations With Glenn Gould : Humphrey Burton Interviews. Part 1 : Bach*, CBC, 1966, 96 min.

Eric KOCH, *Intertel : The Culture Explosion — Interview With Alex Trebek*, CBC, 1966, 60 min.

**Page 10** : Vincent TOVELL et Eric TILL, *Glenn Gould : A Portrait*, CBC, 1985, 105 min.

Warren WILSON et Tom DIKKEN, *Glenn Gould : The First 50 Years*, CBC, 1983, 54 min.

**Page 11** : John McCCLURE, *Glenn Gould : Concert Dropout — In Conversation With John McClure*, Columbia Records, 1968, 54 min.

Mario PRIZEK, *Conversations With Glenn Gould : Humphrey Burton Interviews. Part 1 : Bach*, CBC, 1966, 96 min.

Bruno MONSAINGON, *Glenn Gould Hereafter*, Idéale audience/Rhombus Media/ARTE France/BBC, 2005, 110 min.

François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

**Pages 12-13** : Richard BOCKING et John THOMPSON, *The Music of Man : A TV Series by Yehudi Menuhin. Part 8 : Sound or Unsound*, CBC, 1979, 60 min.

François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

**Page 14** : Mario PRIZEK, *Musicamera : Music of Our Time* (publicités), CBC, 1974, 55 sec.

Perry ROSEMOND, *Telescope : Variations on Glenn Gould*, CBC, 1969, 30 min.

**Page 15** : John MCGREEVY, *Cities : Glenn Gould’s Toronto*, CBC, 1979, 50 min.

Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 9 : Glenn Gould Consults a Psychiatrist and Plays Beethoven*, CBC, 1969, 58 min.

**Page 16** : Warren WILSON et Tom DIKKEN, *Glenn Gould : The First 50 Years*, CBC, 1983, 54 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

**Page 17** : John MCGREEVY, *Cities : Glenn Gould’s Toronto*, CBC, 1979, 50 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

Ross PERIGOE, *The Scene : Glenn Gould on Competitive Sports*, CBC, 1973, 52 min.

**Page 18** : Ross PERIGOE, *The Scene : Glenn Gould on Competitive Sports*, CBC, 1973, 52 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

Glenn GOULD, « Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 315-328.

**Page 19** : Bernard DÜRR, *Pierre Schaeffer, la leçon de musique*, INA, 1979, 49 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 9 : Glenn Gould Consults a Psychiatrist and Plays Beethoven*, CBC, 1969, 58 min.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Pages 20-21** : Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 9 : Glenn Gould Consults a Psychiatrist and Plays Beethoven*, CBC, 1969, 58 min.

Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Page 22** : Mario PRIZEK, *Centennial Performance*, CBC, 1957, 40 min.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Page 23** : John McCCLURE, *Glenn Gould : Concert Dropout — In Conversation With John McClure*, Columbia Records, 1968, 54 min.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Page 24** : Glenn GOULD, « Vidéoconférence », dans *Non, je ne suis pas un excentrique*, Paris, Fayard, 1988, p. 121.

King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

**Page 25** : François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

Ton SLEVIN, *Leopold Stokowski*, NET-BBC/CBC, 1970, 58 min.

**Page 26** : Ross PERIGOE, *The Scene : Glenn Gould on Competitive Sports*, CBC, 1973, 52 min.

François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

**Page 27** : King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

Ross PERIGOE, *The Scene : Glenn Gould on Competitive Sports*, CBC, 1973, 52 min.

**Pages 28-29** : King VIDOR, *The Crowd*, MGM, 1928, 98 min.

Bruno MONSAINGON, *Glenn Gould Plays Bach : The Goldberg Variations*, Clasart Film/TF1/WDR, 1981, 59 min.

**Page 30** : John McCCLURE, *Glenn Gould : Concert Dropout — In Conversation With John McClure*, Columbia Records, 1968, 54 min.

John MCGREEVY, *Cities : Glenn Gould’s Toronto*, CBC, 1979, 50 min.

**Pages 31-32** : John McCCLURE, *Glenn Gould : Concert Dropout — In Conversation With John McClure*, Columbia Records, 1968, 54 min.

Perry ROSEMOND, *Telescope : Variations on Glenn Gould*, CBC, 1969, 30 min.

**Page 33** : Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 1 : On Record and Recording*, CBC, 1966, 55 min.

Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : On the Record*, ONF, 1959, 29 min.

**Page 34** : Richard COULTER, *The Art of*

*Glenn Gould. Take 1 : On Record and Recording*, CBC, 1966, 55 min.

Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : On the Record*, ONF, 1959, 29 min.

Warren WILSON et Tom DIKKEN, *Glenn Gould : The First 50 Years*, CBC, 1983, 54 min.

**Page 35** : François-Louis RIBADEAU, *The Alchemist*, Idéale audience/IMG Artists, 1974, 157 min.

Malca GILLSON et Tony IANZELO, *Musicanada*, ONF, 1975, 57 min.

**Page 36** : Malca GILLSON et Tony IANZELO, *Musicanada*, ONF, 1975, 57 min.

**Page 37** : Malca GILLSON et Tony IANZELO, *Musicanada*, ONF, 1975, 57 min.

Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : On the Record*, ONF, 1959, 29 min.

Glenn GOULD, « The Prospects of Recording », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 331-353.

**Pages 38-46** : Bruno MONSAINGON, *Glenn Gould Hereafter*, Idéale audience/Rhombus Media/ARTE France/BBC, 2005, 110 min.

**Pages 48-49** : Glenn GOULD, « The Search for Petula Clark », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 300-307.

Glenn GOULD, *The Best of Ideas : The Search for Petula Clark*, CBC, 1967, 23 min.

**Page 50** : Perry ROSEMOND, *Telescope : Variations on Glenn Gould*, CBC, 1969, 30 min.

Richard COULTER, *The Art of Glenn Gould. Take 20 : Critics and Criticism*, CBC, 1969, 55 min.

**Page 51** : Eric TILL, *Sunday Afternoon Concert : Glenn Gould on Bach*, CBC, 1962, 56 min.

**Pages 52-55** : Eric TILL, *Duo : Glenn Gould and Yehudi Menuhin*, CBC, 1966, 60 min.

**Page 56** : John MCGREEVY, *Cities : Glenn Gould’s Toronto*, CBC, 1979, 50 min.

**Pages 57-59** : Kirk BROWNING, *How Mozart Became a Bad Composer*, Public Broadcasting Laboratory, 1968, 37 min.

**Page 60** : Glenn GOULD, « Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould », dans Tim Page (dir.), *The Glenn Gould Reader*, New York, Vintage Books, 1990, p. 315-328.

**Pages 61-62** : Roman KROITOR et Wolf KOENIG, *Glenn Gould : Off the Record*, ONF, 1959, 29 min.

## Affiche et couverture du livre

Bruno MONSAINGON, *Glenn Gould Hereafter*, Idéale audience/Rhombus Media/ARTE France/BBC, 2005, 110 min.

## THE POLITICAL GLENN GOULD

(political as opposed to what?)

Une installation pour quatre écrans et six haut-parleurs d'une durée de quarante minutes et douze secondes, réalisée par Serge Cardinal, Renaud Després-Larose, Ariel Harrod & Ana Tapia Rousiouk dans le cadre du projet de recherche-crédation Studio Glenn Gould — pour une transcription audio-visuelle de la musique,

et présentée en avant-première du 12 au 16 mai 2025 à l'Espace Élène-Tremblay, université de Montréal.

Une captation de l'installation est disponible sur [www.creationsonore.ca](http://www.creationsonore.ca).

## Political as opposed to what?

Quand on dit qu'une œuvre est politique, est-ce qu'on ne sous-entend pas qu'elle pourrait ne pas l'être ou qu'elle pourrait être simplement autre chose : personnelle, expressive, imaginaire, musicale, artistique ? En écoutant Glenn Gould, on comprend qu'une pratique artistique ne peut pas ne pas être politique. Si Gould agace ou ennuie, et qu'on s'empresse de le qualifier d'excentrique pour mieux l'oublier, ce n'est pas parce qu'il serait un virtuose de génie — tout le monde accepte qu'un interprète soit favorisé par les dieux ou par la nature. Si Gould dérange, et s'il faut l'oublier, c'est parce qu'il a rendu sa pratique artistique inséparable de choix éthiques qui ont tout changé — et nul besoin d'un savoir-faire spécialisé ni d'un talent hors du commun pour prendre une décision morale : si on ne peut pas se dédouaner, alors mieux vaut rester sourd à l'appel de Gould...

« It is a tremendous claim, expressing tremendous faith in himself. It makes his going off an indictment of his fellow countrymen... Donc : to withhold his voice, his consent, from society = a confrontation which takes the form of a withdrawal » (Stanley Cavell, « The Politics of Interpretation (Politics as Opposed to What?) »).

La morale, c'est la volonté de changer le monde (autre chose est désirable) ; l'esthétique, c'est l'enregistrement du caractère insupportable du monde tel qu'il est. Voir Adorno, *Esthétique*, 1958-59, p. 178.

## THE POLITICAL GLENN GOULD

(political as opposed to what?)

### Partition

Transcription & traduction : Odette Provost

Graphisme : Karine Bouchy

Reliure : Catherine Savignac ([www.feuilles.ca](http://www.feuilles.ca))

Composé en GT Sectra Display, GT Sectra, Lacrima senza et Tisa Pro.

Achévé d'imprimer en mars 2025.

Tiré à dix-huit exemplaires, dont six numérotés.

Interpréter, jouer des phrases (parole, écriture, musique)

Penser manuellement (main-oreille de Gould, chef d'écoute)

What's in it for us ? Manières de (se) rapporter

Manières de se temporaliser (temporalisation : demeure et ethos)

Tenir un écart, se tenir dans l'écart : affaire de temporalisation

cinéma la création arts médiatiques du son sonore

Fonds de recherche Québec

OiRM Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 2025

ISBN 978-2-9823299-1-1

© Serge Cardinal, La Création sonore





Une installation réalisée par Serge Cardinal,  
Renaud Després-Larose, Ariel Harrod  
& Ana Tapia Rousiouk, dans le cadre du projet  
de recherche-création Studio Glenn Gould —  
pour une transcription audio-visuelle de la musique.