

[Informations sur la couverture](#)
[Table des matières](#)
[Liens vers le livre](#)

[Informations sur la couverture](#)
[Table des matières](#)
[Formats de lecture](#)

Partita pour Glenn Gould

Ce livre est recensé par

[Naviguer dans le livre](#)

III. *Courante*. Les mains de Gould, le corps de Glenn

Partita n° 3, en la mineur

p. 129-168

Texte intégral

Texte intégral

¹ L'ENIGME DES MAINS DU PIANISTE est leur mémoire, L'leur secret est l'esprit qui les habite. Tactile, physique, profondément matérielle, cette mémoire est engagée dans la répétition de l'exercice depuis les premiers touchers du clavier dans l'enfance, et elle devient avec le temps inséparable du jeu qu'elle finit par constituer. L'art du pianiste est la mémoire matérielle de son style et cette mémoire donne accès dans le même mouvement à une musique immatérielle et indépendante de lui. Mais cette mémoire est aussi immatérielle, puisqu'elle peut aussi bien ne rien entendre et seulement reconnaître l'écriture. Les mains reconnaissent le clavier sans que le regard ait à les guider et parfois sans même que l'oreille entende la musique qui en provient : imprégnées par le rythme et par l'écriture, les mains peuvent travailler en silence. On voit des maîtres imposer des exercices sur des claviers muets et on en voit d'autres qui, pour forcer les doigts, exigent de s'exercer sur des claviers plats, où seule la position des touches blanches et des noires est indiquée, mais privée d'enfoncement. Les doigts qui s'y exercent n'y sentent ni poussée ni traction, ils ne font que répéter les mouvements abstraits d'une partition. En incorporant l'écriture, ils reproduisent le tracé de la partition. Les mains ne sont elles-mêmes que l'instrument le plus visible et le plus complexe d'un système qui met en branle les coudes, les épaules, tout le corps. Les pianistes qui travaillent avec minutie les doigts s'appliquent à les reporter sur les partitions, mais la mémoire du jeu fait

intervenir bien plus que la décision de recourir à l'index ou au majeur. La puissance de la frappe, ou sa délicatesse, répondent des indications de la partition et chaque pianiste sait que son art dépend d'un travail du corps qui ne peut être repris ou recommencé à chaque fois : ce travail vient former une mémoire, il est la mémoire même de l'art qui vient à la rencontre de l'œuvre. Il est dans le corps, il est hors du corps. Les mains et la mémoire, telle pourrait être l'aporie du pianiste.

2 Glenn Gould aimait à dire que la musique qu'il jouait possédait une existence séparée et immatérielle. Elle existait pour ainsi dire sans ses mains, lui qui pourtant donna à ses mains le soin et l'exercice les plus élevés, les plus exigeants. Ce paradoxe n'est certes pas le seul dans sa pensée, mais c'était pour lui un paradoxe insistant et très concret : il affirmait ne jamais jouer une pièce sur le clavier avant de l'avoir entièrement mémorisée. Il disait même qu'il pouvait jouer et répéter une pièce sans toucher le clavier. Il la mémorisait cependant en la jouant avec ses mains, mais mentalement. Comment une mémoire de l'œuvre peut se construire sans ce rapport sensible au toucher, il est difficile de le comprendre si on n'admet pas comme Gould que la musique est une chose d'abord mentale, spirituelle, et qu'elle se rapproche plus d'un théorème mathématique que d'un geste du corps, du travail des mains au contact de l'instrument. Sa vie durant, il se rapporta à cette imagerie mentale dont il faisait la condition même de son jeu et quand il traversa, en 1977-1978, une crise qu'il crut fatale pour son art, c'est qu'il croyait l'avoir perdue. Il évoquait en effet souvent la nécessité de disposer d'une image non matérielle de la musique, d'en avoir une « expérience non tactile ». Il suggérait que le meilleur moyen d'y parvenir était de se tenir loin de l'instrument, de manière à favoriser une intelligence purement analytique de l'œuvre : jouer, aimait-il rappeler, représente toujours un compromis, et même si ce compromis semble inévitable, car on désire toujours entendre quelque chose matériellement, on peut en minimiser les effets en recherchant la proximité de cette musique idéale et transcendante. Sa mémoire de la musique était prodigieuse, on peut s'en remettre au témoignage de Bruno Monsaingeon qui rapporte le souvenir suivant : après une séance d'enregistrement avec Gould, alors qu'ils rentraient en voiture, ils entendirent à la radio un quatuor à cordes. Tout en l'écoutant, ils cherchaient à l'identifier et n'y parvenaient pas. Le présentateur leur apprit qu'il s'agissait du *Quatuor en fa mineur* de Mendelssohn. Le lendemain matin, de mémoire, Gould en joua un mouvement entier au piano, celui-là même qu'ils avaient entendu dans la voiture.

3 Comment comprendre cette proximité de la musique et de la pensée ? Toutes les musiques ne sollicitent certes pas le corps de la même manière et, dès sa jeunesse et sa formation auprès de son maître, Alberto Guerrero, Gould avait appris à privilégier le répertoire qu'on dira plus intellectuel : c'est ce grand pédagogue qui, en effet, lui fera connaître et aimer la musique de Schoenberg, pour ne rien dire de sa prédilection pour Bach. S'agissant d'une approche marquée par l'intellectualité, ces musiques exhibent d'abord des structures, des architectures, des lignes qui sont des objets spirituels, mentaux. De là à déclarer, comme Gould le fit à la fin de sa vie, qu'on ne joue pas avec ses mains, mais avec son esprit, la distance n'est pas très difficile à franchir. La question du corps n'en demeure pas moins énigmatique, personne n'irait jusqu'à affirmer que les répertoires plus intellectuels sont aussi les moins susceptibles de s'inscrire dans le corps : même la ligne la plus simple, si elle propose un chant, le fera se mouvoir en se berçant et en tanguant légèrement, jusqu'à entraîner cette torsion qui met en tension le bas et le haut. Les liens de ce lyrisme très particulier du répertoire

contrapuntique avec la recherche de l'élévation, pour être très visibles dans tous les enregistrements filmés de Gould et quasi perceptibles à l'écoute, n'en sont pas moins ineffables et le repli sur une position à la fois contractée et délivrée de la pesanteur difficile à décrire.

4 Cette esthétique intellectualiste, qui emprunte tout à une forme de platonisme sublime, conduisait Gould à des conclusions extrêmes : l'existence d'une œuvre non seulement était indépendante du corps de l'artiste, mais il n'était finalement pas très important qu'aucune soit jamais jouée, si on pouvait y avoir accès autrement. Le pianiste peut-il donc vraiment jouer sans ses mains, avec son seul esprit ? Tous ceux qui ont entendu Gould sans le voir savent que son jeu possédait des caractéristiques très particulières, pour la plupart tributaires de cette esthétique de la séparation et de l'abstraction. Le meilleur terme serait, je crois, celui d'une esthétique analytique, se fondant sur la priorité de la clarté de chaque partie. La clarté, la précision de la ligne, la transparence du contrepoint y sont l'objet d'une attention qui en fait un style, et ce style commande à son tour le choix d'un répertoire qui préfère Bach et les virginalistes anglais aux œuvres classiques et romantiques. On pourrait presque dire que Gould avait fait très jeune le choix d'une musique de l'esprit, et non d'une musique du corps et qu'il s'y maintint toute sa vie. Son ami de jeunesse, Robert Fulford, a témoigné de cette évolution. Il avait noté que, pour Gould, la musique devenait de plus en plus immatérielle : « Par moments, il parlait de la musique comme si elle existait dans un monde à part, abstrait, au-delà de toute matérialité. »

5 Ce portrait a néanmoins quelque chose de trop simple, il est à la fois vrai et insuffisant. Vrai en ce qui concerne l'esthétique, dans la mesure où les principes du contrepoint se fondent sur une doctrine théologique de l'harmonie universelle à laquelle la musique doit donner accès au-delà du monde sensible : les formes musicales sont en effet de véritables formes immatérielles, et comme Kant y a insisté dans la *Critique de la faculté de juger*, elles seules sont susceptibles du jugement de beauté. Le son matériel peut être plaisant, il n'est beau que s'il apporte avec lui la signification intelligible et la structure qui sont l'essence de l'art. Cette conception ne va pas de soi, tous les théoriciens de la musique ont leur point de vue sur la notion d'une musique pure, indépendante du son. Décrire la musique, est-ce la comprendre ? Et quel genre de compréhension est requise pour éprouver le plaisir de la musique ? Il suffit de lire l'œuvre de Peter Kivy pour mesurer la complexité de l'enjeu, mais Gould ne semble pas s'être soucié des débats philosophiques où ses positions tranchées le faisaient intervenir. Il connaissait l'histoire du contrepoint et ses origines religieuses, certes, mais il ne discutait jamais les principes de son esthétique. Il avait ses convictions et n'aurait pas apprécié un contradicteur philosophe.

6 Ce portrait n'en demeure pas moins inadéquat et très partiel en ce qui a trait au jeu lui-même. Si on peut dire que Gould ne jouait pas avec ses mains, mais avec son esprit et que sa musique relève d'un idéalisme affirmé, il suffit de regarder les nombreux enregistrements qui ont été conservés sur film pour voir autre chose. Tant dans les captations filmées de ses concerts, par exemple ceux de sa tournée en Russie, que dans les nombreuses séances tournées avec Bruno Monsaingeon, nous voyons en effet un corps qui n'est pas le simple relais mécanique d'une pensée, mais un corps au travail, un corps en acte, un corps absorbé dans son art.

7 Décrire ce corps, c'est tenter de saisir une extase intérieure et une voix qui chante, une extase qui ne se cache pas, une voix qui se fait entendre et révèle le secret du chant. Si nous ne pouvions voir ce corps, ou même entendre cette voix que Gould a refusé de supprimer – même dans les enregistrements où il aurait pu le demander car, au concert, il ne pouvait le faire –, aurions-nous la même perception de son jeu, saurions-nous avec autant de certitude ce qu'il avait choisi de jouer et de donner comme interprète ? Cette question obsédante ne s'adresse pas qu'à lui. Il arrive qu'en choisissant une place de concert on veuille pouvoir voir le jeu de l'artiste : on veut voir les mains, on veut voir le corps dans son rapport à l'instrument, on veut voir l'artiste. Que dirions-nous par exemple si le concert se donnait désormais derrière un voile nous cachant les interprètes ? Nous serions alors dans la position de purifier l'écoute du trouble de la vue, mais perdriions-nous quelque chose ? À suivre Gould, nous ne perdriions rien, puisque c'est après tout ce que nous faisons en écoutant des enregistrements, mais aurait-il raison ? Une autre forme de cette question a trait aux images : pourquoi nous semblent-elles si importantes, si elles ne participent pas au procès de compréhension du ravissement, de l'emprise de la musique sur le corps ? Comment la musique émeut-elle et quelle est la place du corps ? Qu'exprime-t-il quand il se soulève comme s'il voulait se sortir de lui-même et quitter la gravité ?

8 Les mains de Glenn Gould, comme tout son corps, il a voulu les soustraire au regard en abandonnant le concert. Cette décision était motivée, je l'ai évoqué, par des raisons très complexes, allant du besoin de fuir le monde de la compétition, qui transforme l'artiste en animal de cirque, au désir d'intervenir techniquement sur l'interprétation en investissant le travail du studio. Mais un des effets les plus paradoxaux de cette décision a été d'amener Gould devant les caméras de télévision et de cinéma, et à multiplier son image, alors que le concert la maintenait réservée à des publics très restreints. Gould a donc retiré ses mains et son corps, en ne les offrant plus au regard direct du public, mais il les lui a redonnés par l'intermédiaire de la caméra. Qu'on regarde le film admirable qu'a tiré Bruno Monsiegeon en 1981, juste avant la mort de Gould, de l'exécution des *Variations Goldberg* ou encore son plus récent témoignage, *Au-delà du temps*, où il a rassemblé plusieurs extraits inédits, et notamment une pièce de Brahms qui nous donne accès à une émotion très rare, le constat est le même : les mains de Gould, tout le jeu de son corps ne sont pas indifférents à ce que nous entendons, ils font entendre en donnant à voir. Il s'est trouvé des critiques, comme François Delalande, pour tenter de comprendre ces gestes comme un système, et de fait, pour ne donner qu'un exemple, nous pouvons observer Gould battre souvent de la main gauche une musique jouée de la main droite. Je ne sais pas si on peut aller très loin dans cette direction, l'expressivité du jeu demeurant toujours à bonne distance du travail précis sur le clavier. Mais nous serions privés d'un accès privilégié à la musique si nous ne pouvions nous associer à cette intensité particulière qui traverse tout le jeu dans le corps.

9 La raison en est d'abord que c'est aussi notre corps qui est atteint et qui désire reproduire ce mouvement en le recueillant. Plus exactement qui souhaite instinctivement reprendre ce mouvement pour accueillir le même état de la pensée et du cœur, le même émerveillement. Ici encore, nous nous trouvons sur le seuil d'un des débats philosophiques les plus vifs dans l'esthétique musicale : c'est celui qui oppose les partisans de la connaissance à ceux de l'émotion. Si une musique nous semble triste, est-ce parce qu'elle suscite en nous cette émotion, ou possède-t-elle une propriété formelle que nous pouvons reconnaître ? Jean-Jacques Nattiez, plus clairement que d'autres, a

exposé les apories de la signification et de l'expression en musique. Il a également proposé une synthèse de l'esthétique de Gould qui met en relief la question de la temporalité et le privilège de la structure. On a souvent écrit que le jeu de Gould était d'abord mis au service de la structure, peut-être au détriment de l'expression : cette manière de dire les choses entend mettre en relief le privilège de la forme musicale et l'équilibre des parties, exposée par exemple dans le contrepoint, sur les autres aspects de la musique, comme la texture, mais elle laisse injustement dans l'ombre, et pour ainsi dire caché derrière un voile, le travail de l'expression perçu, éprouvé dans et par le corps. Aux yeux d'un théoricien, ces deux registres se superposent : l'émotion ressentie à l'écoute d'une œuvre aussi belle que les *Variations Goldberg* peut se décrire d'abord comme l'émotion fondamentale du son, mais elle sera mieux comprise si elle incorpore la compréhension de la forme, la beauté intelligible de l'art du contrepoint, perceptible dans l'énoncé des lignes et l'équilibre des parties. Je ne m'engage pas davantage sur ce terrain de l'esthétique, je veux seulement montrer comment tout le travail de Gould s'y dispose de la manière la plus directe.

10Le paradoxe de la pensée de Gould sur la musique et le corps se reproduit donc dans sa décision de quitter le monde de l'apparition dans le concert et de la multiplier ensuite dans l'image filmée. L'image de Gould assis sur sa fameuse petite chaise basse et bancale, le forçant à une inclinaison des coudes et des épaules qui va jusqu'à briser la ligne de son cou, est la plus connue parmi toutes celles qu'on peut voir aujourd'hui. Cette chaise avait été fabriquée pour lui par son père et même quand elle fut devenue très inconfortable, il ne voulut pas s'en séparer. Elle appartient à son mythe, autant que le Steinway CD 318. Si on la compare aux photographies prises par son ami Jock Carroll, alors qu'il n'avait que vingt-quatre ans, on voit la transformation de la posture à travers le temps. Cette posture ressemble à une étreinte protectrice, dont le trait principal serait le repli, le refus de la domination. Dans cette posture, la courbature du dos montre tout ce qui dans le mouvement du corps résiste à une élévation glorieuse, à un pur sursaut pour se dresser vers le haut : Gould au piano n'est jamais triomphant, le brio magistral n'est pas son monde, rien ne semble plus loin de lui que le geste d'Horowitz qui semble toujours attendre le moment de bondir pour accueillir le tonnerre des applaudissements. Le corps de Gould au clavier semble s'intérioriser à chaque mesure et n'attendre au contraire qu'un silence infini. Il se penche avec une sorte de compassion minutieuse et exagérée sur le clavier et son dos voûté, ses genoux pliés composent une image inimitable : son visage touche en effet presque le clavier et on a le sentiment d'un effort si concentré que le reste du corps, les épaules et le torse en particulier, sont des obstacles à cette approche des mains et du visage. Kevin Bazzana a comparé cette posture à la position fœtale, allant jusqu'à affirmer que Gould retrouvait dans le contact avec son instrument une forme de sécurité utérine, dont il aurait gardé la nostalgie depuis les heures passées à travailler l'instrument sur les genoux de sa mère. Gould n'était pas encore né que déjà Florence Greig l'exposait à la musique. À trois ans, il était à l'instrument et on rapporte qu'il sut lire une partition avant même de déchiffrer les pages d'un livre. Tout cela, c'était le désir de sa mère qui avait décidé d'en faire un musicien parfait.

11Refuge, le piano l'est certes pour tous les pianistes qui y trouvent l'instrument pour accéder à un autre monde et Gould s'est toujours montré enclin à faire de cet accès le but même de l'art. L'instrument fut-il en ce sens un lien de tous les instants avec son enfance idyllique, avec cette période de sa vie où le retrait et l'échappement aux vicissitudes de la vie ordinaire étaient encouragés par le désir de sa mère de faire de lui un artiste ? Je serais tenté d'accepter cette lecture, dans la

mesure où elle seule permet de rendre compte non seulement du refus du machisme pianistique, mais aussi et surtout du lien quasi fétichiste à un instrument particulier et à une chaise, qu'il ne cessa de modifier pour atteindre, sans jamais y parvenir, la position parfaite. Cette position pouvait-elle être atteinte, si elle avait pour terme une élévation telle qu'elle exigeait une forme de fusion, presque une disparition dans l'instrument ?

12 Cette lecture n'est peut-être pas, par ailleurs, entièrement nécessaire, malgré tout ce qu'elle permet d'évoquer du rapport maternel à l'instrument, pour comprendre la différence entre une maîtrise brillante et dominatrice et ce qu'on pourrait désigner comme l'exercice d'un soin pur dans la recherche de la sublimité. Si cette position était la préférée de Gould, et cela en dépit du fait qu'elle l'ait contraint à des soins de physiothérapie constants, c'est parce que, selon lui, elle favorisait une certaine netteté dans l'attaque et permettait plus de puissance dans le développement. Les mains de Gould avaient été, dès les premières années de sa formation auprès d'Alberto Guerrero, exercées dans une position de frappe qui a été depuis beaucoup étudiée. Il s'agissait d'une forme d'exercice de martèlement des doigts, indépendant du contact avec le clavier. Décrite dans le détail par les biographes de Gould, cette technique exigeait de jouer chaque main séparément, en frappant de la main muette les doigts de la main qui joue, celle-ci étant placée sur le clavier, mais sans enfoncer les touches. Les témoignages relatifs à cet exercice sont assez nombreux pour qu'on tente d'y retrouver les conditions de cette clarté du jeu, de la précision des premiers enregistrements. Les *Variations Goldberg* dans la version de 1955 auraient été préparées par cette technique très exigeante, et entièrement travaillées de cette manière abstraite avant l'exécution elle-même.

13 Persuadé que la puissance du jeu provient d'abord de la force du dos, et non des bras et des épaules, le professeur de Gould voulait pour ainsi dire libérer le jeu de la tension des bras. On a rapporté qu'il appliquait sur les épaules de ses élèves une pression très forte alors qu'ils jouaient, ce qui les forçait à résister en tendant leurs muscles dorsaux. Gould a décrit, dans le journal de 1977-1978 sur lequel je reviendrai plus loin, comment il se représentait le système complexe qui liait ses membres et son dos. Mais il n'a jamais mis en question la représentation – faut-il l'appeler physiomécanique ? – qu'il avait héritée de son maître et qui comptait certainement pour beaucoup dans le développement de tous les problèmes musculaires qui l'affligèrent au cours des ans. Gould fut même tenté par des approches de physiothérapie sophistiquée faisant appel aux ultrasons, malgré les réticences de son ami, le médecin Peter Ostwald, qui en parle dans ses souvenirs. Une technologie aussi complexe n'allait pas sans conséquences, mais Gould ne semblait pas les redouter. L'idée de tremper les mains dans l'eau chaude avant de jouer est plus banale, elle semble aussi avoir été celle de ce professeur singulier, encore qu'elle n'ait rien d'étonnant pour un pianiste soucieux de légèreté et qui disposait, très jeune déjà, d'une technique parfaite.

14 On pourrait sans doute blâmer ces excès dans la technique préparatoire pour tout ce qui, dans la vie adulte de Gould, semble en avoir été le résultat, mais ce serait ne pas tenir compte de tous les problèmes, certains réels, certains imaginaires, qui détériorèrent sa santé au cours des ans. Ici encore, nous retrouvons un difficile paradoxe : pour l'artiste, le corps était un instrument docile et parfaitement maîtrisé, comme en témoigne la qualité de son jeu jusqu'à la fin, et cette docilité n'avait pas de prix ; pour l'homme, ce corps était un nœud de souffrances inimaginables, une angoisse de tous les instants, comme le révèle notamment ce journal qu'il tint en 1977-1978 à l'occasion d'un travail qu'il fit sur ses mains et sur tout son corps pour tenter de retrouver une discipline et une

puissance qu'il croyait perdues. Ses mains notamment étaient pour lui l'objet de douleurs chroniques, il portait presque toujours des gants et ses biographes n'ont pas manqué d'associer toutes les manies reliées à son jeu à une hypocondrie qui affectait l'essentiel de ses rapports avec la vie ordinaire.

15 Il n'est sans doute pas utile de revenir dans le détail sur cet aspect trop réel de son lien à la vie du corps, sauf pour insister sur le fait que plusieurs des problèmes « médicaux » de Gould n'avaient rien d'imaginaire. Une blessure sérieuse au dos, alors qu'à l'âge de dix ans il mettait à l'eau, en compagnie de son père, le bateau familial au lac Simcoe, semble avoir entraîné des conséquences chroniques très réelles sur sa colonne vertébrale et tous les médecins qui l'ont soigné ont témoigné des effets perniciose de cet accident. Mais cette blessure de jeunesse est-elle responsable de tout, peut-elle expliquer toutes les plaintes de Gould ? Cet accident a sans doute entamé définitivement l'image qu'il se faisait de la perfection du corps, de son indispensable docilité, en révélant la fragilité de ce qu'il considérait et traitait, déjà jeune, comme un pur instrument. Elle a renforcé l'idée que Gould n'était pas son corps, qu'il était pour ainsi dire à l'extérieur de lui et pouvait résister à sa volonté.

16 Ce corps, Gould croyait pourtant bien le connaître. Il n'a cessé de recenser, de la manière la plus obsessionnelle et la plus objective, en recourant à la terminologie médicale qu'il recueillait avec soin, tous les symptômes, et surtout tous les diagnostics dont il fut l'objet. La crise qu'il traversa en 1977-1978, une crise d'abord provoquée par l'anxiété de perdre le contrôle sur sa technique, en constitue l'épisode le plus douloureux. Mais l'hypocondrie était là aussi, presque depuis le début. Dans une lettre datée du 18 octobre 1958 à son imprésario, Walter Homburger, alors qu'il venait d'annuler tous ses concerts pour le mois en raison d'une grippe insistante et qu'il avait trouvé refuge dans un hôtel de Hambourg, qu'il compara au sanatorium de *La montagne magique* de Thomas Mann, il décrit les résultats inquiétants d'une radiographie de ses poumons et il fait état d'une perte importante de poids. Dans les jours qui suivirent, il note avec angoisse que son poids atteint cent cinquante livres à peine. La lecture de toutes les lettres de cette période, en particulier celles qui font suite à l'édition préparée par Bruno Monsaingeon du texte du journal de 1977-1978, donne le vertige : Gould se montre capable de décrire avec la plus extrême minutie des pathologies complexes qui toutes, à l'en croire, font partie de scénarios dramatiques qui finiront mal. Si on met à part la tournée en Israël cette même année 1958, les mois qui suivirent le trouvèrent pratiquement toujours souffrant et déprimé, et on en vient à penser que c'est la vie même qu'il menait qui était la cause d'une telle fragilité. Quelles que soient les raisons d'une telle vulnérabilité, celle-ci n'était que trop réelle et on peut regretter que l'accumulation d'épisodes de ce genre n'ait pas été considérée sérieusement par ceux qui auraient pu en prévoir la gravité ultérieure. Ou peut-être avaient-ils trop rapidement désespéré de convaincre Gould de renoncer à se soigner lui-même ? Son physiothérapeute principal à Toronto, le chiropraticien Herbert J. Vear, a décrit l'ensemble de ses symptômes et a montré comment ils étaient devenus chroniques, surtout pour la région du cou et des épaules. Il en blâmait d'abord la posture de Gould à l'instrument, mais il oubliait peut-être de regarder tout le corps de Gould dans le reste de sa vie, de toute sa vie.

17 Gould avait une peur congénitale de la maladie et il semblait vivre au contact constant d'un organisme en péril. Il souffrait d'hypertension, mais ce problème semble avoir été rapidement circonscrit. Cela ne l'a pas empêché de se représenter lui-même comme quelqu'un qui souffrait

constamment de graves problèmes circulatoires. Ses notes médicales, en particulier celles qu'il rédigeait avant de consulter, sont pénétrées d'une obsession qui confine à la panique, et ce rapport maniaque avec son corps semble s'être installé très tôt. Ses biographes insistent tous sur sa crainte malade des germes, ce qui non seulement l'amenait à faire usage de toutes sortes de produits purifiants, et sans doute toxiques comme le Lysol, mais aussi lui faisait fuir la compagnie de tous ceux qui n'avaient qu'un simple rhume. Faut-il voir dans cette hypocondrie accablée la raison de sa mauvaise posture, et plus généralement la source de tous ses malaises dans ses contacts avec les autres ? Serrer une main était une expérience pénible pour lui, mais comme j'essaierai de le dire plus loin, il y a sans doute des raisons d'une autre nature à cette difficulté, elle aussi chronique, d'habiter un corps, de ne pas le maîtriser dans la vie ordinaire, alors qu'il est devenu avec le temps un serviteur si parfait aux fins de l'art. Gould a montré sur ce plan, comme pour le reste, une attitude si paradoxale qu'on pourrait presque regretter de n'avoir pu le confronter : quand on fait la liste de tous ceux qu'il consulta pour des soins médicaux, on ne peut que s'étonner de l'ampleur et de la diversité des ressources médicales qu'il jugeait nécessaires. Souvent, bien sûr, il les jouait les uns contre les autres, il accumulait les ordonnances et se croyait capable d'en évaluer la compatibilité et d'en mesurer les effets secondaires. Mais quand on s'arrête à penser au bienfait qu'il en retirait, il semble n'avoir vraiment trouvé auprès de personne le repos et le bien-être qu'il recherchait. Il se croyait lui-même en meilleure position pour juger de ce qu'il lui fallait et ses biographes, qui font l'inventaire de ses expérimentations, racontent des choses vraiment hasardeuses, comme l'acquisition de cet appareil de diathermie pour produire un réchauffement musculaire avec une charge électrique. Un maître de yoga, qui l'aurait persuadé d'adopter une posture adéquate, et de faire quotidiennement des exercices simples de respiration et d'équilibre, lui aurait rendu le plus grand des services. À la place, des physiatres et des orthopédistes exaspérés lui prescrivirent des médicaments anti-inflammatoires, comme l'*Indocid* (indométhacine), le *Naprosyn* (naproxène) et du phénylbutazone, à des doses chaque fois plus puissantes, de sorte qu'il se considéra comme affligé d'une pathologie arthritique de la plus haute gravité et s'intoxiqua lui-même en multipliant les médicaments. Le fait est aussi que toutes les ordonnances qu'il croyait nécessaire de s'administrer, ce sont des médecins qui les lui prescrivirent. Comme d'autres, j'ai fait la liste de tous ces médicaments, de leur nom commercial et des molécules qui les constituent : c'est une rhapsodie qui par sa longueur et sa sophistication devient tragi-comique. Elle occuperait plusieurs pages.

18 Gould quant à lui manipulait cette symptomatologie médicale avec une sorte de fatalisme désabusé, comme s'il devait subir une sorte de fatalité médicale personnelle : néphrite, aponévrite, fibrosite, aucun de ces syndromes n'était assez dramatique pour remplir le rôle qu'il en attendait, faire dire au corps sa malédiction. Les médecins, c'est un fait connu, n'aiment pas les patients trop savants, mais Gould faisait hélas partie de cette catégorie exaspérante et même son ami Peter Ostwald n'arrivait pas à le ramener à une attitude plus sereine et surtout plus confiante. S'il avait manifesté les symptômes du pire, il aurait eu, il faut le craindre, enfin la preuve que son corps se dressait comme un obstacle puissant sur le chemin de son génie, et c'est cette preuve qu'il recherchait. Un vrai cancer l'eût peut-être sauvé : il aurait enfin pu localiser le mal, prendre, comme Hans Castorp, un peu de repos à la montagne, et cesser d'imaginer qu'il était envahi de partout d'agresseurs pathogènes. Gould a au contraire multiplié les diagnostics imaginatifs et catastrophiques, il a continué de vivre de la manière la moins saine possible, il n'a cessé de réinterpréter son histoire personnelle comme s'il avait subi dans sa jeunesse des traumatismes si

profonds que toute sa structure physique en était irrémédiablement affectée, et il pouvait produire des descriptions, très étonnantes par leur précision et leur intensité, de ce dont il souffrait. Bref, il disposait de toutes les justifications nécessaires pour continuer dans la même direction, la pire de toutes.

19Un épisode dans cet ensemble complexe mérite qu'on s'y arrête un instant : au début de l'année 1950, Gould se trouva sur le lac Simcoe. Imprudent peut-être, il marchait sur une partie du lac dont la surface de glace n'était pas assez solide et il tomba dans les eaux froides du lac et subit alors un grave refroidissement. Je ne connais pas la source de ce souvenir, rapporté par Kevin Bazzana, mais il m'a laissé une impression durable et par moments angoissante, même si je sais si peu de chose de la circonstance ; je n'ai pu en effet réprimer une association inquiétante, en pensant que Gould avait choisi comme l'image qu'il préférait de lui-même une photographie de Don Hunstein prise en janvier 1970 et où on le voit s'avancant sur la surface glacée d'un lac. Lui qui se plaignait si souvent du froid, et qui redoutait toute forme de refroidissement au point de s'emmitoufler en hiver comme en été, aura connu ce jour-là une heure de perdition effrayante qui l'accompagna ensuite sans relâche et qu'il ne sut conjurer que par une image protectrice : son manteau, sa fameuse casquette, ses gants.

20Sa fin brutale, alors qu'il fut emporté par une hémorragie cérébrale, ne lui donna pas l'occasion d'en témoigner de manière plus précise, mais on ne peut s'empêcher de penser que cette mort tragique qui se préparait dans ses vaisseaux depuis longtemps aurait pu être évitée. L'idée de suivre des conseils et d'adopter un régime de vie plus sain, pour ne rien dire de la nécessité de renoncer à construire ses propres diagnostics et à fabriquer lui-même sa propre pharmacopée, ne semble jamais lui être venue à l'esprit. Il souffrit certainement beaucoup, il n'y a aucune raison d'en douter : la recension de tous ses malaises, pour ne rien dire de ses rapports très compliqués avec ses médecins et ses physiothérapeutes, et cela jusqu'à la fin de sa vie, occuperait un livre entier. La question est plutôt : pourquoi eut-il face à la vie du corps une attitude si empreinte de manichéisme et si peu lucide ? Pourquoi la notion même de la santé lui parut-elle toujours secondaire, triviale, sans importance ? Comment expliquer qu'il se soit engagé dans une spirale de sédatifs et d'anti-inflammatoires, et même de barbituriques comme le *Nembutal*, sans s'inquiéter des effets à long terme ? Ses notes, faites de listes interminables de médicaments et de posologies, étaient pourtant des signaux d'alarme très clairs.

21Le corps de Glenn Gould était physiquement lié à son instrument. Sur le piano Chickering de son enfance, ou ensuite sur son Steinway de prédilection, le fameux CD 318, Gould n'a cessé de rechercher une touche parfaite, c'est-à-dire non seulement un ajustement des doigts et du mécanisme de percussion, mais une continuité idéale dans l'articulation et la répétition des touches. Cette recherche entre-t-elle en contradiction avec sa profession d'idéalisme ? Quoi qu'il ait dit de la distance de l'idéal musical ou de l'œuvre séparée, Gould le pianiste est demeuré toute sa vie attaché pour ainsi dire techniquement à son clavier. Il pensait certainement que le travail de ses mains, que tout son corps devait être soumis à une forme d'idéalité de la musique, mais il se livrait entièrement à cette recherche physique qui devait le faire coïncider avec son instrument. L'histoire du CD 318, tout autant que celle de la chaise, recoupe presque entièrement la vie de Gould et, comme elle, elle

est l'objet d'un souci obsessionnel et quasi médical de perfection. Gould parlait du mécanisme de ce piano comme il aurait parlé de son propre corps, évoquant les accidents – et notamment la fameuse chute de 1971, lors d'un transport, qui rappelle son propre accident de jeunesse et représente le même traumatisme –, les soins et presque la physiothérapie, en la personne de son technicien Verne Edquist. Presque jusqu'à sa mort, Gould s'identifia à la vie du CD 318 et il ne le remplaça qu'aux extrémités, quand il fut contraint de constater qu'il était rendu au bout. Aurait-il pu percevoir que comme cet instrument usé, fatigué par tant de déplacements et d'interventions mécaniques, il était lui-même rendu à bout et qu'il était temps de détendre les contraintes et de s'abandonner ? Il était probablement trop tard. Ses derniers disques furent enregistrés sur un instrument Yamaha, notamment la deuxième version des *Variations Goldberg*, mavis la relation à l'instrument avait pour ainsi dire cessé d'être fusionnelle.

22 Dans les images que nous conservons de lui, nous retrouvons l'expression de ce qu'il avait lui-même formulé, dans cette phrase autour de laquelle je ne cesse de tourner, comme la finalité ultime du travail de l'artiste : comment le corps peut-il s'engager dans ce processus infini, dans cette « édification progressive, au cours d'une vie entière, d'un état d'émerveillement et de sérénité » ? Cette petite phrase, toujours la même, mériterait, sur le registre particulier du corps, une longue méditation, car elle engage l'esthétique de Gould au clavier et la pratique du détachement. Le jeu de Gould participe de cette recherche de l'idéalité associée à la perfection du contrepoint et cela se montre en particulier dans le choix des œuvres, mais il est aussi un travail du corps vers une forme de séparation permettant d'atteindre des fins qui dépassent la nature même de la beauté.

L'émerveillement (« *a state of wonder* ») et la sérénité ne sont pas à proprement parler des émotions, mais des attitudes, des états moraux, des formes de sagesse que toute la philosophie, de Kant à Heidegger, a tenté d'exprimer dans une continuité profonde avec les idéaux de l'éthique. L'artiste qui choisit de les privilégier dans son art ne cherche pas seulement la perfection matérielle de l'objet, il désire aussi et surtout la perfection de l'âme, ce retour sur soi-même de la beauté. Je parlerai plus loin de la confirmation des principes de cette esthétique que trouva Gould dans l'œuvre de Natsume Sōseki, mais il suffit de le regarder à l'instrument pour en saisir toute la profondeur. Le jeu de Gould le montre souvent, je l'ai décrit, lui-même emporté intérieurement par un ravissement qui le mène dans un espace séparé, coupé des contingences du monde, et dans cet espace, son corps transformé, ses mains et ses bras deviennent l'expression de cet émerveillement. Le regard est tourné vers l'intérieur, les yeux sont fermés et la fusion avec l'instrument est absolue. Par moments, et sans qu'on puisse vraiment le prévoir, Gould accompagne son jeu d'un léger chantonement, murmuré et audible. Dès ses premiers concerts, tous ces traits sont présents et les critiques les notent avec un mélange d'admiration et d'agacement, comme si ces ultimes traces du corps devaient absolument être effacées. Mais qui pourrait, qui oserait ici distinguer le maniérisme et la manie du ravissement d'un corps par la musique ? Ici aussi, Gould se montre transgressif, car il met à nu, en l'excédant, tout ce qu'avait d'insupportablement bourgeois cette expressivité du corps au concert.

23 Cette intensité ne résulte pas d'une tension recherchée explicitement dans l'émotion, puisque le répertoire l'exclut pour ainsi dire *a priori*. L'émotion peut résulter de l'œuvre, elle ne peut en constituer l'objet déclaré. En favorisant des œuvres dont l'archétype serait le *Clavier bien tempéré* ou l'*Art de la fugue*, Gould a investi une forme de symétrie entre la parfaite clarté du jeu au clavier et la musique du contrepoint. L'émerveillement n'est justement possible qu'à compter de cette

coïncidence, car autrement il s'agirait d'autre chose. Dans les écrits nombreux où il s'est exprimé sur la nature de la fugue et sur le contrepoint, il a cherché à exposer les fondements de cette coïncidence : non pas tant à partir d'une histoire linéaire de la musique, mais plutôt en insistant sur la rigueur fondamentale du contrepoint. Il connaissait certainement tout l'arrière-plan religieux et philosophique qui a conduit, chez les prédécesseurs de Bach, Buxtehude et Kuhnau, à qui il succéda à Leipzig, à cette doctrine qui fait du contrepoint tout le contraire d'un art d'exercice. Loin d'être une forme vide ou abstraite, le contrepoint est un art saturé de significations, dont l'ambition secrète est de retrouver dans une forme sensible les lois de l'harmonie universelle, les règles de l'univers. Cosmologique, l'art contrapuntique l'est tout autant que spirituel ou éthique. Ceux qui en étudient aujourd'hui la genèse, par exemple David Yeadsley, parviennent à restituer la conception commune à une époque qui attendait de la musique bien autre chose que le divertissement de la cour. En étudiant par exemple la dernière fugue chorale composée par Bach, un fragment inachevé, on voit comment toute son œuvre s'inscrit dans cette tradition contemplative, et notamment dans une pratique de la musique pour affronter la mort. La *Cantate 106, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, Actus Tragicus*, ou la *Cantate 54, Wiederstehe doch der Sünde*, que Gould présenta à quelques reprises – notamment en 1961 avec la mezzo-soprano Frances Bible et en 1962 avec le contre-ténor Russell Oberlin – et qu'il souhaitait entendre chanter par Barbara Streisand, appartiennent à ce monde spirituel où toute la musique participe du concert divin du cosmos. Gould savait tout cela, il l'avait appris dans son enfance luthérienne, il connaissait l'importance de la prière, il savait surtout que la communauté de Bach ne pouvait être retrouvée que dans une pratique personnelle de la contemplation.

24 Il s'en est expliqué dans plusieurs essais, en particulier dans le texte de l'émission de la CBC du 25 janvier 1962 consacrée à Bach. Évoquant l'avènement de l'architecture musicale au temps de Bach, il insiste pour montrer que la préoccupation première du Cantor était d'abord spirituelle :

Pour Bach, fondamentalement, l'art était un moyen d'exprimer cet état de la foi dans lequel les expériences peuvent être guidées, pour ainsi dire à partir de leur sol natal, dans lequel seules les obstructions et les tentations du monde peuvent menacer la totalité immuable de l'existence, et au sein duquel, néanmoins, la nécessité de combattre ces tentations crée le drame de l'existence humaine.

25 Telle est pour Gould la signification de la *Cantate 54*. On le voit cependant, dans ce même texte, évoquer pour en montrer les difficultés une lecture dramatique de la cantate : considérer qu'elle exprime la lutte de l'âme pour la pureté et en conclure que « sa résolution tonique illustre l'état de joie qui attend la victoire du spirituel », c'est à ses yeux une interprétation risquée, trop risquée. La musique de Bach demeure la mesure d'un architecte et sa pensée harmonique est d'abord celle qui veut donner accès à l'univers tonal, à sa beauté spécifique. On le voit, c'est pour Gould l'ensemble de cet arrière-plan spirituel du contrepoint qui donne à l'émerveillement sa signification : s'émerveiller, c'est d'abord admirer la pureté et la complexité de ces formes qui se communiquent du mouvement des sphères à l'architecture des *Partitas*. La lecture religieuse et symbolique, en particulier celle qui y intègre le combat spirituel entre le corps et l'âme, n'en est jamais disjointe, elle n'est tout simplement pas primitive.

26Cet amour de la polyphonie n'est pas sans relation avec la structure même de la main humaine. Tous les instruments qui exigent un doigté n'ont pas la même configuration : qu'on compare une clarinette et un piano, les échelles y sont très différentes. Le travail des doigts y correspond certes de la même manière aux échelles des sons et à leur dynamique, mais seul le piano, peut-être en raison de la simplicité du son qui résulte de la percussion des marteaux feutrés sur les cordes, possède la transparence et la clarté nécessaires pour parvenir à s'identifier pratiquement au travail des voix séparées. Des œuvres aussi simples en apparence que les *Inventions* illustrent ce point clairement. Le piano, Gould n'a cessé de le répéter, est par essence un instrument polyphonique et ceux qui ont étudié son art comme instrumentiste ont insisté sur ce rapport intime du jeu à la polyphonie. L'histoire de la musique nous montre que l'instrument apparaît très tardivement, si on le compare aux percussions, aux cordes et aux vents : le piano arrive presque en dernier, au terme d'une longue histoire des instruments à clavier. Dans la recension qu'il consacre, en 1960, à une étude d'Erwin Brodsky sur la musique pour clavier de Bach, Gould ne manque pas de critiquer un intérêt exagéré pour les motifs, au détriment des aspects plus formels et il insiste sur la prédominance de l'harmonie :

Le contrepoint de Bach est un contrepoint harmoniquement centré, et il n'est pas d'aspect du style de Bach qui ne soit pas au bout du compte relayé par des préoccupations harmoniques. Qu'il s'agisse de la registration de ces plateaux dynamiques, qu'il s'agisse du frémissement dissonant de l'ornementation, de l'articulation de figures rythmiques contrastées, tout cela est contrôlé par la pulsation régulière du mouvement harmonique.

27C'est cette position, clairement et longuement argumentée, qui fonde l'approche de Gould dans son jeu et qui lui fait préférer le piano à tous ses ancêtres : seul le piano peut redonner accès à cette pulsation de l'harmonie des tons, laquelle n'est ultimement que l'expression de la structure du mouvement universel.

28Ce jugement ne devrait pas nous étonner, car il repose sur une analyse de l'histoire où Gould a mis en relief le lent processus par lequel le corps humain a trouvé dans l'instrument une forme chaque fois plus complexe, mais aussi chaque fois plus proche de lui. Souffler dans une flûte d'os rend possible la mélodie et l'instrument vient prolonger le travail du souffle et de la voix : les instruments à vent ont un rapport à la matérialité du chant qui leur vient justement de leur recours au souffle, ils sont les premiers témoins musicaux de la vie. Tambouriner sur une peau d'animal permet d'exprimer les rythmes et les intensités, et le lien au corps est d'une autre nature : en stimulant le rythme, les percussions accentuent le désir du corps de marteler la terre et de libérer toutes les formes de la danse. Les cordes présentent une première médiation, qui les place à distance des gestes archaïques du corps : par les cordes, le corps se détache de lui-même pour confier à l'instrument le travail de l'expression. Les instruments à clavier ne disposent d'aucune de ces attaches directes à la matérialité, mais ils possèdent un avantage : seul le clavier dans sa parfaite conformité à la structure des deux mains a permis l'expression achevée de la polyphonie. Il suffit pour cela de regarder le mouvement rythmé des doigts qui percutent et des touches qui s'enfoncent pour saisir la nature de l'ajustement matériel du contrepoint et du travail des mains sur le clavier. On peut même se demander comment l'échelle de l'octave, formée dans la théorie musicale avant

l'invention du clavier, a pu contraindre le clavier à se configurer autrement que selon le principe des cinq doigts. Quant à l'histoire du tempérament égal, elle mériterait aussi une analyse du point de vue de l'instrument.

29 Quand Gould dit souhaiter se séparer le plus possible de son instrument, c'est donc une autre forme du paradoxe du jeu qu'il vient renforcer : plus en effet les mains sont ajustées au clavier, dans l'exercice du rythme et de la polyphonie, plus la ligne de la musique se détache de son incarnation matérielle, plus elle s'élève au-dessus des sons. C'est de cette manière que Gould concevait l'art du pianiste, comme un art qui par le moyen d'un engagement matériel parfait dans le clavier parvenait à le transcender complètement. Il alla jusqu'à écrire : « Une part du secret pour jouer du piano est de se séparer de l'instrument de toutes les manières possibles. » L'instrument n'est au bout du compte que l'extension de ses mains et, comme elles, il se soumet à la partition abstraite, à la ligne portée dans la pureté de l'écriture. Gould n'a jamais revendiqué une esthétique purement pianistique fondée sur l'expressivité particulière de l'instrument. Il pensait au contraire que les ressources du piano étaient quasi indifférentes à ce qu'on pouvait attendre de la perfection de la musique écrite pour clavier, c'est-à-dire la beauté absolue d'une ligne développée dans un motif de contrepoint. À une condition, cependant : que la clarté soit parfaite. On peut légitimement se demander ce qu'il entendait quand il jouait, puisque la perfection du détachement résidait pour lui dans une sorte d'absolu du silence, dans une contemplation sereine accessible seulement dans la forme. Mais quoi qu'il ait entendu, et il entendait certainement quelque chose, il l'entendait à travers le martèlement rythmé de ses deux mains. Autrement dit, il ne l'entendait pas dans une sonorité particulière, mais dans une action distincte.

30 Cette approche explique peut-être le choix d'instruments à la sonorité « translucide ». Il vantait son vieux Steinway CD 318 en évoquant le caractère précis de son articulation et il parlait du piano de son enfance comme d'un instrument offrant une prise « tactile » directe. Les traits particuliers de son jeu confirment cette préférence pour des instruments clairs et précis, capables de soutenir d'abord la netteté de la ligne, de révéler la structure tonale, de rendre justice au travail harmonique. On peut cependant faire un pas de plus et suggérer, avec ceux qui ont le mieux étudié son jeu, que Gould cherchait toujours à reproduire une forme d'orchestration imaginaire, tant la forme du contrepoint lui paraissait la forme naturelle de toute musique. Il ne pouvait s'agir que de voix, chacune pouvant s'identifier à un instrument particulier. On le voit par exemple, dans un film de Bruno Monsaingeon sur les instruments, préciser les choix qui s'offrent à l'interprète de Bach en comparant les voix au travail des cordes, comme si les registres pouvaient être déduits de l'écriture polyphonique. On a même suggéré que son interprétation des *Variations Goldberg* reposait sur une lecture analogique qui identifiait l'œuvre à un quatuor à cordes. Cette analogie instrumentale ne présenterait pas tant d'intérêt si Gould n'avait choisi de la maintenir dans le cadre même d'un jeu monochrome et, selon l'expression de Kevin Bazzana, presque toujours « blanc et noir ». On pourrait dire presque d'un jeu entièrement absorbé dans le travail des mains et indifférent aux effets du son. Le déplacement des doigts sur le clavier demeure certes inséparable de l'intensité de la percussion, et tous ces aspects de son jeu ont été étudiés, mais rien ne semble plus proche de cette idéalité de la musique que la fusion des mains dans le travail du contrepoint.

31 Les mains du pianiste possèdent cette somme de pouvoirs : articuler, phraser, percuter avec force ou légèreté, enfoncer ou retenir, accélérer ou ralentir, mais aucune de ces actions ne domine le jeu autant que la capacité de séparer, d'abstraire, de disposer dans le temps les éléments de l'écriture. Le contrepoint est d'abord une technique de développement privilégiant les liens et la progression, et sa beauté ne résulte pas seulement de son rapport quasi métaphysique à la temporalité, mais aussi et surtout du fait que seul il peut transformer une temporalité pure en chant. Tout l'art de Gould est arrimé à cet équilibre où la complémentarité des mains, identifiées aux voix, en arrive à soutenir l'écriture du contrepoint en l'exposant. Gould n'a pas toujours été indifférent aux aspects expressifs, mais plus son travail s'est approfondi, plus il s'est purifié et si on écoute, par exemple, les enregistrements des *Partitas* de Bach on voit qu'il a pris, avec le temps, le risque de jouer pour ainsi dire à mains nues, c'est-à-dire sans engager dans le jeu autre chose que le travail des mains. Son recours à la pédale a été de plus en plus réduit, ce qui a contribué à accentuer le travail sur la ligne et sur les voix. Cette approche allait de pair avec son éloignement toujours plus affirmé du répertoire romantique : la beauté du chant se soutenait d'elle-même, elle n'avait besoin d'aucun des artifices recherchés dans le son.

32 Faisant retour sur ces images de Gould au clavier, nous sommes placés dans la position de ceux qui reçoivent de sa dévotion à l'art d'abord ce que lui-même en a reçu : son corps emporté, ses mains se déployant de la manière la moins naturelle sur le clavier, son visage ravi, tout cela se révèle essentiel à la forme de l'interprétation. Dans son corps quasi torturé, contorsionné par l'habitude d'une posture non naturelle, nous voyons l'histoire d'une discipline et ses effets traumatiques, mais nous entendons une harmonie qui en contredit la misère. Nous avons accès à notre propre ravissement, nous savons que l'émotion de la musique est immatérielle, mais qu'elle traverse les corps et qu'elle peut exiger de l'interprète une maîtrise qui n'est pas que musicale. L'histoire du soin que Gould portait à ses mains et à tout son corps, sa crainte du froid autant que de tout contact physique, son conflit avec le technicien de la compagnie Steinway qui lui avait donné une tape amicale sur l'épaule et dont il prétendit qu'il avait ruiné sa capacité de jouer pour toujours – un épisode qui dépasse et de beaucoup la question du jeu et sur lequel il faudra revenir –, tous ces éléments vont bien au-delà de l'anecdote et nous donnent accès à autre chose : derrière le ravissement, l'angoisse de perdre, la détresse du manque. Malgré son éternité immatérielle, la perfection du contrepoint doit pouvoir s'entendre : il n'est pas donné à chacun de lire l'harmonie comme Gottfried W. Leibniz ou Johann Mattheson, qui se recueillaient sur les partitions et se passaient de l'instrument.

33 Je ne crois pas que Gould, quoi qu'il ait dit de la nécessité de se tenir éloigné du clavier, soit allé jusque-là. Il connaissait la contingence de l'interprétation sensible, il en avait fait l'objet de sa vie. Très tôt, il avait pris conscience de son génie, et il avait dû s'habituer à vivre une vie d'exception, faite de solitude et de phobies de toute nature. Pour l'homme ordinaire, les mains ne sont que des mains, il ne craint pas de les blesser à tout instant. Pour le pianiste de génie, les mains sont à la fois le dépôt de la mémoire et la connexion matérielle avec la musique du clavier, et à travers elle, avec l'objet spirituel de l'harmonie. Il n'est donc pas surprenant de voir Gould commencer très tôt à souffrir de tensions et de douleurs diverses dans les bras et les épaules et devenir consommateur chronique de médicaments : bien qu'il ait reconnu l'immatérialité de la musique, et en dépit du fait qu'il ait été gratifié du don d'accéder à l'œuvre dans l'écriture au point de l'entendre sans la jouer, et

qu'il ait été doué de l'oreille absolue, et cela dans ses mains mêmes, il apprit à souffrir de toutes les blessures, de toutes les pertes qui touchent ceux pour qui l'art repose sur leur corps. Cela explique peut-être, sur un horizon très ouvert, que Gould ait choisi une vie où l'œuvre de l'interprétation pouvait conquérir son extériorité, son autonomie loin du concert : le fait d'objectiver l'interprétation dans l'enregistrement, et d'en poursuivre une infinie perfection, délivre de l'angoisse d'imperfection et de perte qui afflige l'exécution dans la présence, dans la fragilité du concert. Les pianistes ne sauraient être comparés aux écrivains, cela, leurs mains le montrent d'emblée, mais Gould a montré que leur fragilité pouvait être transcendée.

34 Pour ce qui est des blessures et des troubles trop réels affectant son jeu, Gould ne fut pas épargné, et il tint la chronique des crises graves qui dès sa jeunesse troublèrent son chemin de perfection. Il était sans doute le seul à percevoir cette menace, car rien dans ses enregistrements sur disque ou sur film ne permet d'y croire. Mais à partir de 1977, il rédigea un journal où il consigna de manière anxieuse ses observations. Bruno Monsaingeon qui en a assuré la transcription et la traduction nous a rendus sensibles à la réalité de l'hiatus qui séparait l'expérience douloureuse de la perte de ses moyens à la sérénité apparente de son jeu, maintenue jusqu'à la fin. Lire ce journal, qui court de septembre 1977 à juillet 1978, est une dure épreuve, et sans doute l'expérience de travail sur soi-même qu'il relate n'est-elle accessible qu'aux artistes qui ont traversé de telles crises et pris, pour les surmonter, les décisions d'une telle ascèse. On y trouve surtout des expressions si codées qu'il semble impossible d'en tirer un diagnostic médical précis. Ce texte, « à la fois froid et haletant » selon l'expression de son éditeur, est d'abord un exercice de maîtrise personnelle du jeu ; mais l'artiste s'y montre tellement investi dans la perception des liens les plus secrets de son corps, des articulations et des muscles engagés dans le jeu, qu'il nous ouvre la porte de la cellule où l'ascète de la musique ne cesse de se torturer pour retrouver ce qu'il appelle l'image perdue. Je ne lui trouve aucun équivalent dans la littérature, sauf peut-être les journaux des mystiques qui ont relaté la perte de la présence, la fuite de l'objet. Mais pour Gould, cet objet n'était qu'une image, et non l'objet réel. S'il en avait été définitivement privé, il n'aurait pas perdu pour autant son contact avec la musique immatérielle.

35 Mais de quelle perte s'agit-il ? Je crois utile d'insister, à la suite de Bruno Monsaingeon, sur la dimension psychologique qui traverse toutes ces notes, une anxiété de perdre ses dons, une crainte de ne plus accéder à cette synchronisation parfaite entre l'image mentale et le travail du corps. Le journal nous révèle en effet un autre Gould, presque son double, « un Gould fragile et vulnérable qu'il essaie d'apprivoiser et dont la lumineuse perfection de ce qu'il nous a laissé ne permettait guère de deviner l'existence ». Gould en effet a expérimenté plusieurs stratégies, alliant les postures et les exercices les plus divers, pour vaincre ce qu'il pressentait comme un ennemi lové au cœur de lui-même et qui ne demandait qu'à surgir pour le détruire, mais le journal témoigne que ces efforts furent vains. Allant de l'exaltation d'une victoire anticipée au découragement le plus terrifiant, le pianiste explore d'abord sa propre discipline, sa capacité de retrouver une parfaite synchronie de tous ses membres. Par moments, il croit avoir identifié une cause, par exemple le contrôle de la hauteur du poignet ou la coordination du cou et de l'épaule. Il note les liens avec certaines pièces du répertoire, il s'observe à la troisième personne. Il exulte quand il repère un trait commun à toutes les difficultés, par exemple « un défaut de cohérence dans l'élévation des épaules ». Il croit alors retrouver le son perdu.

36Toujours le rôle de l'image revient, insistant : « Comme "l'image" l'avait laissé supposer au cours des deux journées précédentes, la pronation des coudes entraîne la nécessité de s'asseoir plus en arrière qu'il n'est souhaitable et donne substance à l'impression que le centre de gravité est situé trop haut. » Encore une fois de quelle image, sinon sans doute de cette représentation abstraite et idéalisée de la musique qui commande de l'intérieur le jeu ? Dans l'entrée du 8 octobre, il en parle comme d'une image d'une intense clarté. Mais plusieurs passages évoquent plutôt l'image du corps propre, comme si l'artiste avait accès de l'intérieur à une vision du mécanisme du corps qu'il cherche à commander. Peut-être la note du 5 novembre nous fournit-elle une clef importante : après trois semaines où il semble avoir cessé de noter ses exercices, Gould revient à son journal avec le récit croisé de deux expériences. Il rapporte qu'il a repris le volant de sa Chevrolet Monte Carlo, « et cela a coïncidé avec une restauration du contrôle ». Il ne peut s'empêcher ensuite d'associer directement le travail de réparation sur sa vieille Lincoln et le remplacement par la Monte Carlo, dont le confort lui semble directement lié à la restauration de l'image. On ne peut éviter de noter que cette association va de pair avec sa position à l'instrument et que tout le nœud réside dans la commande de ce qui, tout en étant familier et éprouvé, se découvre soudain rétif et imprévisible.

37Cette anxiété de perdre l'essentiel était-elle fondée sur un trouble réel, sur une difficulté autre qu'imaginaire ? Avait-elle quelque chose à voir avec la consommation de médicaments ? À l'époque de cette crise, il est probable que le corps de Gould montrait déjà des signes d'épuisement ; Gould allait mourir cinq ans plus tard seulement. Il l'avait malmené de toutes les manières possibles et s'il avait fallu lui retourner son précepte de se tenir le plus loin possible de l'instrument, cela aurait été sans doute pour lui suggérer de cesser de le traiter si durement. Les expériences relatées dans ce journal de 1977-1978 sont si étonnantes, certaines impliquant même qu'il se laisse choir sur son clavier, ou qu'il bloque artificiellement les articulations de ses coudes, qu'on ne peut que s'interroger sur la perception qu'il avait de ce que peut être un corps en général. Qu'il en ait eu une représentation proche du mécanisme de l'instrument, dont il exigeait toujours plus de souplesse, n'a rien pour étonner : le journal de 1977-1978 montre à quelles extrémités l'avait mené cette identification à son vieux CD 318.

38Le plus étonnant est en fait que, malgré toutes ces vicissitudes et tous ces tourments, son jeu, et cela jusqu'à la fin, n'en ait été aucunement altéré. Quand il écrit dans l'entrée du 13 février 1978 qu'il est las de l'épreuve, on ne peut le comprendre que si on mesure la perception qui le séparait de son idéal imaginé :

Élévation, mais à quel prix ! Une heure trois quarts (environ) est consacrée à des systèmes intermittents ; aucun ne contribue au confort ni à la variété dynamique. Je meurs d'envie de me dégager par des tractions de l'épaule qui avaient apporté tant de liberté ainsi qu'une immédiate cessation de la douleur au niveau du nerf reliant le haut de la main droite à l'extrémité des doigts. Mais la rançon de tout cela est un manque du contrôle minimal que les systèmes de traction de l'épaule procuraient. Il doit bien y avoir une solution.

39Il n'y en avait pas, pas en tout cas sur le plan quasi chirurgical où il avait entrepris d'exercer le contrôle, et il dut y renoncer, comme il y renonça pour le CD 318.

40Ce journal s'interrompt sans raison, Gould avait épuisé la recherche. À aucun moment il ne semble entrevoir que cette image perdue puisse surgir d'un registre plus profond qui menace toujours de la recouvrir. Il écrit pourtant le 8 avril : « [J]e me rendais compte, mieux que jamais, que c'était bien là le son qui commandait tout le reste. En de tels moments, je réalise toujours que l'histoire de tout ce genre de problèmes provient de tentatives (conscientes ou non) pour lui substituer d'autres systèmes. » En dépit de son aspect cryptique, cette conclusion ouvre sur les luttes intimes où la musique, dans le corps, doit livrer tous les combats. Elle s'ouvre aussi, *volens nolens*, sur une petite parenthèse, celle de l'inconscient, mais comment même en évoquer l'existence dans le cas d'un artiste pour qui la maîtrise était le fondement de l'art ? Si le corps refuse de « participer », si les mains sont douloureuses au point de vouloir leur appliquer des « compresses brûlantes », comment comprendre la défaillance et comment contrôler les systèmes et réintroduire le calme ?

41Glenn Gould est mort il y a vingt-cinq ans, le 4 octobre 1982 ; il avait cinquante ans. Les dernières images que nous avons de lui montrent le corps d'un adolescent prématurément vieilli. Déjà dans sa jeunesse, sa mère lui reprochait une posture alanguie et qui le préparait mal aux exigences physiques du concert. À Jock Carroll qui l'accompagna en 1956 aux Bahamas, elle recommanda de bien s'assurer qu'il prenne l'air et le soleil. En regardant les photos que Carroll en rapporta, nous voyons un Gould emmitouflé et résistant de toutes ses forces à la lumière et à la chaleur de la mer. Je me demande ce que sa mère en aurait pensé. Elle le voyait sans doute comme un autre Horowitz, mais il y avait longtemps que Gould avait décidé de vivre autrement. Sa santé était-elle déjà si fragile ou n'avait-il pas plutôt déjà décidé de sortir de son corps ? Son élégance lorsqu'il salue le public n'allait pas sans fatigue et maintenant que nous savons tout de ses manies et de son hypocondrie pathétique, nous voyons bien que cette grâce exigeait un effort. L'adolescent dégingandé n'en veut déjà plus, il entre très vite dans le monde des médicaments et des soins, dont il attend illusoirement une libération. Mais si on regarde ses mains attentivement, on verra qu'elles sont intactes. Toute sa vie, Gould les avait protégées de tout contact autre que la musique.

Naviguer dans le livre

Le texte seul est utilisable sous licence [Licence OpenEdition Books](#). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

[Voir plus de livres](#)

 [Fabrications](#)

Fabrications

Essai sur la fiction et l'histoire

Louis Hamelin

2014

 [Errances photographiques](#)

Errances photographiques

Mobilité et intermédialité

Suzanne Paquet (dir.)

2014

 À contre-langue et à courre d'idées

À contre-langue et à courre d'idées

Étude du vocabulaire étranger francisé et du discours polémique dans l'œuvre de Jacques Ferron

Richard Patry

2013

 La douleur en mouvement

La douleur en mouvement

Pierre Beaulieu (dir.)

2013

 Parti pris littéraire

Parti pris littéraire

Lise Gauvin

2013

 Tu seras journaliste

Tu seras journaliste

Et autres œuvres sur le journalisme

Germaine Guèvremont David Décarie et Lori Saint-Martin (éd.)

2013

 Transmédiations

Transmédiations

Traversées culturelles de la modernité tardive. Mélanges offerts à Walter Moser

Jean-François Vallée, Jean Klucinkas et Gilles Dupuis (dir.)

2012

 Comment tuer Shakespeare

Comment tuer Shakespeare

Normand Chaurette

2011

 Cultures courtoises en mouvement

Cultures courtoises en mouvement

Isabelle Arseneau et Francis Gingras (dir.)

2011

 Ad libros !

Ad libros !

Mélanges d'études médiévales offerts à Denise Angers et Joseph-Claude Poulin

Jean-François Cottier, Martin Gravel et Sébastien Rossignol (dir.)

2010

 Émile Zola, correspondance, t. XI

Émile Zola, correspondance, t. XI

Lettres retrouvées

Émile Zola Owen Morgan et Dorothy E. Speirs (éd.)

2010

 Le roman vietnamien francophone

Le roman vietnamien francophone

Orientalisme, occidentalisme et hybridité

Ching Selao

2010

Voir plus de livres

 Fabrications

Fabrications

Essai sur la fiction et l'histoire

Louis Hamelin

2014

 Errances photographiques

Errances photographiques

Mobilité et intermédialité

Suzanne Paquet (dir.)

2014

 À contre-langue et à courre d'idées

À contre-langue et à courre d'idées

Étude du vocabulaire étranger francisé et du discours polémique dans l'œuvre de Jacques Ferron

Richard Patry

2013

 La douleur en mouvement

La douleur en mouvement

Pierre Beaulieu (dir.)

2013

 Parti pris littéraire

Parti pris littéraire

Lise Gauvin

2013

 Tu seras journaliste

Tu seras journaliste

Et autres œuvres sur le journalisme

Germaine Guèvremont David Décarie et Lori Saint-Martin (éd.)

2013

 Transmédiations

Transmédiations

Traversées culturelles de la modernité tardive. Mélanges offerts à Walter Moser

Jean-François Vallée, Jean Klucinskas et Gilles Dupuis (dir.)

2012

 Comment tuer Shakespeare

Comment tuer Shakespeare

Normand Chaurette

2011

 Cultures courtoises en mouvement

Cultures courtoises en mouvement

Isabelle Arseneau et Francis Gingras (dir.)

2011

 Ad libros !

Ad libros !

Mélanges d'études médiévales offerts à Denise Angers et Joseph-Claude Poulin

Jean-François Cottier, Martin Gravel et Sébastien Rossignol (dir.)

2010

 Émile Zola, correspondance, t. XI

Émile Zola, correspondance, t. XI

Lettres retrouvées

Émile Zola Owen Morgan et Dorothy E. Speirs (éd.)

2010

 Le roman vietnamien francophone

Le roman vietnamien francophone

Orientalisme, occidentalisme et hybridité

Ching Selao

2010

 Accès ouvert

Accès ouvert freemium

ePub

PDF

PDF du chapitre

Suggérer l'acquisition à votre bibliothèque

Acheter

Édition imprimée

- amazon.fr
- decitre.fr
- mollat.com
- leslibraires.fr
- placedeslibraires.fr

Partita pour Glenn Gould

<https://books.openedition.org>

X Facebook Email

Choisir la taille de l'intégration Petit (500x375 px) ▼

Collez le code HTML suivant pour intégrer ce contenu sur votre site.

```
<iframe  
src="https://books.o
```

Partita pour Glenn Gould

Ce livre est diffusé en accès ouvert freemium. L'accès à la lecture en ligne est disponible. L'accès aux versions PDF et ePub est réservé aux bibliothèques l'ayant acquis. Vous pouvez vous connecter à votre bibliothèque à l'adresse suivante : <https://freemium.openedition.org/oebooks>

Suggérer l'acquisition à votre bibliothèque

Si vous avez des questions, vous pouvez nous écrire à [access\[at\]openedition.org](mailto:access[at]openedition.org)

Partita pour Glenn Gould

Vérifiez si votre bibliothèque a déjà acquis ce livre : **authentifiez-vous à OpenEdition Freemium for Books.**

Vous pouvez suggérer à votre bibliothèque d'acquérir un ou plusieurs livres publiés sur OpenEdition Books. N'hésitez pas à lui indiquer nos coordonnées : [access\[at\]openedition.org](mailto:access[at]openedition.org)

Vous pouvez également nous indiquer, à l'aide du formulaire suivant, les coordonnées de votre bibliothèque afin que nous la contactions pour lui suggérer l'achat de ce livre. Les champs suivis de (*) sont obligatoires.

Référence numérique du chapitre

Format

Leroux, G. (2007). III. Courante. Les mains de Gould, le corps de Glenn. In *Partita pour Glenn Gould*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal. <https://doi.org/10.4000/books.pum.16065>

Leroux, Georges. « III. Courante. Les mains de Gould, le corps de Glenn ». In *Partita pour Glenn Gould*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2007. doi:10.4000/books.pum.16065.
Leroux, Georges. « III. Courante. Les mains de Gould, le corps de Glenn ». *Partita pour Glenn Gould*, Presses de l'Université de Montréal, 2007, <https://doi.org/10.4000/books.pum.16065>.

Référence numérique du livre

Format

Leroux, G. (2007). *Partita pour Glenn Gould*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
<https://doi.org/10.4000/books.pum.16047>

Leroux, Georges. *Partita pour Glenn Gould*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2007.
doi:10.4000/books.pum.16047.

Leroux, Georges. *Partita pour Glenn Gould*. Presses de l'Université de Montréal, 2007,
<https://doi.org/10.4000/books.pum.16047>.

Compatible avec Zotero  Zotero