

Glenn Gould : les stratégies du compositeur et la musique de son temps d'après sa correspondance

Glenn Gould: the composer's strategies and the music of his time as seen through his correspondence

Ghyslaine Guertin

Volume 22, numéro 2, 2012

Glenn Gould et la création

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012789ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012789ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guertin, G. (2012). Glenn Gould : les stratégies du compositeur et la musique de son temps d'après sa correspondance. *Circuit*, 22(2), 9–20.
<https://doi.org/10.7202/1012789ar>

Résumé de l'article

Si le Gould virtuose du piano est bien connu, le Gould compositeur l'est beaucoup moins. Pourtant sa démarche se manifeste très tôt dans ses projets d'écriture ambitieux – musiques de chambre, opéras, symphonies – et dans son attitude négative à l'égard de sa vie de concertiste l'empêchant de se réaliser. Sa demi-retraite de la scène en 1962 – soit deux ans avant de mettre fin définitivement à sa carrière de concertiste – constitue une première étape dans l'accomplissement du rêve de sa vie : devenir compositeur et pouvoir se consacrer entièrement à l'évolution de l'écriture déjà amorcée dans le passé. Cet article propose une visite dans ce vaste atelier de création regroupant les activités compositionnelles de Gould et ses idées sur la musique de son temps, telles que représentées surtout dans sa correspondance.

Glenn Gould : les stratégies du compositeur et la musique de son temps d'après sa correspondance

Ghyslaine Guertin

Si Gould le virtuose du piano est bien connu, Gould le compositeur l'est beaucoup moins. Pourtant, il se manifeste très tôt dans ses projets d'écriture ambitieux – musiques de chambre, opéras, symphonies – et dans son attitude négative à l'égard de sa vie de concertiste qui l'empêche de les réaliser. Sa demi-retraite de la scène en 1962 – soit deux ans avant de mettre fin définitivement à sa carrière de concertiste – constitue une première étape dans l'accomplissement du rêve de sa vie : devenir compositeur et pouvoir se consacrer entièrement à l'évolution de l'écriture déjà amorcée dans le passé. Car le jeune compositeur a connu l'expérience des commencements et les gestes qui ne coulent pas de source. Ses « chefs-d'œuvre anciens au fond de ses tiroirs », dit-il, en témoignent : « ... longs en général d'une page, mais prévus pour soixante-quatre, et soudain abandonnés au bout d'une, quand je découvrais que la technique utilisée n'était pas satisfaisante et que je décidais de passer à l'œuvre suivante¹ ».

En choisissant de reprendre ses outils et d'en créer des nouveaux pour mieux faire et faire autrement, Gould poursuit une aventure à l'image de sa personnalité, de ses valeurs, de ses passions. Sa gigantesque correspondance² nous fournit les clés de son inspiration. Elle nous introduit à la genèse et au développement de son processus d'écriture, aux conditions matérielles et esthétiques de sa production, à ses choix et à ses partis-pris. Le regard que le musicien pose sur lui-même, à différents moments de sa carrière, permet de le découvrir comme compositeur à un double titre. D'une part, le compositeur au sens strict (*stricto sensu*), et d'autre part le compositeur au sens large (*lato sensu*). Dans le premier cas, l'écriture se matérialise sous

1. « At home with Glenn Gould », entretien mené par Vincent Tovell, en 1959, in *Glenn Gould, Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, montage et présentation de Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard, 1986, p. 58.

2. La correspondance étonne en effet par son aspect quantitatif. Gould écrit 2030 lettres et il en reçoit 2798. La collection déposée à la Bibliothèque nationale du Canada comporte à la fois les lettres que Gould a écrites et celles qu'il a reçues.

3. La correspondance de Glenn Gould a fait l'objet de trois éditions critiques : *Glenn Gould. Lettres*, présentation et annotations par Ghyslaine Guertin et John P.L. Roberts, avec la collaboration de Valerie Verity et Jean-Jacques Nattiez, traduction de l'anglais par Annick Duchâtel, Paris, Bourgois, 1992 ; *Glenn Gould, Selected Letters*, présentation et annotations par John P. L. Roberts et Ghyslaine Guertin, Toronto, Oxford University Press, 1992 ; *Signé Glenn Gould. Correspondance de Glenn Gould*, présentation et annotations par Ghyslaine Guertin, traduction Jean-Robert Saucy, Québec, Courteau, 2010. Nous avons également puisé quelques idées de Gould dans ses autres écrits traduits et réunis par Bruno Monsaïgeon : *Contrepoint à la ligne. Écrits II*, Paris, Fayard, 1985 ; *Non je ne suis pas du tout un excentrique*, montage et présentation de Bruno Monsaïgeon, Paris, Fayard, 1986. La biographie du musicien, par Kevin Bazzana, *Glenn Gould, une vie*, Montréal, Boréal, 2004, s'est avérée un outil indispensable.

4. Lettre à Robert A. Skelton (étudiant de Bloomington aux États-Unis), le 23 mai 1972, in *Glenn Gould. Lettres*, op. cit., p. 305.

5. Lettre à Paul Myers (Disques C.B.S., Londres), le 25 mai 1976, in *Glenn Gould. Lettres*, op. cit., p. 392.

6. Lettre à A.M.T.O. Prescott (un admirateur de Californie), le 8 septembre 1960, in *Glenn Gould. Lettres*, op. cit., p. 89.

7. Lettre du 30 décembre 1961 à Ekaterina Gvozdeva Cergueieuna (traductrice de Gould lors de son séjour à Leningrad où il donna des récitals les 14, 16, 18 et 19 mai 1957), in *Glenn Gould Lettres*, op. cit., p. 105.

8. *Glenn Gould, Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p.184.

9. C'est d'ailleurs ce dernier opéra de Strauss qu'il choisirait d'apporter avec lui s'il devait vivre le reste de son existence sur une île déserte.

diverses formes : quatuor à cordes, sonates, miniatures pour le piano, pièces pour orgue, opéra, cycle de lieder. Le compositeur au sens large du terme reconstruit, quant à lui, les œuvres des compositeurs en les interprétant au moyen des techniques d'enregistrement en studio. Sa démarche le conduit à créer un langage musical propre à des documentaires pour la radio, la télévision et le cinéma. L'ensemble des productions de Gould, comme compositeur, puise ses ressources dans l'ancien et le nouveau, la tradition et l'innovation. Or la musique du xx^e siècle s'impose au sein de cette dialectique. C'est définitivement ce vaste atelier de création regroupant les activités compositionnelles de Gould et ses idées sur la musique de son temps, telles que représentées surtout dans sa correspondance³, qu'il convient de visiter.

Les sources d'inspiration du compositeur

Le geste du compositeur s'appuie sur le désir de « défier le *Zeitgeist*⁴ », thématique générale qui traverse l'ensemble de son œuvre : « (...) un artiste ne doit pas essayer de se conformer aux normes de ses pairs mais suivre l'impulsion de sa conscience artistique⁵ ». Il n'est donc pas étonnant de constater l'intérêt de Gould envers les compositeurs capables de *nager à contre-courant* et d'intégrer l'ancien et le nouveau à leur processus d'écriture. Au premier plan, ses deux idoles : Richard Strauss et Arnold Schoenberg⁶.

C'est en effet sans ambages et « au risque de paraître démodé » que Gould affirme dans une missive à son amie Ekaterina Gvozdeva, d'une part, « l'influence majeure » que Richard Strauss, trop souvent « traité avec dédain de romantique fin de siècle », a exercé sur lui, et, d'autre part, l'importance de Schoenberg : « (...) je persiste à compter Schoenberg parmi les compositeurs qui m'ont le plus fortement influencé (...) je reste toujours fasciné par sa maîtrise de la technique, en dépit de l'austérité du style⁷ ».

Jour après jour et jusqu'à en être « littéralement intoxiqué », Gould se nourrit des dernières œuvres de Strauss « son grand dieu au xx^e siècle ». Il est à chaque fois ému en écoutant les *Métamorphoses pour orchestre à cordes* qu'il considère comme l'*Art de la fugue* de Strauss : « L'œuvre était devenue une partie de moi-même⁸ ». Gould réalise une transcription de l'ouverture et de la scène finale de son *Capriccio* qu'il considère «... le plus merveilleux opéra du xx^e siècle⁹ », tant pour la rigueur de son écriture que pour sa puissance expressive.

C'est principalement par ce romantisme tardif représenté par Mahler, Strauss et le jeune Schoenberg que Gould découvre sa propre nature « archi-romantique », en la distinguant toutefois des « hypersensuels » Chopin, Schumann et Liszt. Il s'oppose tout autant à l'esprit antiromantique d'un

Stravinsky qui cultive, selon lui, une conception mécaniste de la musique en valorisant la technique pour la technique. Par ailleurs, Gould reconnaît chez Schoenberg les qualités logiques, formelles et structurales de l'écriture d'un J.S. Bach. Il ne peut non plus oublier la forte tradition musicale (germanique et viennoise de surcroît) dont Schoenberg est issu et qui l'a motivé à déployer des ressources imaginatives pour inventer une nouvelle technique de composition. Son enthousiasme envers le Schoenberg première manière, allant jusqu'en 1908, se fonde sur sa période tonale avec des rappels postromantiques et des nouveautés mélodiques et harmoniques. En spécialiste des « états transitoires », Gould est fasciné par les lieder de l'opus 6 et, en particulier, par *Verlassen*, composé vers la fin de la période tonale du compositeur et laissant présager l'avenir de son écriture. Il en sera de même pour la *Première Symphonie de chambre*, op. 9, sporadiquement tonale et entraînée vers l'univers atonal. La *Sérénade* (1923), op. 24, qui passionne Gould durant sa jeunesse, chevauche, cette fois, la fin d'une période (atonale) et le début de la période dodécaphonique. Enfin, les quatre quatuors à cordes du compositeur représentent pour Gould de véritables chefs-d'œuvre. À l'exception du *Second Quatuor*, op. 10¹⁰, ils expriment, selon lui, le bilan soit d'une « attitude » ou « d'une période » du compositeur. Si le *Premier Quatuor*, op. 7, représente Schoenberg disciple de Strauss, et l'écriture d'une harmonie peu dissonante, le *Troisième Quatuor*, op. 30, résume, selon Gould, la première expérience du compositeur avec la technique dodécaphonique ; le *Quatrième Quatuor*, op. 5, se distingue par l'application authentique du style dodécaphonique tardif¹¹. C'est sur la base de l'héritage de ces musiciens tant admirés que Gould s'applique à construire son propre langage. L'apprentissage s'avère long et pénible avec des lacunes non seulement en technique de composition mais aussi en orchestration.

Le compositeur *stricto sensu* : son processus, son évolution

Gould connaît ses difficultés d'écriture et il ne se fait aucune illusion quant à son avenir de compositeur. Son processus est lent, il évolue d'un style à un autre sans vraiment trouver l'idiome qui convienne : « J'ai des difficultés avec la sonate pour clarinette et piano que je m'efforce à tout prix de ne pas transformer en quintette¹² ».

Il se définit lui-même comme spécialiste des œuvres inachevées, en décrivant ainsi sa manière de faire : « Contrairement à beaucoup de gens, je n'abandonne pas après avoir écrit la première page, mais seulement en arrivant à l'avant-dernière page¹³ ». Tel n'a pas été, cependant, le destin

10. Première application de l'écriture atonale de Schoenberg.

11. Glenn Gould, *La Série Schönberg*, texte établi et présenté par Ghyslaine Guertin, traduit de l'anglais par Caroline Guindon ; notes de Ghyslaine Guertin et Stéphane Roy, Paris, Bourgois, 1998, p. 184-185.

12. Lettre à Monsieur David Diamond (1915-2005, compositeur américain), le 23 février 1959, in *Signé Glenn Gould*, p. 55. Amorcée en 1957, la sonate lui semble achevée à quatre-vingt-quinze pour cent, en 1962. Voir Kevin Bazzana, *op. cit.*, p. 305.

13. *Ibid.*

14. Le Quatuor est interprété par le Quatuor à cordes de Montréal sous la direction de Otto Joachim à CBC en mai 1956, et enregistré la même année par le programme de transcription de Radio-Canada.

15. En 1992, Sony Classical fit paraître : *Glenn Gould The Composer: Lieberon Madrigal* (1964), *Quatuor à cordes*, op. 1 (1953-1955), *Deux pièces pour piano* (1951-1952), *Sonate pour basson et piano* (1950), *Sonate pour piano* (vers 1948-1950) et « *So You Want To Write A Fugue?* » (1963). Depuis 1995, B. Schott's Söhne, Musik International (Mainz, Allemagne) publie les compositions et arrangements de Gould.

16. *Glenn Gould, Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 78

17. Glenn Gould, « Notes pour un quatuor », texte publié sur la pochette du disque du quatuor à cordes de Glenn Gould, dans l'interprétation du Symphonia Quartet-1960 : *Contrepoint à la ligne*, op. cit., p. 153-161.

18. Lettre à Lukas Foss 1922-2009 (chef d'orchestre, pianiste et compositeur américain d'origine allemande), le 30 juin 1959, in *Glenn Gould. Lettres*, op. cit., p. 66.

19. Lettre à Silvia Kind (amie et correspondante fidèle de Gould), le 25 janvier 1961, *ibid.*, p. 91.

20. *Ibid.*

21. L'œuvre est enregistrée en décembre 1963 et publiée chez Schirmer en 1964.

22. Lettre à Vladimir Golschmann (chef d'orchestre américain d'origine française –1893-1972), le 20 mars 1958, in *Signé Glenn Gould*, op. cit., p. 43. Gould considère que chacune de ses collaborations avec ce musicien a marqué sa vie.

23. « At Home with Glenn Gould », op. cit., p. 59.

réservé à son *Quatuor à cordes*¹⁴, op. 1, et aux autres œuvres qu'il réussit à conduire à terme¹⁵. Rétrospectivement, il n'hésite pas à affirmer que son *Quatuor à cordes* demeure la seule œuvre écrite « qui le satisfasse » et qu'il affectionne. Mais l'ensemble de sa production à ce jour l'amène à constater en toute lucidité que : « Cela n'augure pas d'un futur très prometteur en matière de composition¹⁶ ».

Le Quatuor, en *fa* mineur, correspond à une époque, entre 1953 et 1955, où Gould défend ardemment la musique sérielle et ses principaux représentants. L'œuvre exprime « la synthèse subjective de tout ce qui a pu l'affecter profondément durant son adolescence¹⁷ ». En dépit de ses grandes qualités, Gould est loin de la considérer parfaite. Il est conscient de son manque d'expérience dans l'écriture pour les cordes et n'hésite pas à juger son œuvre plutôt mal écrite. C'est à Lukas Foss – un de ses compositeurs préférés et estimé être « le plus prometteur de sa génération » – qu'il confie son auto-critique. Gould lui avoue dans une lettre, le 30 juin¹⁸, que le Quatuor était son « premier essai de composition pour les cordes », et qu'il a eu tendance à y projeter ses habitudes d'organiste en concevant la ligne du violoncelle comme un pédalier qui lui fit ainsi garder trop longtemps la corde de *do*.

Il prétend tout de même avoir réussi son objectif : écrire une partition à partir d'une cellule de quatre notes pour se manifester par la suite dans tous les thèmes et motifs importants de l'œuvre entière. Il est parvenu à la doter d'une « expression douce-amère légèrement fin de siècle¹⁹ » et il reconnaît avec fierté que l'œuvre est déplacée dans son milieu et son époque. Il est aussi conscient de l'attitude des critiques ayant jugé « incongru de ranimer l'esprit de Richard Strauss à l'ère de Karlheinz Stockhausen²⁰ ».

Or cette confiance en la capacité d'achever une œuvre complexe le motive à écrire une nouvelle partition avec quatre chanteurs et un quatuor à cordes, au caractère humoristique, pour exprimer sa prédilection envers la musique faite « pour les yeux », c'est-à-dire à forte teneur contrapuntique : *So you want to write a fugue (Alors, vous voulez écrire une fugue?)*²¹. Et en cette même année 1958, il se propose d'investir sur ses cadences de Beethoven « fort inopportunes qui sont, en règle générale, des idiomes harmoniques de Max Reger (1873-1916)²² ». Il reconnaît en même temps ses limites dans l'écriture pour l'instrumentation en général et pour le piano en particulier : « Je n'ai donc jamais réussi à écrire correctement pour le piano²³ ». La principale raison est qu'il pense toujours, dit-il, en termes de « partition ouverte » et « indéfinie » sans se soucier de savoir si sa technique d'écriture s'applique ou non à tel instrument particulier. Gould s'appuie sur ses expériences passées de compositeur, au début des années 1950. Ses

productions pour le piano sont : *Five Short Piano Pieces* inspirées de Webern (voir figure 1), *Six Petites Pièces pour piano*, op. 19, écrites à la manière de Schoenberg, puis une *Sonate pour basson et piano* en trois mouvements (voir figure 2). S'ajoutent à cette liste quelques pages et mesures retrouvées dans ses archives, de *Two Pieces for Organ* et encore *Deux pièces pour piano*.

FIGURE 1 Extrait du manuscrit des *Five Short Piano Pieces* (avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale du Canada et de la Succession Glenn Gould)

5
SHORT
PIANO
PIECES
No. 1

P--7 = Principal statements
S--7 = Subordinate

Note: To be played in a moderate tempo - quietly -
but with definite contrast between the parts.

Conscient qu'il doit encore beaucoup travailler ses techniques de composition et surtout d'orchestration, il s'applique à écrire plutôt pour la voix et esquisse, au début des années 1960, un opéra demeuré inachevé, au titre évocateur : *Le Dr Strauss compose un opéra*²⁴ (voir figure 3).

À la suite de sa demi-retraite en 1962, Gould estime avoir fait un choix définitif quant à l'orientation de sa carrière : « Le ressort de ma décision vient de ce que j'estimais essentiel de découvrir, tôt ou tard, le type de compositeur que je pourrais devenir et de disposer plus de temps afin de

24. L'écriture de Glenn Gould en vue de cet opéra parvient à peine à démarrer, et il en sera ainsi pour les autres projets majeurs que Gould avait à cœur de réaliser en quittant la scène de concerts : symphonies et œuvres pour piano et orchestre. Kevin Bazzana n'a retracé que l'ébauche d'une *Sonate en mi bémol majeur* avec une instrumentation prévue pour flûte, hautbois, basson, cors, trompettes et cordes. Voir Glenn Gould, *une vie*, op. cit., p. 310.

FIGURE 2 Extrait du manuscrit de la *Sonate pour basson et piano* (avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale du Canada et de la Succession Glenn Gould)

1950-20 29,7
 Bassoon Sonata (1950) Glenn Gould
 mod^o mp
 p
 Time - 8 $\frac{3}{4}$ minutes
 DOMINION BRAND
 12 Lines—No. 1
 CANADIAN MUSIC SALES CORP. LTD.
 Toronto, Ont.

25. Lettre à Mademoiselle Dodie Lefèvre (une collaboratrice new-yorkaise), le 15 juin 1963, in *Signé Glenn Gould*, op. cit., p. 91-92.

26. « Aux abords de la retraite », propos recueillis par Bernard Asbell, pour l'hebdomadaire *American Horizon*, janvier 1962, in *Non je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 69.

composer²⁵ ». En vérité, c'est le microphone qui demeure son meilleur ami, et c'est dans les studios de radio, de télévision et d'enregistrement qu'il croit pouvoir donner le meilleur de lui-même. Le public des concerts ne lui a jamais apporté, dit-il, « la moindre stimulation²⁶ ». Gould poursuit donc sa carrière de compositeur, mais autrement que dans l'écriture strictement musicale, en recréant par l'interprétation et les techniques d'enregistrement les œuvres des compositeurs qui l'inspirent : « Je me refuse à penser

27. *Glenn Gould, Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 214. Une compilation de son œuvre – émissions de radio, de télévision et musiques de films – a fait l'objet d'un coffret de dix DVD à l'occasion de son 79^e anniversaire de naissance : *Glenn Gould On Television: The Complete CBC Broadcasts* 2011.

28. Lettre à Morris A. Gross (avocat de Glenn Gould), le 29 janvier 1962, in *Glenn Gould Lettres*, op. cit., p. 108.

29. Lettre à Eugene Weintraub (Weintraub Music Co., New York), le 30 juin 1978, in *Signé Glenn Gould*, op. cit., p. 250.

30. Lettre au Révérend Gerald Pocok (aumonier de l'hôpital St-Mary's à Montréal, Québec ; cet admirateur avait signifié à Gould les efforts de l'écoute active provoqués par ses interprétations), le 6 juillet 1974, in *Glenn Gould Lettres*, op. cit., p. 364.

31. *Glenn Gould, Non, je ne suis du tout un excentrique*, op. cit., p. 137.

32. « Musique pour piano de Berg, Schoenberg et Krenek », texte accompagnant le troisième disque de Glenn Gould et publié en 1958, reproduit in *Glenn Gould, Contrepoint à la ligne*, op. cit., p. 425.

33. « Krenek le Prolifique », texte paru dans la *Boston Review*, hiver 1975, reproduit in *Glenn Gould, Contrepoint à la ligne*, op. cit., p. 414.

que l'acte créateur soit essentiellement différent de l'acte créateur ». De même ses documentaires radiophoniques et télévisuels se distinguent par leurs structures musicales et le représentent aussi comme compositeur « à part entière²⁷ ». Gould découvre en définitive les conditions idéales pour parvenir à ses fins : sortir des sentiers battus et révéler des œuvres du XX^e siècle totalement inconnues ou moins bien comprises du public.

Le compositeur *lato sensu* : interprétation, reconstruction et innovation

L'atelier du compositeur se transforme en studio d'enregistrement avec ses procédés électroniques, qui lui permettent de viser un niveau très supérieur d'interprétation et de productivité. Inspiré par son idole Artur Schnabel²⁸ (1882-1951) qui attribue à la musique une fonction privée et non publique, Gould conçoit le piano non pas comme un moyen d'étaler sa virtuosité mais plutôt de faire valoir la musique elle-même. Il puise auprès de Stokowski (1882-1977) les principes d'une esthétique de l'interprétation conçue comme une *reconstruction* de l'œuvre des compositeurs, et Gould qualifie ce rapport entretenu avec la partition *d'extatique*²⁹.

Le studio d'enregistrement

Les techniques spécialisées du studio, bien différentes de celles d'un concert, permettent d'exacerber la clarté du jeu et de modeler ses contours. Or ce principe n'est pas seulement le propre de l'interprète au moment de l'exécution de l'œuvre. Il se trouve soumis à un ajustement constant à toutes les étapes de la production sonore : avant (par l'analyse de l'interprète de la partition du compositeur), pendant (par l'exécution et la prise de son) et après (par les récepteurs). Tout en s'opposant à l'œuvre de John Cage (1912-1992) qui ne correspond pas à ses goûts³⁰, Gould s'en inspire pour justifier sa propre conception sur le processus créateur, tant de l'auditeur et de l'interprète que du compositeur : « (...) celui qui reçoit possède également un angle de réflexion, il est lui aussi créateur ; l'auditeur, l'interprète et le créateur se confondent³¹ ».

Parmi les compositeurs du XX^e siècle que Gould cherche à faire découvrir au moyen de ses techniques d'enregistrement, figure Krenek (1900-1991), musicien fort prolifique mais peu connu. L'interprète semble reconnaître en lui les traits de son propre caractère : « ingénuité, spontanéité et infidélité intentionnelle³² ». Gould est en effet attiré surtout par l'autonomie du compositeur envers les méthodes stockhauseniennes et qui contribue à valoriser son propre « tempérament musical absolument unique³³ ». Sa *Troisième Sonate*

pour piano utilisant des méthodes sérielles de manière « plutôt panoramique que statique » représente, selon Gould, « l'une des pièces les mieux venues de tout le répertoire contemporain pour clavier³⁴ ».

Gould plaide également en faveur de Paul Hindemith (1895-1963), qu'il a négligé d'approfondir en concert et qui incarne si bien « le dilemme stylistique "fin de siècle" de son époque »³⁵. En se référant à ses Sonates pour piano (enregistrées en 1973), Gould démontre le talent immense du compositeur avec « une ascétique attention au détail qui fait songer à l'alliance médiévale du rituel et de l'extase »³⁶. Il serait à l'opposé d'un Scriabine (1872-1925) pour qui « la raison n'était que le sous-produit d'une expérience extatique³⁷ ». Privilégiant plutôt cette démarche, Gould profite des sonates³⁸ du compositeur pour recourir à des techniques nouvelles en utilisant des micros à voies multiples pour capter leurs différentes perspectives sonores et expressives³⁹. L'expérience le convainc de l'avenir de la quadraphonie comme technique parce qu'elles peuvent révéler efficacement des œuvres aussi inconnues que celles d'un Scriabine notamment.

En parcourant les sentiers de la musique du XX^e siècle, Gould s'attarde à la musique scandinave, qui n'est pas sans lui rappeler ses origines nordiques, en particulier avec Edvard Grieg⁴⁰. Il affectionne aussi d'autres compositeurs comme le Norvégien Olav Fartein Valen (1887-1952), en qui il reconnaît « l'une des figures importantes de la musique du XX^e siècle⁴¹ ». Son écriture tonale représente, selon Gould, « la version la plus raffinée (si c'est là le terme qui convient) de la méthode de permutation classique de la série de douze sons d'Alban Berg⁴² ». Enfin, le Danois Carl August Nielsen (1865-1931), avec ses pièces pour piano⁴³, mérite à son tour d'être reconnu en prenant place dans cette même liste des compositeurs scandinaves.

La musique canadienne⁴⁴ du XX^e siècle inspire tout autant Gould, comme le démontrent les enregistrements qu'il consacre à Oskar Morawetz (1917-1973), à Istvan Anhalt (1919-2012) et à Jacques Hétu (1938-2010). Gould effectue une transcription pour clavecin de la *Première symphonie* de Morawetz⁴⁵ qu'il souhaite faire suivre d'une autre transcription et cette fois de la *Seconde symphonie* du compositeur canadien, Willan (James) Healy (1880-1968); il utilisera des moyens électroniques pour créer des effets harmoniques spectaculaires. Il interprète *Variations et variantes* (1964) de Hétu, ainsi que la *Fantasia for piano* (1954) de Anhalt. Il apprécie l'approche exubérante et théâtrale de l'écriture sérielle de Hétu avec « son flair indéniable pour l'instrument »⁴⁶.

Le compositeur *lato sensu* se manifeste différemment dans la réalisation de ses documentaires conçus comme des œuvres de composition pour la radio et la télévision⁴⁷: « je continue de prétendre que mes documentaires radio, bien

34. « Musique pour piano de Berg, Schoenberg et Krenek » in *Glenn Gould, Contrepoint à ligne*, op. cit., p. 427. Enregistrement : Glenn Gould, Krenek, *Sonata no. 3 for Piano*, op. 92, no. 4 ; Sony Classical CD 2007.

35. *Glenn Gould, Contrepoint à la ligne*, op. cit., p. 388.

36. « Hindemith », texte de Gould qui accompagne son enregistrement des trois Sonates pour piano d'Hindemith en 1973 dans *Glenn Gould, Contrepoint à la ligne*, op. cit., p. 387. Enregistrement : *The Piano Sonatas complete, nos. 1, 2 and 3*, Sony Classical 2007.

37. *Ibid.*, p. 388.

38. Lettre à Ronald Wilford (Columbia Artists Management), le 21 décembre 1971, in *Glenn Gould Lettres*, p. 294-295. Enregistrement : *Glenn Gould Plays Sonatas, Fantasies, Variations: Scriabin, Prokofiev, Grieg, Sibelius*, Sony Classical, CD 2012.

39. Pour la description de l'expérience, voir *Glenn Gould, Entretiens avec Jonathan Cott*, traduit et présenté par Jacques Drillon, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 108-115.

40. Edvard Grieg (1843-1907) était le cousin germain de son arrière-grand-père maternel.

41. Lettre à Jane Friedman (Disques C.B.S.), New York, le 23 octobre 1971, in *Glenn Gould Lettres*, op. cit., p. 286.

42. *Ibid.*, p. 285-287.

43. Lettre à Monsieur Carl Little (CBC, Toronto), le 23 octobre 1971, in *Signé Glenn Gould*, op. cit., p. 157.

44. Enregistrement : *Glenn Gould Plays Contemporary Music*, Oscar Morawetz, István Anhalt, Jacques Hétu, Barbara Pentland, Fartein Valen, The Glenn Gould Edition, Sony Classical, CD 2011.

45. Lettre à John Roberts (C.B.C.), le 28 janvier 1973, in *Glenn Gould lettres*, op. cit., p. 334.

46. *Glenn Gould, Contrepoint à la ligne*, p. 410 ; voir aussi l'analyse de l'interprétation de Gould par Jacques Hétu, in *Glenn Gould pluriel*, Ghyslaine Guertin (dir.), Momentum, Montréal 2007, p. 105-115.

47. Voir note 27.

48. Glenn Gould, *Non je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 214.

49. Lettre à M. Moyron Bennet, Université de Cincinnati, le 23 avril 1973, in *Signé Glenn Gould*, op. cit., p. 190.

50. Lettre à Eugene Weintraub (auteur d'un article sur Toscanini paru dans *Music Educators Journal*), le 30 juin 1978, in *Signé Glenn Gould*, op. cit., p. 250.

51. Lettre à Madame Casals (épouse de Pablo Casals), le 18 novembre 1973, in *Signé Glenn Gould*, op. cit., p. 195.

52. «Schoenberg Series», dix émissions hebdomadaires radiodiffusées par la C.B.C. et réalisées par David Jaeger pour *Music of Today*. Elles ont été présentées du 11 septembre au 13 novembre 1974 en vue du centenaire de la naissance de Schoenberg (voir note 11).

que dépourvus de matière musicale à proprement parler, sont néanmoins des structures musicales et constituent des compositions à part entière⁴⁸ ».

Les documentaires radiophoniques

Gould choisit deux compositeurs – Schoenberg et Strauss – et deux interprètes – le chef d'orchestre Leopold Stokowski et le violoncelliste Pablo Casals – pour manifester toute sa reconnaissance envers ceux-là qui l'ont accompagné dans sa carrière de musicien. Il rend hommage à leurs réalisations et au caractère humaniste des deux créateurs, tout en les situant dans le climat de leur époque avec leurs valeurs et leurs conduites esthétiques.

Le documentaire *Stokowski: A Portrait for Radio* (1971) est construit autour de la voix de Stokowski, et la musique qu'il dirige lui-même en toile de fond constitue une « synthèse symphonique⁴⁹ ». En plus des qualités inhérentes à sa nature – douceur, bonté, gentillesse –, Stokowski représente, pour Gould, une source réelle d'inspiration par le rapport *extatique*⁵⁰ qu'il développe avec les partitions. Une même admiration au chapitre de la musique et des rapports humains⁵¹ s'exprime dans le documentaire sur *Pablo Casals: A Radio Portrait* (1974). Gould est fasciné par le lien que Casals entretient avec la philosophie et la musique notamment dans son oratorio *El Pesebre*. Deux autres documentaires sur *Schoenberg* et *Strauss* lui permettent de confirmer les influences des compositeurs dans sa propre démarche.

Dans *La Série Schoenberg*⁵² (1974), Gould décrit les caractéristiques du compositeur pour mieux se connaître lui-même et révéler le parcours de sa propre expression créatrice. Le documentaire, empruntant la forme d'une véritable dramaturgie, fournit en définitive l'une des clés essentielles à la découverte de l'héritage de la musique du XX^e siècle dans l'art de Glenn Gould. Construite en dix émissions, *La Série Schoenberg* concerne les facteurs historiques, culturels et psychologiques ayant accompagné l'évolution du compositeur. Parallèlement à l'analyse Gould se décrit tour à tour : « formaliste », « contrapuntiste », « romantique », « personnage fin de siècle », « anticonformiste », « autodidacte », « transcripateur » et « wagnérien inconditionnel ».

Quant à l'objectif de son documentaire « radio-contrapuntique » sur Strauss, *The Bourgeois Hero (Le héros bourgeois)*, en 1979, Gould vise plus précisément la relation du compositeur avec le *Zeitgeist*. Dans sa longue lettre adressée à Paul Myers, le 25 mai 1976, il décrit, par le menu, ses exigences quant à la réalisation de ses objectifs, de ses manières de procéder pour l'interview et le contenu du portrait intime de Strauss. Il insiste sur « les caractéristiques musicales particulières de Strauss : l'accord de six et quarte qui rendait fou Stravinsky, sa prédilection pour les thèmes formulés en triade,

la relation entre la tonalité et l'humeur. Le *mi* bémol majeur, par exemple, symboliserait, selon Gould, « l'esprit d'aventure dans les œuvres de jeunesse, la résignation dans les œuvres de la maturité, et ainsi de suite⁵³ ».

La créativité de Gould et son intérêt envers la musique du *XX^e* siècle s'illustrent encore par son contact avec deux autres médias qu'il dit « adorer » et qui lui fournissent de nouveaux défis.

La télévision audacieuse

Gould croit que certaines émissions pourraient être « reproduites sur cassette vidéo ou tout autre dispositif du genre⁵⁴ ». Il défend ainsi la notion de « permanence » dans la diffusion télévisuelle et plaide contre l'intention de certains réalisateurs de vouloir « faire revivre à la maison l'atmosphère des salles de concert » ; un processus qu'il considère sans « vitalité »⁵⁵. En 1974 son émission télévisuelle *The Age of Ecstasy* concerne la musique de la première moitié du *XX^e* siècle. Il y interprète lui-même pour la première fois une œuvre de Debussy⁵⁶, des préludes de Scriabine, l'op. 27 de Webern, la *Sonate* op. 1 de Berg et la *Suite pour piano* op. 25 de Schoenberg.

La musique de film

Les rapports entre image et son au cinéma sollicitent le talent du Gould compositeur à la fois directement dans l'écriture d'une partition et indirectement comme interprète musical lié à la trame romanesque du film. Son écriture du scénario et de la trame musicale pour le film *Sphères* en 1969 annonce une nouvelle trajectoire dans sa créativité. Il assumera par la suite le double rôle de compositeur dans *Abattoir 5 (Slaughterhouse-Five) ou la croisade des enfants*, de Kurt Vonnegut Jr., lancé en 1972. Il fera appel à des extraits de ses enregistrements, un matériel déjà existant, pour les adapter aux scènes du film et pour créer, au niveau acoustique, des effets « zoom » qui accompagnent les trajectoires de la caméra. Puis il s'appliquera à l'écriture d'une cadence pour le clavecin, instrument adapté au scénario du film. Sa collaboration est encore sollicitée avant sa mort en 1982, pour le film *Guerres (The Wars)* tiré du roman de Timothy Findley et dans lequel il utilise, là encore, son matériel en boîte et crée des variations comme Schoenberg, pour l'adapter aux principaux thèmes du film.

Conclusion

Le Glenn Gould pluriel s'est manifestement inspiré de la musique de son temps sans rejeter le passé à l'origine de sa culture musicale et de son évolution. Les liens qu'il a entretenus avec les nouvelles technologies au service de

53. Lettre à Paul Myers (Disques C.B.S., Londres), le 25 mai 1976, in *Glenn Gould Lettres, op. cit.*, p. 396.

54. Lettre à Helen Whitney (Collaboratrice du journal télévisé de la Chaîne N.B.C. à New York), le 3 septembre 1971, in *Glenn Gould Lettres, op. cit.*, p. 275. Voir également la note 27.

55. Lettre à Helen Whitney, *ibid.*, p. 276-281.

56. Expérience qu'il dit ne pas vouloir renouveler dans sa lettre à Sylvia Hochberg (une amie de Detroit, au Michigan), le 6 décembre 1974, in *Glenn Gould Lettres, op. cit.*, p. 370.

la musique et de sa diffusion ont permis d'illustrer le contexte de son époque, les principales sources des idées et des principes qui l'ont guidé dans son geste créateur comme compositeur et interprète. La visite de son atelier de production représenté par sa correspondance nous a fait accéder directement à la pensée authentique et au vécu tant de l'homme que du musicien.

Le processus créateur du compositeur s'est révélé différent de celui de l'interprète avec sa virtuosité pianistique. Écrire et jouer n'impliquent pas le même investissement dans la matière sonore et Gould l'a bien démontré en décrivant sa manière de faire et son savoir-faire dans les deux modes de production.

Le geste du compositeur, au sens strict, chez Gould, avance lentement, prudemment, avec ses doutes, ses hésitations, et faisant marche arrière sans entrevoir la réalisation complète de l'œuvre. Cette écriture ardue et acharnée qui tourne sur elle-même n'a certes pas été une expérience aussi efficace et heureuse que celle du pianiste jouant avec une matière déjà existante. Elle a contribué par ailleurs au développement d'une définition nouvelle du compositeur qui revêt aujourd'hui pleinement son sens : « un homme de laboratoire qui travaille sur des appareils électroniques » et dont la créativité fait appel à tout un travail d'équipe⁵⁷ » : compositeur, interprète, auditeur étant appelés à se mélanger et à intervenir, tour à tour, comme créateurs, avec leurs propres outils, au devenir de l'œuvre.

L'écriture du compositeur au sens large coule de source et elle s'entend ; le corps chante, bouge, danse avec la musique elle-même et pour elle-même, à l'abri des risques de la salle de concert et en toute sécurité dans le studio. L'art de Gould touche, émeut, transporte et fait oublier les peines du compositeur au sens strict qu'il souhaitait devenir. Son esprit audacieux l'a dirigé vers de nouveaux outils pour créer des univers sonores inédits et transformer à chaque exécution l'œuvre écrite des compositeurs en une réalité différente et unique. C'est cette œuvre si riche en significations que Gould laisse pour héritage.

57. Glenn Gould, *Non je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 137.