Document generated on 05/16/2024 11:47 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

La recherche de l'instrument idéal
Les pianos de Glenn Gould. À propos d'un essai de Katie Hafner
The Search for the Ideal Instrument
The Pianos of Glenn Gould. On a book by Katie Hafner
Compte rendu de Katie Hafner, *A Romance on Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, New York, Bloomsbury, 2008, 259 p.

Georges Leroux

Volume 22, Number 2, 2012

Glenn Gould et la création

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1012791ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1012791ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Leroux, G. (2012). Review of [La recherche de l'instrument idéal : *Les pianos de Glenn Gould. À propos d'un essai de Katie Hafner* / Compte rendu de Katie Hafner, *A Romance on Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, New York, Bloomsbury, 2008, 259 p.] *Circuit*, *22*(2), 37–41. https://doi.org/10.7202/1012791ar

Article abstract

An essay-review of a book by Katie Hafner, *A Romance on Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, New York, Bloomsbury, 2008, 259 p.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

La recherche de l'instrument idéal

Les pianos de Glenn Gould. À propos d'un essai de Katie Hafner

Compte rendu de Katie Hafner, *A Romance on Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, New York, Bloomsbury, 2008, 259 p.

Georges Leroux

La recherche de l'instrument idéal appartient à l'histoire de l'interprétation, mais elle demeure mal étudiée. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette lacune, en apparence peu importante, mais à bien des égards déterminante pour le développement de l'esthétique musicale. Il faut d'abord compter avec le fait que plusieurs instruments, et notamment de nombreux violons, ont acquis une célébrité indépendante de celle des artistes qui les ont utilisés. C'est le cas de tous ces instruments possédant un nom propre identifiant leurs auteurs, comme les violons des illustres familles de facteurs de Crémone (Amati, Guarneri, Stradivarius). L'histoire de ces instruments annexe, pour ainsi dire, celle de leurs propriétaires. L'artiste se met au service d'un instrument qui d'emblée le dépasse et lui impose une exigence d'abord tributaire de son histoire. Mais il faut aussi considérer l'humilité de l'artiste devant l'instrument : même si tous les artistes peuvent prétendre mériter un instrument supérieur à celui dont ils disposent, les circonstances les contraignent souvent à accepter celui qu'ils ont entre les mains. Le service de la musique trouve ici son illustration la plus ordinaire, dans la mesure où l'art dépasse par essence tous les instruments créés pour la servir.

L'histoire des pianos utilisés par Glenn Gould constitue une exception. Même s'il faut s'interdire de la juger, notamment au regard de ce critère

moral d'humilité, il faut reconnaître que la relation de ce pianiste de génie aux instruments dont il a joué ou qu'il a possédés dépasse tout ce qu'on peut imaginer dans l'idéalisation de l'instrument. Par comparaison avec des pianistes quasi indifférents à l'instrument et seulement désireux d'obtenir de chacun le résultat le meilleur possible, comme par exemple Sviatoslav Richter, Glenn Gould ne s'est jamais satisfait de l'instrument dont il jouait. Quand il a cru l'avoir enfin trouvé, il n'a cessé de chercher à le modifier pour en obtenir ce qu'il en attendait encore. Dans une étude fascinante, et superbement documentée, Katie Hafner présente les diverses phases de cette recherche et bien qu'elle ne puisse éviter de les relier à la conception que se faisait Gould de l'interprétation parfaite, son analyse se concentre d'abord sur l'instrument lui-même. Plusieurs aspects de la vie de Gould et de sa personnalité sont certes évoqués en cours de route, mais le sujet de l'enquête est la recherche incessante de l'instrument idéal.

Cette recherche a connu plusieurs phases que nous pouvons récapituler de la manière suivante. Dans sa jeunesse, Gould prend conscience de l'importance pour lui de l'instrument et il détermine très rapidement les qualités indispensables à son jeu. Il élabore ainsi à leur sujet un langage rendant possible une description rigoureuse de ses attentes, autant en ce qui concerne le mécanisme de l'instrument qu'en ce qui a trait au son attendu. Cette première période est liée à un instrument qui fait figure d'objet chéri tout au cours de sa vie, dans la mesure où on peut penser qu'il ne cessera d'en rechercher la présence malgré qu'il ne l'ait jamais perdu. La seconde période est celle de la recherche d'un piano de concert, conduite pour l'essentiel au sein de la compagnie Steinway. Pendant de nombreuses années, correspondant à sa période de concert et à ses premiers disques, Gould examine des centaines d'instruments, sans en trouver un seul qui lui semble répondre à ses attentes. Parmi ces pianos, un instrument cependant aura le mérite de dépasser tous les autres, c'est le CD 174. Gould croyait sans doute avoir alors atteint le terme de sa recherche, et on peut penser qu'il aurait cessé d'examiner des instruments concurrents si l'impensable ne s'était produit : ce piano subit un dommage irréparable à l'occasion d'un transport, et Gould dut se résoudre à reprendre sa quête. Pendant quelques années, tout en acceptant de jouer d'instruments qu'il jugeait médiocres, il demeura en quête de l'instrument parfait. Le hasard le lui fit découvrir très près de lui, dans la salle de montre de Steinway, dans le magasin Eaton de Toronto. Ce piano était le fameux CD 318, avec lequel Gould entretint pendant près de vingt années une relation si intime et si intense qu'il la considérait comme une histoire d'amour. Mais cette histoire connut aussi une fin tragique, à

laquelle pourtant l'accident du CD 174 aurait pu le préparer : le CD 318 fut lui aussi victime d'une chute, probablement due à la négligence des manutentionnaires de la compagnie Eaton, au retour de Cleveland où Gould devait enregistrer un concerto de Beethoven, session qu'il avait annulée. Gould ne se séparait jamais de cet instrument, qui le rapprochait chaque jour davantage de cet élysée musical auquel il aspirait et qui est devenu aujourd'hui un objet de musée.

Dans sa jeunesse, la relation de Gould à son instrument était déjà l'objet d'une attention particulière. Katie Hafner rappelle ce lien physique, manifeste dans la posture inclinée rapprochant son visage du clavier et l'adoption de la petite chaise basse fabriquée par son père en 1953. Durant toute son enfance, alors qu'il était initié au piano par sa mère, Florence Grieg, et ensuite avec son professeur au conservatoire de Toronto, Alberto Guerrero, Gould travailla sur plusieurs instruments, mais il ne modifia pas cette attitude de proximité physique. Le premier instrument auquel il s'attacha vraiment est un Chickering, fabriqué à Boston en 1895. Il découvrit cet instrument en 1953, alors qu'il se trouvait chez un ami qui le louait. Gould l'aima tellement qu'il finit par l'acheter en 1957 et ne s'en sépara plus par la suite. Cet instrument possédait plusieurs des qualités recherchées, mais il ne pouvait être utilisé en concert. La chance servit Gould en lui faisant découvrir en 1955 le Steinway CD 174 dans les ateliers de la compagnie. La période était faste, puisque le musicien disposait dès lors de deux instruments dont il appréciait la légèreté et la subtilité.

Alors que plusieurs musiciens se contentaient de métaphores pour décrire leurs attentes, comme Horowitz disant d'un piano qu'il manquait de « bouquet », Gould pouvait décrire avec précision ce qu'il attendait d'une action et de l'ensemble du mécanisme. Bien qu'il s'en soit remis à la compétence de techniciens experts, comme Verne Edquist avec qui il entretint une relation durant nombre d'années, Gould connaissait de l'intérieur tous les aspects techniques de l'instrument. Dans son essai, Katie Hafner passe en revue non seulement la fabrication de toutes les composantes d'un piano de concert, mais elle explique en détail les éléments sur lesquels un travail technique peut être entrepris pour en modifier l'action et le son. Cette analyse permet de comprendre comment l'idéalisation de Gould se fondait sur une connaissance hors du commun de la technique. De l'entretien des feutres des marteaux à la largeur des touches, tous les aspects sont impliqués dans une synthèse maîtrisée ultimement par le musicien, et lui seul. Ce lien étroit entre l'intérêt pour la technique et la recherche de l'interprétation parfaite se

révèle ainsi en parfaite cohérence avec la passion de Gould pour la technologie de l'enregistrement.

S'agissant des qualités esthétiques du jeu, comme par exemple la clarté de l'articulation, Gould est connu pour des choix de répertoire qui illustrent ses préférences. Le son Steinway, qu'on peut décrire comme un équilibre parfait entre une basse dramatique et puissante, et un registre de hautes, brillant, clair et chantant, n'était peut-être pas *a priori* le premier choix de Gould, qui préférait un son sec, net et léger. Katie Hafner qualifie ce son de « puritain ». Le fait qu'il s'était tenu loin du répertoire privilégié par les artistes patronnés par Steinway ne constitua pas cependant un obstacle : quand il fut devenu célèbre en 1955, après l'enregistrement des *Variations Goldberg* de Bach, fait sur le CD 174, Steinway ne ménagea aucun effort pour lui procurer des instruments qui le satisfassent, et surtout pour travailler sur ceux qui l'intéressaient. Ce fut le cas par exemple du CD 205 ou du CD 90, qui plurent un temps à Gould, mais dont il s'éloigna en raison de la rigidité de leur action. Pendant ce temps, il ne cessait d'éprouver la nostalgie de son Chickering, évoquant son « ravissement devant sa polyvalence d'interprétation, sa capacité de modification, la superbe exubérance de sa palette tonale ».

La rencontre de Gould avec l'instrument qui allait devenir l'objet d'une prédilection absolue ne peut être datée avec précision. En juin 1960, las de la recherche d'un nouvel instrument, Gould se rendit dans l'auditorium Eaton, où le CD 318 se trouvait par hasard. Quand il se mit à en jouer, il reconnut l'instrument qu'il cherchait depuis toujours. Ainsi s'amorça une histoire, où se rencontrent les préférences esthétiques d'un artiste parvenu à la maturité de son art et un instrument déjà vieux et abîmé, mais qui présentait, selon les mots de Gould, « le son le plus translucide » qu'un piano puisse offrir. Son technicien, Verne Edquist, fut rapidement d'accord pour trouver dans cet instrument « un piano avec une âme ». Le récit que donne Katie Hafner de la relation de Gould et d'Edquist avec l'instrument illustre l'enjeu esthétique de ce qui allait devenir une lutte incessante pour conduire le CD 318 à ses limites extrêmes. L'enregistrement des *Intermezzi* de Brahms, où se conjuguent l'intimité de l'interprétation et l'austérité de la lecture, nous met en présence de cet enjeu. Gould avait trouvé l'instrument dans lequel il reconnaissait sa propre voix. Lors de son dernier concert public, à Los Angeles en mars 1964, c'était sur le CD 318 qu'il jouait.

Après son retrait du concert, la vie du CD 318 se transforma. Gould se concentra sur l'enregistrement, et sa recherche de la perfection atteint alors des limites telles que même Verne Edquist crut impossible d'y satisfaire. Sa complicité avec l'artiste exigeait de lui des prouesses techniques au

quotidien, mais il savait que l'instrument était devenu, comme l'écrit Katie Hafner, « l'extension de Gould lui-même ». Plus de quatre-vingt-dix enregistrements furent produits avec le CD 318, et le répertoire en est très diversifié, malgré qu'il comporte un noyau important d'œuvres de Bach. Mais cette idylle allait connaître un destin funeste. Au mois de septembre 1971, alors que Gould s'apprêtait à enregistrer le deuxième concerto de Beethoven avec l'Orchestre de Cleveland, il annula la session. Pressentait-il ce qui allait arriver ? Le piano était déjà en route et il dut être rapatrié à Toronto. Quand on ouvrit la caisse, on constata qu'il était très gravement endommagé.

Gould fut très mortifié par cet accident qui ruinait ses efforts, et sans doute pour longtemps, mais pendant plusieurs mois il ne désespéra pas de le restaurer. Malgré plusieurs essais, aucun technicien ne put y parvenir. Il en fit cependant l'acquisition le 14 février 1973, à la suite à de la décision de la compagnie de mettre un terme au contrat de location. Jusqu'en 1980, il continua de faire effectuer divers travaux sur l'instrument, souvent jugés irréalistes par ses techniciens, mais à la fin Gould dut se résigner. Il devenait risqué de poursuivre ses enregistrements sur un instrument qui n'était plus que l'ombre de lui-même. Alors qu'il travaillait sur le *Clavier bien tempéré*, en compagnie de Bruno Monsaingeon qui tournait un film, il s'interrompit. C'était la fin du CD 318. Comment continuer ? La recherche d'un nouvel instrument allait entraîner une rupture avec la compagnie Steinway : Gould fut impressionné par un instrument Yamaha, et bien que plusieurs défauts empêchaient d'oublier le CD 318, une nouvelle relation se mettait en place. Le deuxième enregistrement des *Variations Goldberg* fut réalisé sur le nouveau Yamaha et sans doute serait-il devenu la nouvelle figure de l'idéal si la vie de Gould ne s'était si brutalement interrompue le 4 octobre 1982, après une grave hémorragie cérébrale.

Ce livre sensible et minutieux raconte une histoire rare, mais il va bien au-delà des nombreuses anecdotes qu'il restitue. Il nous donne accès en effet à un lien qui touche l'essence même de l'acte musical : l'exigence de l'artiste par rapport à son instrument. Il n'est pas surprenant que Gould ait été lui-même l'exemple d'une relation nourrie par l'excès, lui qui n'avait cessé de tendre jusqu'aux limites les plus improbables la recherche de ce qu'il attendait de la musique. L'instrument, nous sommes ainsi amenés à le comprendre, finit par dépasser l'instrumentalité, il devient une partie intégrante de l'art.