

SOUS LA DIRECTION DE **VIVA PACI** ET **STÉFANY BOISVERT**

UNE TÉLÉVISION ALLUMÉE



**LES ARTS DANS LE NOIR ET BLANC
DU TUBE CATHODIQUE**

PRESSES UNIVERSITAIRES DE VINCENNES



6.

GLENN GOULD, INTERPRÈTE AUDIO-VISUEL Studio de télévision et dédoublement de la performativité musicale

SERGE CARDINAL

« Depuis que cette solitude s'est fermée autour de moi (et elle était toute complète dès le premier jour), j'éprouve encore une fois la terrible, l'inconcevable polarité de la vie et du travail suprême. Que c'est loin, le travail, que c'est loin les Anges¹ ! »

« C'est un homme qui travaille beaucoup, alors forcément il est dans une solitude absolue. Mais ce n'est pas n'importe quelle solitude, c'est une solitude extraordinairement peuplée². »

« Je crois que c'est dans la solitude que les artistes travaillent le mieux³... »

Tout a été dit sur le pianiste Glenn Gould. Tout a été dit, et par Gould lui-même, sur ce virtuose ayant lié son nom à celui de Bach, star médiatique, compositeur d'œuvres radiophoniques sur la solitude, libre analyste de la logique musicale de Schoenberg ou de l'éthique artistique de Richard Strauss, prolifique essayiste polémique sur la fin du concert, l'indigence de l'histoire de la musique, la terreur stérile que sèment les avant-

1. Rilke 1950 : 37.

2. Deleuze 1990 : 55.

3. Glenn Gould 1984h : 259. Toutes les traductions françaises de textes en anglais sont de l'auteur.

gardes, le génie de Petula Clark ou de Barbara Streisand, etc., journaliste s'interviewant lui-même, critique pastichant les comptes rendus de ses propres disques, et penseur des techniques d'enregistrement et de montage : il les conçoit comme des instruments d'écoute, donc de composition et d'interprétation. Tout a été dit sur disque, dans des revues, à la radio, et à la télévision. Spécialement à la télévision où Gould, sous le regard du musicien et réalisateur Bruno Monsaingeon, des producteurs et réalisateurs Wolf Koenig et Roman Kroitor, et de nombreux réalisateurs à la CBC, a pu rassembler tous ceux qu'il était.

Ainsi tout a été dit, et dit à la télévision... sauf peut-être sur la télévision. Il nous reste donc, fort heureusement, une question à poser : qu'est-ce qu'un studio de télévision pour Glenn Gould ? Chacune pour sa part, et dans des proportions variables, les trois réponses proposées veulent faire deux choses : relever les différences marquant la distance entre le studio de télévision et ces espaces désertés par Gould : le salon et la salle de concert, qui se sont confondus (et c'est encore le cas) avec l'expérience musicale au point de dicter ce qu'il faut entendre par composition, interprétation et écoute de la musique ; établir le rapport qui existe entre le studio d'enregistrement – espace autre qui a été pour Gould le lieu par excellence d'une nouvelle expérience de la musique – et le studio de télévision.

Qu'est-ce qu'un studio de télévision pour Glenn Gould ? La substance de nos propositions est extraite des *Conversations with Glenn Gould – Humphrey Burton Interviews*, série télévisée réalisée en 1966 dans le Studio 7 de la CBC, à Toronto, pour le compte de la BBC. De l'un à l'autre des quatre épisodes, on retrouve Gould et Burton qui, dans l'espace dépouillé d'un studio n'exposant que quelques éléments de son dispositif technique (microphones, caméras, projecteurs de lumière, rideaux acoustiques, échelles, etc.), se livrent à l'exploration des musiques de Bach, Beethoven, Schoenberg et Richard Strauss. Au premier abord, cette exploration a les apparences d'un cours de littérature musicale ou d'un atelier de maître, qui fait alterner l'interprétation de beaux passages et l'exposition des idées les plus controversées du pianiste. Mais c'est la simplicité même de la mise en scène qui fait voir, entendre et comprendre à quel point le studio de télévision peut devenir essentiel à l'expérience musicale aujourd'hui parce qu'il en expose la condition de possibilité : l'entrelacement entre interprétation musicale et interprétation critique, entre jeu, écoute et parole.

Première réponse : le studio de télévision contre l'intérieur bourgeois

L'espace approprié à la solitude que réclame Glenn Gould, ce n'est pas le château fort ou la tour d'ivoire de l'intériorité romantique, ni le

modèle domestique toujours en vogue de l'intérieur bourgeois. La solitude de Gould, de toute évidence, requiert un studio : studio d'enregistrement, studio radiophonique et, on l'oublie trop souvent, studio de télévision. Car Gould n'est pas exactement ce promeneur solitaire, ce flâneur qui trouve refuge dans un appartement feutré où « la réalité lui apparaît seulement reflétée par la pure intériorité⁴ ». Il a beau défendre la musique absolue ou l'autonomie de la structure musicale⁵, cette autonomie n'est pas pour lui prétexte à isoler la pratique de la musique ou la pensée musicale, à les enfermer dans la réflexion d'une pure intériorité, tout simplement parce qu'il conçoit le caractère absolu de la musique comme un excès de signifiante – « une surabondance de la musique à portée de main⁶ » –, et qu'il a la certitude que cette signifiante ne pourra se réaliser qu'à mettre l'interprétation au travail et en travail, qu'à inscrire l'interprétation dans l'espace-temps d'une manipulation technique, espace-temps dans lequel et par lequel l'interprétation ne peut plus travailler la matière musicale sans être travaillée par elle.

Gould est peut-être encore cette trop connue figure d'artiste au tout début de sa vie médiatique, entre 1951 et 1955, alors que les reportages photographiques accompagnant ses premiers concerts reprennent la rhétorique visuelle romantique du musicien de génie⁷ : regard pensif tourné sur soi ou se portant vers l'infini ; figuration de l'inspiration plutôt que de l'action : l'interprète se trouve plongé dans l'étude de la partition plutôt qu'attablé à l'instrument ; solitude contemplative en pleine nature, une nature domptée par la peinture hollandaise, etc.⁸ Il est peut-être encore ce jeune virtuose de province dans *Glenn Gould : Off the Record*, le premier de deux courts métrages réalisés par Wolf Koenig et Roman Kroitor, en 1959, pour le compte de *Documentary 60*, une série produite par le National Film Board et présentée à la télévision de la CBC. Quittant le sous-sol de la Steinway and Sons, à New York, où plusieurs pianos viennent de subir l'épreuve de son oreille absolue et de son intelligence hors du commun, on retrouve le « génial interprète » en robe de chambre et en pleine répétition sur le vieux Chickering familial : dans ce qui est donné à voir de la résidence secondaire de la famille Gould, sise à Uptergrove, au bord du lac Simcoe, tout parle d'une longue occupation tranquille, et d'un mode de vie exempt de toute ostentation. Dans la pièce qui de tout temps a fait double office – salon et salle de musique –, des draperies encadrent la fenêtre donnant

4. Adorno 1995 : 73.

5. Cf. Bazzana 1997, Mantere 2012 : 73 à 80, et Nattiez 1993.

6. Ashby 2010 : 100.

7. Leppert 2007.

8. Carr 2006 : 11-12.

sur une nature idyllique, source d'inspiration pour l'interprète cherchant une solution à un problème de technique pianistique, décor mythologique pour le soliloque réflexif qui suivra, vague pastiche du *Concert champêtre*, du jeune Titien. Et puis, alors qu'en ouverture il arpente les rues de New York chaise sous le bras, Gould marche un moment dans la nature d'Uptergrove, sa baguette lui servant aussi bien à amuser le collie Banquo, son fidèle compagnon, qu'à battre la mesure.

Or dans le second court métrage, *Glenn Gould : On the Record*⁹, Gould n'est déjà plus cette troublante et paradoxale figuration de l'idéal bourgeois, de l'individualité en spectacle¹⁰ : il ne trouve plus la solution à ses difficultés pianistiques ou à ses problèmes d'interprétation dans l'harmonie naturelle, mais dans une écoute partagée avec des techniciens et un ingénieur de son, dans une écoute assistée par le microphone, l'enregistreur à ruban et le *playback*, dans une écoute rythmée par la pause-café et l'horodateur. Tout y est déjà de ce qui fera l'originalité du studio de télévision à la Gould : espace de dialogue, espace de manipulation technique, espace de travail. La ville de New York, ses rues, ses gratte-ciels et ses habitants, ne viennent plus se réfléchir sur la fenêtre de l'intériorité artiste parce qu'il n'y a tout simplement plus de fenêtre ; la musique ne se répand plus sur des pans de nature – nature idyllique ou nature de villégiature –, mais revient sur elle-même par les haut-parleurs ; et dans cet espace de tous les échos, l'oreille indifférente de l'animal de compagnie (étouffant un bâillement poli, Banquo symbolisait dans le premier épisode l'inaptitude du commun des mortels à comprendre la structure idéale de la musique) a été remplacée par l'écoute stéréophonique des travailleurs du son (compagnons capables d'entendre les qualités de l'interprétation de Gould alors même qu'ils s'entretiennent de jardinage). D'un épisode à l'autre, la série télévisée a retrouvé le Gould kaléidoscopique apparu en janvier 1956 sur la pochette de son plus célèbre disque, *Bach : The Goldberg Variations* : un interprète représenté en plein travail d'enregistrement, discutant avec l'ingénieur de son, retiré dans l'espace fermé du studio¹¹. D'un versant à l'autre, la télévision a retrouvé le Gould penseur ou interprète de la technique, et ses techniques d'interprétation : la multiplication des prises, l'écoute en *playback* des différences, le montage de ces degrés de différence dans la continuité d'un rythme – autant d'actes d'un *performateur*, capables de *structurer* le texte musical et les différentes dimensions du contexte.

Ces catégories techniques et logiques qui fondent l'éthique et l'esthétique musicales de Gould ne peuvent pas se réaliser dans l'intérieur

9. Koenig et Kroitov 1959.

10. Leppert 1999 : 252 et 258.

11. Carr 2006 : 14-18.

bourgeois, cet intérieur qui jusqu'à récemment encore marquait de ses déterminations symboliques la pratique, l'écoute et la théorie musicales – et c'est pourquoi les émissions qui en reprennent le décor (les quatre épisodes de *Music in Our Time*, par exemple, diffusés à la CBC entre 1975 et 1977) usent d'ironie, Gould paraissant toujours sur le point de jouer à l'érudit viscontien. Le studio de télévision ne peut pas reproduire l'intérieur bourgeois avec sérieux parce que la musique qui y avait cours n'existe plus. L'intérieur bourgeois abritait une musique que l'on pouvait jouer et que l'on jouait, que l'on s'appropriait, par une pratique du corps, un corps qui « commande, conduit, coordonne », capable de « transcrire lui-même ce qu'il lit », qui « fabrique du son et du sens¹² » – cette musique n'existe plus, disparue avec le piano familial. Il abritait aussi cette autre musique qu'on se contentait d'écouter, de recevoir passivement, jouée par le professionnel, lequel « décharge l'auditeur de toute activité, même procurative, et abolit dans l'ordre musical la pensée même du *faire*¹³ » – la révolution viennoise a définitivement opacifié cette musique. Le studio de télévision ne peut pas sérieusement reproduire l'intérieur bourgeois parce que la musique n'est plus celle que peut maîtriser l'amateur ni celle que peut interpréter le professionnel¹⁴ – et c'est cette double mutation qui conduit Gould à prophétiser, devant un Humphrey Burton amusé et incrédule, la fin du concert et l'avènement d'un nouvel auditeur-compositeur. Car depuis Beethoven, on ne peut plus saisir la musique par l'exécution ni par l'audition, mais par l'activité « d'un *performateur* qui sait déplacer, grouper, combiner, agencer, en un mot (s'il n'est pas trop usé) : structurer (ce qui est bien différent de construire ou reconstruire, au sens classique)¹⁵ ». À l'intérieur bourgeois, ou à l'espace d'exécution ou de contemplation, l'enregistrement et ses répétitions, le montage et sa polyphonie, l'entrelacement de l'interprétation performative et de l'interprétation critique, etc., substituent donc le studio, non pas comme espace vide pouvant représenter tous les espaces musicaux, mais comme espace propre autonome : le studio comme espace de travail.

Deuxième réponse : du studio d'enregistrement au studio de télévision

Ce travail, c'est d'abord celui d'une spatialisation de l'histoire de la musique : le studio est une topologie de la mémoire. Le studio d'enregistrement

12. Barthes 1982 : 231.

13. Barthes 1982 : 232.

14. Barthes 1982 : 233 sq.

15. Barthes 1982 : 234.

est réévaluation et adaptation des pratiques passées de la musique¹⁶ en ce qu'il est un lieu d'attraction, de conservation et de redistribution des traces laissées par l'histoire. On peut qualifier l'enregistrement de magnétique en ce qu'il attire à lui et fixe sur lui des fragments d'esthétique et d'éthique musicales. Cette extraction est affirmation de la temporalité propre à l'art musical : « [la] tendance du média électronique est d'arracher son contenu à l'assignation historique¹⁷ ». Plus précisément, l'enregistrement redonne à la musique son rapport dialectique entre la surface de ce qui a déjà été déplié dans des règles pratiques et des normes esthétiques, « cet avant-plan systématique et dogmatique de l'action positive pour lequel vous avez été formé¹⁸ », et ce qui reste compliqué et perpliqué dans le possible, « ce vaste fond des possibilités, de la négation, que vous devez toujours explorer, et auquel vous ne devez jamais oublier de rendre hommage comme à la source d'où émergent toutes les idées créatrices¹⁹ ». « [Toute] la musique qui a jamais existé devient maintenant le fond duquel le désir de connexion de l'auditeur tire un avant-plan singulier²⁰. » Le studio d'enregistrement, lieu non vectorisé par le passé récent et l'avenir qu'impose ce passé, délie les moments composant l'histoire des différentes cultures musicales pour les mettre tous et toutes, moments et cultures, et aussi toute trace laissée par toute culture, en présence : le rapport n'est plus que de coexistence²¹.

En droit comme dans les faits, le studio de télévision reprend cette topologie de la mémoire. Si l'espace-temps du concert n'accueille que l'intégralité des œuvres, celui du studio de télévision n'admet que des fragments. Ces fragments n'ont cependant pas le caractère fétiche du pot-pourri radiophonique, mais la valeur problématique de singularités capables de plisser ou de télescoper des procédés, des formes ou des styles appartenant à des plans différents de l'histoire musicale. C'est qu'ils ont été extraits suivant la logique d'une pédagogie télévisuelle de la perception musicale, chaque épisode de *Conversations with Glenn Gould* fonctionnant comme la mise à l'épreuve d'une hypothèse musicologique ou comme l'enregistrement des conséquences d'un parti-pris esthétique. Vertigineuse pédagogie des « beaux passages », ne fonctionnant qu'à condition que la variation de l'interprétation musicale (de Glenn Gould ou de Humphrey Burton) et de l'interprétation critique (de Glenn Gould ou de Humphrey Burton) réinscrive ces fragments sur l'horizon d'une reprise de tout ce que la musique n'a jamais été, chaque fragment étant désormais

16. Gould 1984j : 331.

17. Gould 1984j : 342.

18. Gould 1984a : 7.

19. Gould 1984a : 7.

20. Gould 1984j : 350.

21. Gould 1984j : 332.

conçu (joué et analysé tout à la fois) comme une répétition perspectiviste : telle réexposition d'une sonate de Beethoven contient dans le déplacement des intervalles le secret du dodécaphonisme, tel *ostinato* retrouve un contrepoint déguisé jusque dans le plus ample développement thématique, et ainsi de suite²².

Le studio d'enregistrement est aussi le lieu d'un travail qui s'exerce sur la matière sonore elle-même : le son a gagné en clarté, acquérant ainsi une vertu analytique, et en présence²³. Cette clarté analytique et cette proximité presque tactile touchent directement l'écoute, le geste interprétatif gagnant une présence d'autant plus forte qu'il peut dorénavant court-circuiter les médiations sociales de la salle de concert²⁴. Libéré de ces médiations, le geste interprétatif peut devenir tout à la fois rigoureusement pianistique, musicologique et éthique. De prise en prise, l'interprète ne fait pas que raffiner ou corriger sa technique²⁵, il découpe et analyse le texte musical²⁶ dont les fragments n'atteindront à quelque consistance que s'il fait de l'un d'entre eux « un point de vue conceptuel accusé²⁷ ». De disque en disque, l'interprète étend son répertoire suivant la logique de travail d'un compositeur : s'intéressant à une œuvre en particulier, il l'analyse en profondeur, en fait « une part vitale de sa vie pendant une période relativement brève », puis, après épuisement des interprétations possibles à ce stade de son existence, il passe à une œuvre qui représente un nouveau défi, qui attise sa curiosité, qui présente une autre forme de résistance à sa pensée²⁸. La temporalité sérielle de ce travail rapproche l'interprète non seulement du compositeur, mais aussi de l'acteur de *soap opera*, comme le rappelle souvent Gould, et, plus profondément encore, du penseur emersonien pour qui « chaque état du moi est pour ainsi dire ultime : chaque état constitue un monde », mais pour qui aussi aucun « état

22. La pratique télévisuelle de Glenn Gould recoupe ici la pratique radiophonique de T. W. Adorno : le beau passage est un détail singulier qui en appelle à une écoute capable d'entendre « l'œuvre au travail dans les plus fines de ses articulations », tout autant que l'interpolation qu'il provoque des connexions « programmées par la culture, par l'historicisme, par l'esthétique ou par l'industrie » ; ce beau passage, son écoute et la parole qui les accompagne s'opposent à l'écoute atomisée et passive du pot-pourri radiophonique aussi bien qu'à l'écoute cultivée réalisant « l'idéal musicologique de type néoclassique et historiciste » (Lauxerois 2013 : 289-290). Cf. aussi Adorno, « Beaux passages », dans *Beaux passages. Écouter la musique* (2013) : 15-45 ; et Adorno 2010.

23. Gould 1984j : 333.

24. Gould 1984j : 333.

25. Gould 1984j : 337.

26. Gould 1984j : 335 sq.

27. Gould 1984j : 337.

28. Gould 1984j : 336.

donné de ce qu'il appelle le moi n'est le dernier²⁹ ». Et travaillant de la sorte, Gould échappe aux dangers du concert : distorsion de l'analyse due à la surexposition de ses découpes, complaisance de l'interprétation due à l'obligation de se concilier la plus indifférente des écoutes, corruption de la recherche musicale due à la répétition de l'identique de ville en ville³⁰.

Aux dernières conquêtes de l'interprète il manque cependant quelque chose : le narrateur et le récit capables de leur donner réalité et puissance. C'est pourquoi le studio d'enregistrement cherche un écho dans l'atelier d'imprimerie (461 pages de notes d'accompagnement, d'analyses, de commentaires, d'interviews, d'essais, etc., rédigées et publiées par Glenn Gould) et trouve sa réverbération dans le studio de télévision. Admettons que le nom de Glenn Gould signe un, et un seul, événement. Voici quel il est : si la musique doit retrouver sa nécessité dans la singularité d'une interprétation délibérément indifférente aux dogmes de la musicologie, d'une interprétation qui, tout entière engagée dans la relecture et la reconfiguration de l'histoire musicale comme de chaque œuvre, passe outre au consensus poétique et théorique pour mettre toute sa confiance dans la puissance d'une écoute manuelle (c'est-à-dire essentiellement liée à la manipulation technique quand bien même elle tendrait à l'idéalité de la structure), alors la musique ne pourra plus se passer de la parole ni des images. Paradoxalement, la condition moderniste de l'art pousse l'interprète vers la télévision : c'est parce qu'il ne recourt pas à la tradition poétique et poétique pour fonder sa théorie de la musique et sa pratique musicale que Glenn Gould doit recourir aux images et aux mots pour en assurer la reconnaissance. En d'autres termes, Gould n'a pas pu devenir ce musicien exemplairement lié aux techniques d'enregistrement et de montage sans devenir en même temps le seul interprète audio-visuel.

Déjà, le studio d'enregistrement pratiqué par Gould était en puissance de télévision. Le studio d'enregistrement est inséparable de la reprise – « Prise deux » : mots magiques que le concert interdit – et du montage³¹. Mais, soulignons-le, reprise et montage inscrivent l'écoute et la parole au cœur de l'acte interprétatif, une écoute et une parole ayant besoin d'un support pour s'inscrire dans le processus créateur : ce sera la page de papier et, en parallèle, l'écran de télévision. Jouer de la musique, c'est toujours déjà la rejouer après l'avoir entendue, et tirer de cette écoute une parole qui relance le jeu. À l'ère du studio, l'interprétation est nécessairement réinterprétation, et cette réinterprétation est inséparable d'un circuit entre

29. Cavell 1990 : 3.

30. Gould 1984g ; Gould 1984j : 336.

31. Gould 1984i : 287.

deux actes performatifs : entre le jeu, qui consiste à fournir des matériaux, et une écoute et une parole capables de transformer ces matériaux :

Durant la séance d'enregistrement, je ne sais jamais ce qui finalement s'affirmera comme résultat. Tout repose sur la possibilité d'*écouter un playback* et de *se dire* : « Cela ne fonctionne pas ; cela ne va pas fonctionner de cette manière ; je devrai tout changer. » Cette possibilité rend l'interprète semblable au compositeur, vraiment, parce qu'elle lui accorde le *pouvoir réflexif du montage*³² [nous soulignons].

Ce circuit comprend une performance qui nécessairement se reprend, se répète et, par conséquent, se multiplie : en studio, Gould est une pluralité d'interprètes qui *passent une audition*. Et ce circuit comprend une écoute et une parole nécessairement collectives : multiplication des prises de son, multiplication de leurs perspectives de captation, multiplication des auditeurs, des modalités de parole (jugements de goût, renvois à la partition, évaluations techniques, etc.), multiplication des interprétations. Ce circuit met en boucle la réécoute du matériau enregistré et une parole qui n'a de valeur que dans la mesure où elle réussit à désigner et à décrire les affects qui permettront à ce matériau, non plus de tenir par inscription sur la durée chronométrique d'un ruban, mais de gagner la consistance d'une perspective temporelle : un rythme, un tempo, « un point de vue conceptuel accusé³³ », « une conviction quant au style³⁴ ». Pour que cette écoute et cette parole performatives ne s'effacent pas dans le résultat obtenu grâce à elles mais continuent à agir, pour qu'elles puissent former un répertoire d'idées, de problèmes et de réponses, être soumises à leur tour à la réinterprétation, il faut qu'elles soient fixées et, surtout, fixées sur un support qui les rende inséparables du travail de la musique. C'est cette dernière condition qui rend la télévision indispensable à Gould : Mais alors la télévision va, à son tour, produire ses effets : le travail qui entrelace interprétation musicale et interprétation critique va devenir l'expérience même de la musique. Le rapport entre jeu, écoute et parole va devenir en lui-même une expérience esthétique, l'expérience même de l'excès de signification de la musique – cette expérience sera télévisuelle.

Tirer les conséquences des dernières technologies, c'est pour Glenn Gould repenser la technique pianistique et ses instruments, le monde de l'interprétation et la conception de la vérité musicale qui s'y affirme, la

32. Gould 1984i : 287.

33. Gould 1984j : 337.

34. Gould 1984j : 338.

théorie musicale dominante et son fondement dans un historicisme naïf³⁵, mais c'est aussi réévaluer la situation et la fonction de l'artiste, la nature de la création ou de la production musicale, le rôle de l'auditeur et l'effectivité de son écoute, et c'est encore reconfigurer les lieux de production, de diffusion et de partage de la musique, et, du coup, en déplacer les conditions socioéconomiques. Le studio de télévision recoupe toutes ces bifurcations et recueille tous ces déplacements. Mais, plus profondément encore, les dernières technologies sont l'occasion pour Gould d'en finir avec le jugement, et l'espace doxique auquel il s'adosse, pour laisser place, pour donner son lieu et son temps, au travail et à ses nécessaires évaluations immanentes toujours reprises. Le studio d'enregistrement et le studio radiophonique sont de tels espaces de travail. Mais, contrairement à ce que les études gouldiennes ont pu laisser croire, ce ne sont pas les seuls ni, peut-être, les plus puissants espaces où l'interprète inscrit ses jeux de langage et son jeu pianistique ; il se pourrait que le studio de télévision soit le plus puissant espace de travail en ce qu'il serait capable d'articuler l'une à l'autre ce que les autres studios séparent encore : l'interprétation critique et l'interprétation musicale. S'il est vrai que, comme le pense Edward W. Saïd³⁶, Gould a toujours voulu poursuivre, reprendre et relancer la musique par des formes et des modes pluriels de discours, alors le studio de télévision représente le seul espace-temps dans lequel il a pu articuler concrètement et clairement ces deux modalités de sa pensée, et pratiquer pleinement et complètement la polyphonie essentielle de cette double logique interprétative.

Troisième réponse : studio de télévision et travail dialogique

Le travail de Gould en studio est celui tout à la fois de l'artisan et du faussaire³⁷. Travail d'artisan parce qu'il s'agit de fabriquer, suivant les puissances de la main appareillée à l'outil ou à l'instrument³⁸, la parfaite

35. Gould 1984b : 15 ; Gould 1984e : 86 ; Gould 1984f : 96-98.

36. Saïd 1991 : 26 sq. ; Saïd 2008 : 7.

37. Gould 1984j : 341.

38. Beaucoup des émissions de Gould exposent ce travail manuel de l'artisan : la partition fibrée et structurée par le crayon à mine qui, virevoltant toujours entre les doigts, accompagne rythmiquement l'écoute et la réécoute ; le clavier du piano redistribué par la vitesse d'un doigté qui y trace des lignes, des plans et des volumes comme autant d'événements affectant la structure musicale ; le ruban magnétique et le ruban adhésif qui recomposent manuellement en un seul élan synthétique les différentes prises de son sur un même matériau musical ; la manipulation des potentiomètres qui inscrivent l'écoute devenue haptique – n'est-ce pas ce que devient l'écoute grâce à la clarté analytique et à la « proximité tactile » dont se réjouit Gould (1984j : 333) ? –

réplique qui rejoue dans ses moindres détails ce qui demandait ou réclamait sa répétition différentielle : les idées musicales toutes *anachroniques* de Bach, de Beethoven, de Schoenberg, de Strauss. Et travail de faussaire, ou de *forger*³⁹, parce que la réplique n'atteint à sa perfection qu'au terme d'une étude méticuleuse qui consiste elle-même en une performance : mimétisme des techniques⁴⁰, « manipulation de l'objet analysé⁴¹ », transcription et pastiche⁴², « attitudes essentiellement mécaniques de l'acte créateur » ou de l'invention rhétorique, et notamment les « procédés de réorganisation et de redistribution, de focalisation éclairante d'un ensemble de détails n'ayant jamais été présentés dans le même contexte, de réexamen et de mise en valeur de traits culturels depuis longtemps en dormance⁴³ », mise à l'épreuve des discours critiques et historiques⁴⁴ par les moyens de l'imitation – « l'exploitation continue et obstinée de la tradition artistique⁴⁵ ».

Et c'est précisément en cela que le studio de télévision s'oppose aussi à l'agora des musicologues et au marché des mélomanes : il n'est pas l'espace réservé des experts, protégé des vicissitudes du progrès ou de la mode (des nouvelles techniques de production, de reproduction ou d'écoute de la musique), où la libre discussion peut procéder sagement à la comparaison théorique des interprétations autorisées par le texte musical idéal et idéal ; il n'est pas davantage l'espace turbulent ouvert aux consommateurs de culture qui spéculent sur la valeur marchande d'une interprétation en suivant la montée ou la descente du nombre de commentaires ou de clics. Dans sa rigoureuse sobriété, le dispositif des *Conversations with Glenn Gould* le montre bien : le studio de télévision est fondamentalement l'espace d'une conversation ininterrompue avec la musique, rebondissant d'un partenaire à l'autre, de l'interprète qui en parle au même interprète qui en joue, et de cet interprète qui répond de ce qu'il joue à celui qui écoute le jeu de langage ou pianistique pour mieux en questionner les principes. C'est l'espace d'une conversation entre des amis qui se méfient l'un de l'autre, et usent donc de feintes, d'allusions, de raccourcis, d'imitations, etc., pour mieux confondre ou provoquer l'autre en se mettant soi-même au défi, cependant qu'ils travaillent ensemble à faire entendre, écouter et

dans l'espace même du discours musical ; les caméras poussées ou reculées, élevées ou immobilisées, suivant les changements de vitesse d'une transmission manuelle s'adaptant à la conduite et au tempo d'un acte de langage ou d'un phrasé musical.

39. Gould 1984j : 341.

40. Gould 1984j : 341.

41. Gould 1984j : 342.

42. Gould 1984d.

43. Gould 1999 : 210 sq.

44. Gould 1984j : 341.

45. Gould 1999 : 211.

comprendre la musique. C'est l'espace d'une conversation qui évalue et réévalue sans cesse la teneur des différences rapportant l'une à l'autre les solutions concrètes qu'elle a elle-même engendrées, la performativité de la parole interprétative entraînant l'interprétation pianistique, qui à son tour relance la parole vers la musique – si bien que le régime de signifiante de la musique n'est plus réduit à la logique de l'ineffable ou à celle de la surinterprétation, mais au travail de forces structurantes (déplacer, grouper, combiner, agencer par des jeux combinés de langage et de musique) qui mettent à l'épreuve les matériaux de réflexion et d'exécution. L'espace du studio de télévision est un espace où explorer pour eux-mêmes, dans leur puissance propre d'interprétation, les actions, les actes et les gestes qui rythment, qui précèdent, accompagnent et suivent, l'enregistrement d'un disque : choix du répertoire, critique des discours qui le neutralisent, réunion des conditions propres à en assurer l'expérimentation technique et esthétique, production d'interprétations, problématisation de ces interprétations par la répétition au piano et la reprise par la parole, etc. Cet espace musical télévisuel est plastique en ce qu'il forme un milieu ou plutôt un entredeux capable d'entraîner dans un devenir a-parallèle musicalité et discursivité⁴⁶ : l'interprétation musicale ne devient pas démonstration argumentative sans que le discours, non pas *sur* la musique, mais *avec* la musique, ne devienne la réécriture de l'interprétation pianistique, une réécriture capable de « l'attirer [...] dans une *praxis* inconnue⁴⁷ » – et inversement.

On le voit, la polyphonie, le contrepoint et la fugue sont pour Gould tout autant des procédés d'écriture musicale que la nécessaire multiplication des perspectives et des gestes d'interprétation propre à l'expérience télévisuelle de la musique⁴⁸.

Ce dialogue, fait de doutes et d'objections, est tout à la fois un continuuel mouvement au-delà de soi-même et un retournement vers soi-même, vers nos opinions et nos points de vue. Si quelque chose caractérise la pensée humaine, c'est cet infini dialogue avec soi-même, qui ne mène jamais définitivement dans une direction⁴⁹.

C'est pourquoi il ne faut pas comprendre l'extase à laquelle aspire Gould comme une évaison du monde, mais comme l'inscription du dialogue (et de l'écoute qui en est inséparable) au cœur d'une éthique du travail

46. Ashby 2010 : 93.

47. Barthes 1982 : 234.

48. Saïd 2006 : 116 sq.

49. Gadamer, cité dans Hamlin 2016 : 119.

(ou de l'interprétation) ou du développement de l'artiste « en tant qu'être humain⁵⁰ » – l'extase est cette « entière attention à la structure musicale » qui a « le pouvoir de produire une nouvelle expérience et une connaissance de soi⁵¹ ». Pas plus qu'il ne faut comprendre son retrait en studio sous le strict point de vue des excentricités de l'hypocondriaque⁵², mais du point de vue de celui qui doit travailler et être travaillé, et qui, à vouloir à tout prix se donner les conditions d'un continuel souci de soi, devient excentrique. En ce sens, le studio (de télévision) est un *no man's land* en pleine réalité : ni espace imaginaire alternatif, ni espace fantasmatique de compensation, « parce que ce n'est pas ainsi que l'imagination pourra vous être le plus utile⁵³ », mais espace d'un perfectionnisme moral où l'interprète se pose à soi-même des questions éthiques et politiques, dans le langage de l'esthétique musicale⁵⁴, en dialogue avec le compagnon d'écoute⁵⁵.

Conclusion

Qu'est-ce qu'un studio de télévision pour Glenn Gould ?

Le studio de télévision est donc un espace intérieur sans ouvertures sur l'extérieur : pas de fenêtres, pas d'écrans, pas de fond mimant l'infini ; que des murs. C'est un espace sans réserve d'invisibilité : pas de panneaux, pas de paravents ; et ce qui est hors champ projette son ombre sur les murs. C'est un espace fermé sur soi, qui intériorise le regard et l'écoute de la performativité musicale : ce n'est pas l'équivalent d'une scène (pour la performance-spectacle), qui ouvrirait sur l'équivalent d'une salle ou d'un salon (pour l'écoute) ; c'est au contraire dans un seul et même espace intérieur et fermé qu'on joue de la musique et qu'on l'écoute, qu'on la regarde et qu'on en parle. Mais cet espace intérieur est un espace de travail et non pas de représentation (comme l'intérieur bourgeois⁵⁶) : pas de décor ni d'accessoires, mais des instruments (piano, chaises, horloge, projecteurs de lumière, trépieds pour microphones, échelle, papier, etc.) ; des instruments utilisés, d'autres non, mais pouvant toujours l'être (le câble d'alimentation électrique bien enroulé est prêt à servir, comme le piano et le papier, si une idée devait surgir).

C'est un espace traversé par des points de vue mobiles, qui se recoupernt, se complètent, se répètent ou s'approfondissent, suivant

50. Gould 1984e : 85.

51. Hamlin 2016 : 107.

52. Hecker 2008.

53. Gould 1984a : 7.

54. Gould 1984a : 6.

55. Cavell 1990 : 6 sq.

56. Adorno 1995 : 77.

généralement l'alternance d'un montage, et quelques rares fois suivant la superposition d'un mixage⁵⁷ ; et ces points de vue mobiles semblent précéder la retransmission, et se poursuivre au-delà d'elle, en fait comme en droit, comme s'ils avaient d'abord et avant tout pour tâche d'observer et de penser l'interprétation musicale et d'articuler la parole plutôt que de les capter pour une retransmission : si encore aujourd'hui on considère la télévision comme une vision à distance ou dans la distance, il s'agit ici d'une distance intérieure, qui opère un dédoublement problématique de la performativité musicale. C'est un espace de conjonction et surtout d'interprétation mutuelle entre le texte musical, la parole (analyses, commentaires, jugements de connaissance, jugements de goût, prises de position, souvenirs, etc.) et les figurations des corps en performance : le corps qui joue de la musique, le corps qui joue de la parole, le corps qui joue de l'écoute⁵⁸.

Si on additionne toutes ces déterminations de l'espace, on en arrive à un studio de télévision qui est évidemment devenu, pour Glenn Gould, un atelier ou un laboratoire d'interprétation. Cela se traduit très concrètement dans la structuration de l'espace du studio. Qu'il y ait toujours une chaise en trop ou une chaise vide (soit celle devant le piano, soit celle devant la table), c'est précisément ce qui entraîne un double mouvement de répétition et de circulation, d'interprétation et de réinterprétation, entre jouer de la musique, réfléchir sur la musique, écouter de la musique, questionner le musicien, problématiser la musicologie. Du coup, la figure du champ/contrechamp héritée du cinéma devient, dans ce studio de télévision, articulation entre deux expériences de la musique : jouer de la musique et écouter de la musique ; et entre deux modes de ces deux expériences : jouer de la musique, c'est tantôt faire entendre, c'est tantôt faire comprendre ; écouter de la musique, c'est tantôt lui répondre, c'est tantôt la questionner. De même, la continuité d'un *travelling* (qui part des mains sur le clavier, passe par le profil de l'interprète, dépasse l'auditeur, avant de contenir le piano, le pianiste, l'auditeur, dans les limites d'un chantier fermé), ou la continuité d'une durée (qui enveloppe l'exécution d'un passage, la reprise avec variation de ce même passage, les écoutes, les commentaires, évaluations, réévaluations, etc.). Ces deux continuités sont, dans les termes mêmes de Gould (il les emploie dans *Conversations with Glenn Gould – Humphrey Burton Interviews*), des « méta-propositions » qui tracent la figure en creux d'un « état subjectif supérieur » : la figure

57. Sur la capacité de cette mise en image à guider et à enrichir l'écoute de la musique, voir Scherchen 1966 : 5-9.

58. Sur les modes figuratifs du corps performant de Glenn Gould, et sur leurs puissances de schématisation de la musique, voir Delalande 1988.

d'un interprète extatique qui, par des déplacements dans l'espace, par des ré-enchaînements entre des positions et entre des postures, par des montages d'instruments (le piano, la voix) et de matériaux (la musique, la parole), devient en même temps un compositeur et un musicologue, entraînant l'un et l'autre dans l'espace critique de l'intellectuel, devenant ce « virtuose en tant qu'intellectuel », pour reprendre la joyeuse expression d'Edward W. Saïd⁵⁹.

Forçant l'interprète et l'auditeur à s'enfermer ensemble dans le même espace réduit, et donc faisant en sorte que l'écoute de la musique soit intérieure à l'interprétation musicale ; remplissant cet espace fermé et réduit d'instruments d'observation et d'enregistrement (projecteurs de lumière, microphones, caméras, papier, horloge) ; et recourant rigoureusement à ceux de ces instruments qui multiplient et recourent des points de vue, Glenn Gould fait du studio une temporalité : celle du *musicien au travail*, pour qui jouer, c'est répéter, se répéter, s'additionner, s'accumuler, revenir pour mieux repartir dans une nouvelle direction toujours intérieure à l'espace-temps limité de l'expérimentation.

En cela, au studio de télévision fermé sur lui-même s'oppose la communication des salles de concert (le studio n'est pas dans un réseau d'échanges, ce sont les salles de concert qui participent du système mondial des télécommunications) ; au *musicien qui travaille* en studio, concentré sur une seule œuvre ou des fragments qu'il explore en perspectives, s'oppose le *musicien en spectacle* qui voyage de par le monde, transportant de salle en salle la mémoire qu'il a des effets dramatiques de son jeu ; à la perfection intemporelle de l'idéalité créée par le génie compositeur, ou à l'authenticité de l'instant présent qui auréole la performance-spectacle toujours « unique », ce *musicien qui travaille* en studio vient de substituer le perfectionnisme moral de la re-production (« différentes façons de jouer » le soi)⁶⁰.

ADORNO, T. W. (1995). *Kierkegaard. Construction de l'esthétique*, traduit de l'allemand par Éliane Escoubas. Paris, Payot, « Critique de la politique ».

ADORNO, T. W. (2010). *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, traduit par Christophe David. Paris, Allia.

59. Saïd 2006 : 121.

60. Ce texte voudrait se faire l'écho de la table ronde *Glenn Gould, artiste télévisuel*, animée par Philippe Despoix et Viva Paci, à laquelle nous avons participé en compagnie de Mario Gauthier, Jonathan Goldman et Paul Théberge. Plusieurs de ses propositions doivent aussi aux commentaires et suggestions de Philippe Despoix, Mario Gauthier, Odette Provost et Jean-Pierre Vidal.

- ADORNO, T. W. (2013). « Beaux passages ». In *Beaux passages. Écouter la musique*, traduit par Jean Lauxerois. Paris, Payot, « Critique de la politique » : 15-45.
- ASHBY, Arved (2010). « Schnabel's Rationalism, Gould's Pragmaticism ». In *Absolute Music, Mechanical Reproduction*. Berkeley, University of California Press : 91-122.
- BARTHES, Roland (1982). « Musica Practica ». In *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil : 231-235.
- BAZZANA, Kevin (1997). *Glenn Gould : The Performer in the Work : A Study in Performance Practice*. Oxford, Clarendon Press.
- CARR, Graham (2006). « Visualizing "The Sound of Genius" : Glenn Gould and the Culture of Celebrity in the 1950s ». *Journal of Canadian Studies*, vol. 40, n° 3 : 4-42.
- CAVELL, Stanley (1990). *Conditions Handsome and Unhandsome : The Constitution of Emersonian Perfectionism*. Chicago, The University of Chicago Press.
- DELALANDE, François (1988). « La gestique de Gould. Éléments pour une sémiologie du geste musical ». In Guertin, Ghyslaine (dir.), *Glenn Gould pluriel*. Verdun, Louise Courteau : 85-111.
- DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers*. Paris, Minuit.
- GOULD, Glenn (1984a). « Advice to a Graduation ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 1-7.
- GOULD, Glenn (1984b). « The Art of Fugue ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 15-22.
- GOULD, Glenn (1984c). « Glenn Gould Interviews Himself About Beethoven ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 43-50.
- GOULD, Glenn (1984d). « Beethoven's Fifth Symphony on the Piano : Four Imaginary Reviews ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 57-61.
- GOULD, Glenn (1984e). « An Argument for Richard Strauss ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 84-92.
- GOULD, Glenn (1984f). « Strauss and the Electronic Future ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 92-99.
- GOULD, Glenn (1984g). « We Who Are About to Be Disqualified Salute You ! ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 250-255.
- GOULD, Glenn (1984h). « Stokowski in Six Scenes ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 258-282.
- GOULD, Glenn (1984i). « Rubenstein ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 283-290.
- GOULD, Glenn (1984j). « The Prospects of Recording ». In Page, Tim (dir.), *The Glenn Gould Reader*. New York, Vintage Books : 331-353.
- GOULD, Glenn (1999). « Forgery and Imitation in the Creative Process ». In Roberts, John L. (dir.), *The Art of Glenn Gould : Reflections of a Musical Genius*. Toronto, Malcolm Lester Books : 204-221.
- HAMLIN, Cynthia (2016). « An Exchange between Gadamer and Glenn Gould on Hermeneutics and Music ». *Theory, Culture & Society*, vol. 33, n° 3 : 103-122.
- HECKER, Tim (2008). « Glenn Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio ». *Leonardo Music Journal*, vol. 18 : 77-83.
- LAUXEROIS, Jean (2013). « Postface – Écouter la musique, entendre Adorno ». In Adorno, T. W., *Beaux passages. Écouter la musique*, traduit par Jean Lauxerois. Paris, Payot, « Critique de la politique » : 261-311.
- LEPPERT, Richard (1999). « Cultural Contradiction, Idolatry, and the Piano Virtuoso : Franz Liszt ». In Parakilas, James (dir.), *Piano Roles : Three Hundred Years of Life with the Piano*. New Haven, Yale University Press : 252-281.
- LEPPERT, Richard (2007). « The Musician of the Imagination ». In *Sound Judgment : Selected Essays*. Burlington, Ashgate Publishing Company : 143-176.

- MANTERE, Juha Markus (2012). *The Gould Variations : Technology, Philosophy, and Criticism in Glenn Gould's Musical Thought and Practice*. Francfort, Peter Lang.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1993). « Gould hors temps ». In *Le Combat de Chronos et d'Orphée*. Paris, Bourgois : 33-53.
- RILKE, Rainer Maria (1950). *Lettre françaises à Merline, 1919-1922*. Paris, Seuil.
- SAÏD, Edward W. (1991). « Performance as an Extreme Occasion ». In *Musical Elaborations*. New York, Columbia University Press : 1-34.
- SAÏD, Edward W. (2007). « The Virtuoso as Intellectual ». In *On Late Style : Music and Literature Against the Grain*. New York, Vintage Books : 115-131.
- SAÏD, Edward W. (2008). « The Music Itself : Glenn Gould's Contrapuntal Vision ». In *Music at the Limits*. New York, Columbia University Press : 3-10.
- SCHERCHEN, Hermann. (1966). « An Hour With Franz Krämer (at CBC-TV, Toronto) ». *Gravesaner Blätter*, vol. 29 : 5-9.