

Glenn Gould : Invitation au Contrepoint

« Nous devons découvrir le passé pour notre propre compte, c'est-à-dire ses auteurs, comme si personne ne les avait jamais lus avant nous ».

Hannah Arendt

Au milieu des désastres du XX^e siècle, la musique apparaît comme un véritable antidote. Les créations sont innombrables : que l'on pense à Stravinsky, à la seconde école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern), à la miraculeuse floraison du jazz aux Etats-Unis, à tant d'autres. On entre dans l'ère de la reproduction technique de la musique, qui modifie en profondeur les pratiques : *« Depuis quelques dizaines d'années, l'écoute de la musique a cessé d'être cette occasion, requérant une excuse ou un habit de soirée, à laquelle on accordait, lorsqu'elle se présentait, une dévotion quasi-religieuse ; la musique est devenue une donnée permanente de notre vie¹ »*. Comme avec la lecture quelques siècles plus tôt, la musique devient personnelle, intime ; l'auditeur gagne en liberté.

Mais un autre évènement majeur, plus inattendu peut-être, caractérise l'histoire de la musique au XX^e siècle : la renaissance de la musique ancienne, et de la musique baroque en particulier - qui à l'échelle européenne s'étend, pour le dire vite, de Monteverdi à Bach. Le terme assez absurde de musique « classique » est à ce point entré dans le vocabulaire courant qu'on oublie qu'il s'agit au fond d'une invention récente. Jusqu'au XIX^e siècle, il n'y a de musique que contemporaine. Art éphémère par excellence, la musique n'a d'existence que lorsqu'elle est jouée, et longtemps tout musicien, quel que soit son génie, était immédiatement oublié après sa mort. On ne peut que frémir aujourd'hui en songeant que Bach après son décès en 1750, ou Mozart après 1791, ont tous deux connu ce destin. L'histoire de la musique n'a longtemps été qu'une succession d'oublis, d'ignorances silencieuses.

La situation change au XIX^e siècle, avec Beethoven, premier compositeur dont la tradition d'interprétation se poursuit sans discontinuer jusqu'à nos jours : la musique devient cumulative. Pendant ce siècle, celui du développement de la science historique, c'est un véritable bouleversement du rapport au temps qui a lieu. Il devient

¹ Glenn Gould, *Chemins de traverse*, traduit par Bruno Monsaingeon, Fayard, 2012, p.167.

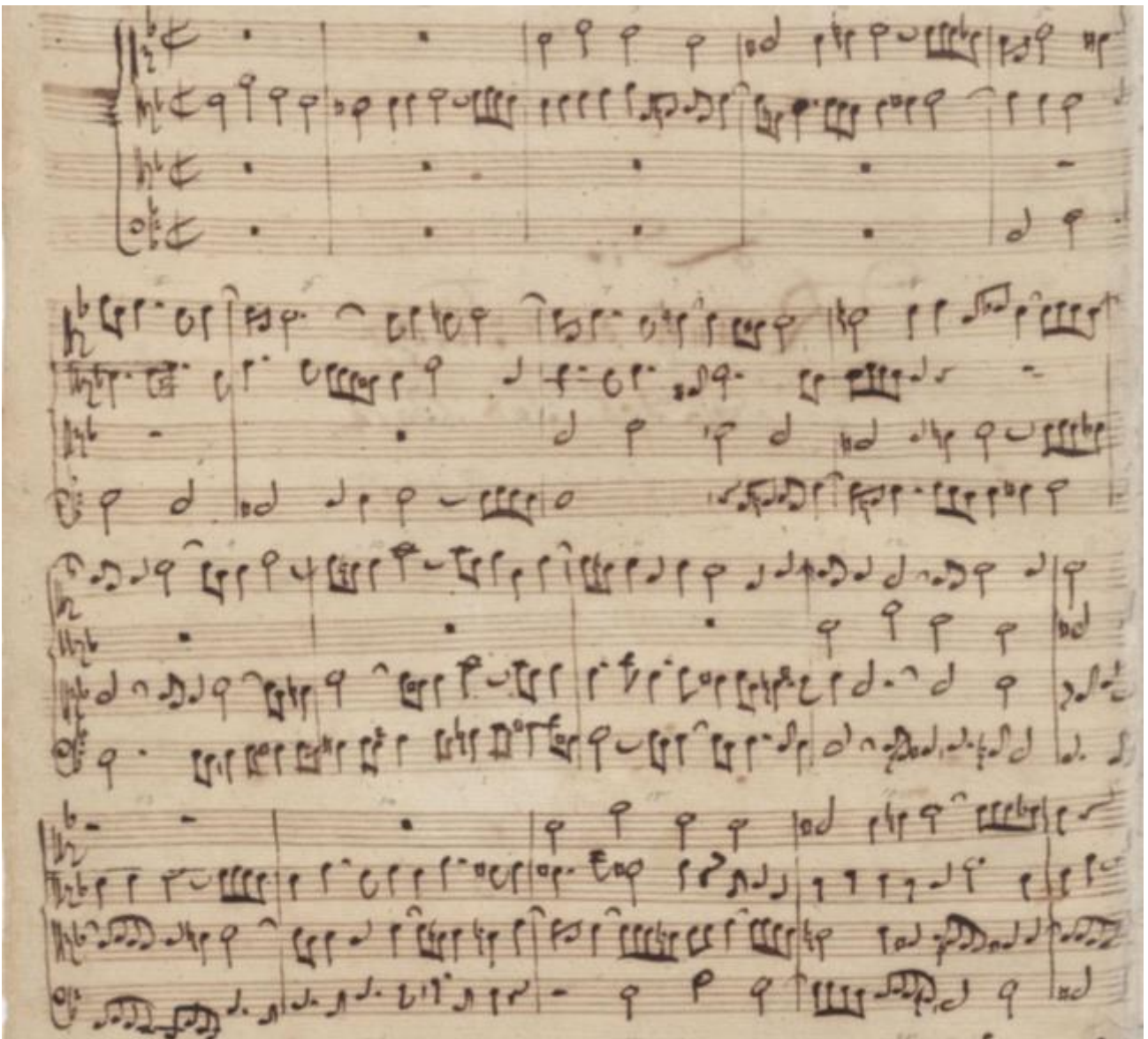
insupportable que le passé se perde, et donc que la musique se volatilise comme elle l'avait toujours fait. En plus de ce mouvement de conservation de la musique du présent, on commence à remonter le temps ; la musicologie historique prend son essor. On connaît l'exemple emblématique de la redécouverte de la *Passion selon Saint-Mathieu* de Bach, dirigée par Félix Mendelssohn en 1829.

Au XX^e siècle le mouvement explose, les redécouvertes sont innombrables. La musique de Vivaldi, complètement oubliée depuis sa mort en 1741, reprend vie sous l'impulsion de musicologues, mais aussi d'écrivains comme Ezra Pound. Ce dernier organise des concerts dans les années 1930, fait jouer et publier Vivaldi. Dans les mêmes années, on découvre à Turin des manuscrits de ses œuvres : 450 pièces. Outre cette redécouverte continuelle des œuvres anciennes, mouvement qui se poursuit encore aujourd'hui, les techniques se modifient ; on recherche un jeu plus proche de celui de l'époque de sa composition, plus « authentique », tandis que l'enregistrement ouvre la musique ancienne à un auditoire plus large que les seuls musicologues. Le passé, qui laisse des vestiges pour les yeux, mais avait toujours été le domaine du silence, retrouve, pour la première fois, une voix.

Nous sommes donc dans une situation historique inédite, la première de toute l'histoire qui permette d'avoir à disposition toutes les musiques du passé, ou presque. Dans la confrontation de leurs différences, de leurs écarts, notre oreille se forme d'une manière inédite. A proprement parler, nous pouvons écouter ces œuvres comme si elles n'avaient jamais été entendues auparavant.

Au sein de ce merveilleux feu d'artifice musical, une force en particulier est revenue aux oreilles des hommes du XX^e siècle, une forme musicale étroitement liée aux compositeurs baroques, le *contrepoint*. Cette technique consiste à superposer des lignes mélodiques distinctes. C'est une musique horizontale et verticale à la fois : chaque ligne musicale doit être belle individuellement, mais aussi, à chaque instant, s'harmoniser parfaitement avec les autres lignes. Toute la musique de Bach est fondée sur ce principe. Pour l'entendre, un exemple simple et sublime, le contrepoint I de l'*Art de la fugue* de Bach, par Glenn Gould².

² Voir les premières minutes de Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould plays Bach, The Question of instrument*. Précisons qu'il s'agit ici d'un contrepoint fugué, c'est-à-dire où le thème musical se répète en « fuyant » d'une ligne à l'autre.



Manuscrit autographe du Contrepoint 1 de l'Art de la Fugue, BWV 1080

Qui, au juste, était Glenn Gould ?

En 1964, le pianiste canadien Glenn Gould, qui avait été jusque-là un brillant concertiste, se retira de toute performance publique. Jusqu'à sa mort, en 1982, il se confina dans l'enregistrement de disques, d'émissions de radio et de télévision, et dans la rédaction d'articles exposant son approche de la musique.

Il y a cette ligne selon laquelle sa vie s'est pliée en deux comme une lettre après qu'on l'a lue, s'est condamnée elle-même à la solitude comme on allait au désert, s'est abandonnée à l'extase. Qu'un pianiste au faite de sa carrière, à l'âge de trente-deux ans, quitte la scène, non pour un temps, comme le fit Horowitz, entre autres, mais pour n'y revenir jamais, déçut l'attente mondaine. Que ce ne fût là que le premier écart d'un retrait toujours croissant passa l'imagination. Mais que cet

isolement forcené ait été, non une fuite devant la réalité, ses prestiges et ses tentations, mais une fugue, au sens musical du terme, une entreprise esthétique et éthique voulue, concertée, cohérente, conséquente, une et multiple, est demeuré une énigme qui étonnera longtemps ceux pour qui l'art est un divertissement et non le moyen de sauver son âme³.

Si Glenn Gould a tant fasciné, c'est non seulement du fait de ses merveilleux enregistrements, de son jeu reconnaissable entre tous, mais aussi parce qu'il fait partie de ces hommes que l'on ne fait pas rentrer de force dans une case, pour avoir ensuite la conscience tranquille ; c'est un interprète qui défie l'interprétation. Virtuose, hyper-rationnel, fou, extravagant, hypocondriaque, pragmatique, autiste, drôle, cultivé, puritain, asocial : tous ces adjectifs ont pu être utilisés pour le décrire. Au fond, ils ne disent rien ; l'énigme de sa personne se confond avec celle de la musique elle-même : « *La musique est la moins scientifique des sciences, la moins substantielle des substances... Mais personne n'a jamais réussi à nous dire la raison pour laquelle cette chose si peu scientifique et si peu substantielle que nous appelons musique nous affecte si profondément*⁴ ». Un commentateur passionnant de l'œuvre du pianiste résume la chose ainsi : « *La musique est passage. Toutes les notes sont des 'notes de passage', un presque rien entre un silence et un autre*⁵ ». Ici, on songe au mot de Miles Davis : « *La véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu'encadrer ce silence* ». Que peut-on dire, dès lors, de la musique ?

Les films extraordinaires que Bruno Monsaingeon a consacrés à Gould révèlent le rapport très intime qu'il entretenait avec chaque morceau qu'il jouait – intimité bouleversante, comme si la musique en était venue, après tant d'années à l'étudier et la vivre, à remplir chaque recoin de son âme, à imprégner chacune de ses sensations – mais aussi la conception de la musique qu'il avait développée tout au long de sa vie, que l'on retrouve dans ses écrits, et qui s'éloigne de toute espèce de fétichisme. C'est un lien tout à la fois d'amour et d'intellect, d'extase et de pensée. Nous aimerions commenter quelques passages de ces films. Et tout d'abord, la conversation qui s'engage sur le problème des instruments anciens et modernes, qui suit une interprétation du contrepoint I de l'*Art de la fugue*⁶.

Pianiste. C'est ainsi que Glenn Gould est le plus souvent présenté, et que l'on se souviendra de lui à l'avenir. Il faut dire que, de tous les instruments, le piano est sans doute celui qui lui convenait le mieux, malgré son jeu proprement anti-

³ Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo*, Gallimard, 1994 (1988), pp. 13-14.

⁴ Glenn Gould, *op. cit.*, p. 142.

⁵ Michel Schneider, *op. cit.*, p.255.

⁶ Voir Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould plays Bach, The Question of instrument*.

pianistique. C'est l'instrument le plus intellectuel, par sa taille qui empêche un maniement aisé dans l'espace, et l'usage concerté des deux mains qu'il faut penser en même temps. A l'inverse du violon, instrument que l'on tient beaucoup plus proche de soi, le piano implique une anticipation constante : une fois la note jouée, le doigt posé sur la touche, la messe est dite. Le piano n'autorise pas l'improvisation ; ou plutôt, l'improvisation doit nécessairement venir du cerveau, avant que le doigt ne s'élançe. A l'inverse, le violon permet au musicien d'accompagner la note dans l'instant, d'en modifier la force, de la faire plus ou moins vibrer. Le piano est pro-méthéen, il oblige un penser-avant, c'est l'instrument de la structure ; tandis que le violon est épi-méthéen, il autorise le penser-après, c'est par excellence l'instrument de l'émotion, de l'intime. Quoique chez Gould, l'intime et l'intellectuel ne font qu'un.

Pourtant, il faut bien avouer que le piano n'est pas vraiment son affaire, c'est même un obstacle : « *Le piano est un instrument d'égarément : les doigts donnent des idées nauséuses et la plupart du temps illogiques, qui ne sont pas fondées sur la réalité pure et dure de la musique, des idées molles et faciles. En fin de compte, ce n'est pas avec les doigts mais avec le cerveau que l'on joue du piano*⁷ ». Il distingue rigoureusement la musique, en tant que structure, de l'instrument, qui n'est instrument que de l'interprétation, moyen nécessaire quoiqu'imparfait peut-être, et rien d'autre. Comme l'explique Bruno Monsaingeon dans un autre film⁸, Gould avait pour habitude de ne pas jouer le morceau qu'il allait enregistrer avant d'être arrivé au studio. Il connaissait la partition, l'avait étudiée, mais souhaitait garder pure l'image mentale de la musique. L'instrument fait lien vers l'extérieur, mais la musique dans sa pureté est intérieure, intellectuelle.

Allons plus avant dans le problème de parler de musique, de parler la musique. Imaginons que je veuille décrire, ou aider mon lecteur à entendre une pièce de Bach, par exemple la toccata de la Partita 6 en mi mineur⁹. Je pourrais attirer son attention sur l'entrecroisement des différentes lignes musicales, ou les sublimes silences du jeu de Glenn Gould, ou encore le sentiment d'infini, de tourbillon éternel que procure la musique de Bach. Mais c'est là sans doute une illusion. Je ne saurais aucunement me substituer à la chose elle-même : la musique n'existe que dans son déroulement. Une analogie pourrait être tentée ici avec ce que Hegel dit dans l'anti-préface de la *Phénoménologie de l'esprit* :

⁷ Glenn Gould, *op. cit.*, p. 122.

⁸ Cf. Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould, Au-delà du temps*.

⁹ Voir les premières minutes de Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould, The alchemist*.

Les explications qu'on a coutume de donner dans une préface, en tête d'un ouvrage, pour éclairer les fins que l'auteur s'y est proposées, les motivations qui sont les siennes – et le rapport que cet ouvrage entretient selon lui avec les autres traités antérieurs ou contemporains qui portent sur le même objet – semblent non seulement superflues s'agissant d'un ouvrage de philosophie, mais même, compte tenu de la nature de la chose, inadéquates et contraires au but poursuivi. (...)

En demandant ce genre d'explications, de même qu'en y apportant les réponses satisfaisantes, il peut sembler qu'on s'affaire bien à l'essentiel. Où la réalité intime d'un ouvrage philosophique pourrait-elle mieux être énoncée, sinon dans les fins qu'il vise et les résultats qu'il obtient, et qu'est ce qui permettrait de les connaître avec davantage de précision, sinon leur différence d'avec ce que le siècle a par ailleurs produit dans la même sphère ? Mais lorsque cette façon de faire est censée compter pour davantage que le début de la connaissance, pour la connaissance effective, il faut la ranger, de fait, au nombre des inventions destinées à contourner la chose même et à faire tenir ensemble ces deux choses que sont : l'apparence de la rigueur et d'efforts déployés pour l'atteindre, et le fait qu'en réalité on s'en dispense complètement. – La chose même, en effet, n'est pas épuisée dans la *fin* qu'elle vise, mais dans le développement progressif de sa *réalisation*, pas plus que le *résultat* n'est le tout *effectif* : il l'est conjointement à son devenir ; la *fin* pour soi est la généralité non vivante, de même que la tendance n'est que la pure poussée encore privée de son effectivité, et que le résultat nu est le cadavre qui a laissé cette tendance derrière lui. De la même façon, la *différenciation* est bien plutôt la *limite* de la chose ; elle est là où la chose cesse, ou encore, elle est ce que celle-ci n'est pas. C'est pourquoi toute cette peine qu'on se donne avec la *fin visée* ou les résultats, ainsi qu'avec les divergences et les jugements portés sur l'un ou l'autre, est un travail plus aisé, peut-être, que ce qu'elle semble. Au lieu de s'attacher à la chose, cette façon de procéder, en effet, est toujours au-delà d'elle, au lieu d'y séjourner et de s'oublier en elle, ce genre de savoir saisit toujours autre chose, et demeure bien plutôt chez soi qu'il n'est auprès de la chose à laquelle il s'affaire et ne s'adonne à elle¹⁰.

Pour *séjourner* auprès de la musique et s'oublier en elle, en effet, rien d'autre à faire que d'écouter. La musique a ceci de particulier qu'elle ne supporte pas la parole. On peut expliquer un tableau en même temps qu'on le regarde : le parler et le voir peuvent

¹⁰ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, GF Flammarion, 2012, pp. 57-59. On pense également à Gorgias, *Traité du non-être* : « De même en effet que la vue ne vient pas à connaître les sons de la voix, de même l'ouïe n'entend pas non plus les couleurs, mais des sons ; et celui qui dit dit, mais non pas une couleur, ni une chose. Ainsi donc, ce dont quelqu'un n'a pas idée, comment le demande-t-il à un autre au moyen d'un dire, ou encore comment pourrait-il prendre idée au moyen d'un quelconque signe de la chose qui est autre – sinon, si c'est une couleur, à la voir, et si c'est un bruit, à l'entendre ? Car, pour commencer, il ne dit certes pas une couleur, mais un dire. De sorte qu'il n'y a ni concevoir ni voir de la couleur, pas plus que du bruit, il n'y a que de l'entendre » (traduction de Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Gallimard, 1995, pp. 131-132).

se conjuguer. La musique, au contraire, abolit la parole. Pour peu qu'on s'y oublie, elle ne laisse subsister aucune voix intérieure ; elle occupe tout l'espace mental.

Mentionnons un autre film de B. Monsaingeon sur Gould, qui traite plus particulièrement de l'*Art de la fugue*¹¹. Gould y explique que Bach a composé une musique qui est complètement à contre-courant des attentes de son époque : en arrière parfois d'une centaine d'années dans sa forme, et en même temps absolument inouïe. La musique défierait-elle l'évolution linéaire de l'Histoire ? Oui, et Gould se révèle par la même occasion un remarquable penseur du devenir historique :

La plupart des idées sur la validité ou le manque de validité de telle ou telle entreprise artistique naissent d'une conception de l'histoire qui nous fait envisager l'action historique selon une série de points culminants et jauger les qualités d'un artiste en fonction de la manière dont il a participé au point culminant suivant ou, mieux encore, en fonction de la manière dont il a pu le devancer. Nous avons tendance à souscrire à un concept grandement exagéré de transformation historique. Pour des raisons de commodité qui paraissent nous aider à faire de l'histoire quelque chose d'approchable et d'enseignable (on serait encore plus proche de la vérité en disant : pour rendre l'histoire *captive*), nous avons tendance à préférer une description antithétique des va-et-vient de l'histoire ; on applique à tout cela des termes qui sont en conséquence contaminés par toutes sortes de notions étrangères, ayant trait à de prétendues idées de progrès et de régression. A la vérité, tout art n'est jamais que variation sur un autre art, aucune œuvre d'art n'est jamais authentiquement originale, car si c'était le cas, elle serait en réalité ir-reconnaissable¹².

Enigme lui-même pour une sociologie trop simpliste, Gould montre que Bach l'était tout autant : un véritable défi à l'évidence banale de la linéarité du temps : « *Bach fut en vérité le plus grand non-conformiste de l'histoire de la musique, l'un des exemples suprêmes d'une conscience artistique indépendante qui se démarque du processus historique collectif*¹³ ».

Le terme « structure » revient souvent chez Gould, et il est temps d'examiner la question d'un point de vue structuraliste, ce qui nous permettra de faire un pas de plus dans cette réflexion sur l'impossibilité du dire en musique, d'en délimiter les contours. La musique et le structuralisme ont entretenu au XX^e siècle des rapports étroits. Lévi-Strauss, grand passionné de musique, recourt constamment à des métaphores musicales dans ses écrits. Chez Jakobson, la musique est un point de comparaison récurrent avec

¹¹ Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould plays Bach, An art of the fugue*.

¹² Glenn Gould, *op. cit.*, p. 258.

¹³ *Ibid.*, p. 371.

les structures du langage. On peut penser aussi à Pierre Boulez, qui introduit littéralement le structuralisme en musique.

Quels sont donc, d'un point de vue structuraliste, les rapports entre musique et langage ? Ils utilisent tous deux le même matériel, le son, et l'organisent en un système d'écriture. Chez les linguistes structuralistes, l'analyse ne se base jamais sur des termes indépendants, mais sur leurs relations : le phonème n'a qu'une valeur différentielle, distinctive. De même en musique, la note ne se conçoit jamais seule. Horizontalement (mélodiquement), elle n'existe qu'en tant que différente (ou identique) à la note d'avant et à celle d'après ; verticalement (harmoniquement), elle prend place au sein d'un accord déterminé par la position différentielle de chaque note ; c'est l'intervalle entre les notes qui fonde la musique. Entre les notes, le silence, la musique. Pour l'entendre, le clavier de Bach et les sonates de Haydn :

Avec Haydn, vous entendez enfin ce que sont des *notes*. Avec Bach, c'est Haydn qui vous fait le mieux entendre ce que sont des notes. Webern essaiera de vous le faire sentir un peu plus tard, dans un moment de dévastation. Avec Haydn, c'est dans un moment de liberté. Vous entendez enfin ce que c'est qu'une note, c'est-à-dire un chiffre. Vous débouchez sans cesse sur le vide¹⁴.

Reprenons : musique et langage sont donc deux systèmes qui présentent des analogies formelles. Ils diffèrent cependant sur un point capital. Le langage produit du sens, il signifie ; la musique à l'inverse, est entièrement hors signe :

Elle est une combinatoire d'éléments différentiels, et évoque plutôt un système algébrique qu'un discours. Si le destinataire entend cette combinatoire comme un message sentimental, émotif, patriotique, etc., il s'agit là d'une interprétation subjective donnée dans les cadres d'un système culturel, plutôt que d'un « sens » implicite au « message ». Car si la musique est un système de *différences*, elle n'est pas un système de *signes*. Ses éléments constitutifs n'ont pas de signifié. Référent-signifié-signifiant semblent ici fondus en une seule marque, qui se combine avec d'autres dans un langage qui ne veut rien dire¹⁵.

Ici nous sommes sommés de nous arrêter : qu'y aurait-il à dire d'un langage situé au-delà de toute signification ? Pour poursuivre, reste la poésie, ou la métaphore : « *Par rapport au langage articulé, nous dit Lévi-Strauss, la musique est un peu la même chose que le masque par rapport à l'individu biologique ; la musique c'est la parole masquée, la parole qui adopte un masque, qui se transforme* ». Ce qui revient à remettre du langage dans la musique, à faire d'elle un artifice de la parole. Autre possibilité : « *La musique est notre revanche sur les mots : la parole noyée ne résonne*

¹⁴ Philippe Sollers, « *Non omnis moriar* », dans *Fugues*, Gallimard, 2012, p. 148.

¹⁵ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Seuil, 1981, p. 306.

*plus. Seule la voix, alors, la voix sans mots qu'on entend dans le plaisir ou la souffrance*¹⁶ ». La musique, masque du langage ? Revanche sur le langage ? Quoiqu'il en soit, peu de choses en appellent à l'être profond de l'Homme comme le fait la musique. Bien que située hors des rives du langage, elle nous transporte en un lieu qu'elle seule peut atteindre. Un lieu des plus étranges, des plus inattendus, où pourtant l'on se retrouve soi-même. Silence.

Adrien Zirah

¹⁶ Michel Schneider, *op. cit.*, p. 103.



Célia Decalonne, *Le bruit blanc*, 2010