

Mozart par Glenn Gould

Ghyslaine GUERTIN

Originalité et excentricité figurent parmi les traits caractéristiques du pianiste canadien¹⁾ qui s'est défini également écrivain et homme de communication. Le rapport qu'il a entretenu avec l'œuvre de Mozart dénote le caractère provocateur de sa production créatrice. Ses déclarations à propos du compositeur continuent à susciter la controverse; son interprétation musicale soulève encore parfois l'horreur et l'indignation. Pour les uns, Gould représente un véritable traître qui n'a pas su respecter les intentions de Mozart; pour les autres, il a contribué à lui communiquer une nouvelle vie. Le rapport Gould/Mozart exige une mise au point.

Il ne s'agit pas de savoir si Gould a été fidèle ou non au compositeur, en examinant ses interprétations et en les comparant à celles des "vrais" mozartiens. Loin d'une démarche normative, l'analyse qui suit propose plutôt de comprendre le discours à la fois théorique et musical de Gould sur Mozart en précisant la pensée esthétique et la stratégie qui le régissent. La première partie se réfère au Gould écrivain et théoricien; la seconde, à l'interprète. Cette recherche des intentions et de la stratégie créatrice de Gould devrait contribuer à mieux comprendre les malentendus qui entourent la réception de sa lecture de Mozart.

I

Gould appartient à cette catégorie rare de musiciens théoriciens qui, en tant qu'exécutants-interprètes se soient intéressés à l'analyse et à la description de leur propre processus créateur en fonction d'une conception plus générale de l'art et de la musique. On sait qu'il concevait l'interprétation comme une véritable re-création de l'œuvre. Il s'est intéressé plus particulièrement aux techniques de l'enregistrement afin de réaliser un objet sonore qui soit le résultat d'un travail de dissection et de reconstruction au niveau de la structure de l'œuvre et de sa signification intrinsèque. Il a par conséquent accordé une place privilégiée à des compositeurs qui, en tant qu'architectes du son, ont réalisé des œuvres autant pour l'oeil que pour l'oreille. Parmi ces compositeurs figurent J. S. Bach et Arnold Schoenberg. Le premier a conditionné sa carrière de musicien : "Bach constitue la raison première pour laquelle je suis devenu musicien"²⁾. Ce qui le fascine chez ce compositeur c'est qu'"il est structurellement si convaincant, et ceci à tant de niveaux — on peut chez lui envisager telle-

1) Glenn Gould (1932-1982) est né et mort à Toronto .

2) Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Paris, Fayard, 1986, p. 189.

ment de situations selon des angles si différents (...)»³⁾ Par ailleurs, il a attribué au second, un rôle tout aussi important puisqu'il lui a emprunté les principes de son esthétique formaliste afin de les appliquer à son interprétation. Mais s'il a autant admiré ce compositeur, c'est notamment pour avoir fait renaître la pensée contrapuntique d'un J. S. Bach. Tout le répertoire de Gould repose sur des œuvres qui s'illustrent par l'expression de leurs idées musicales simultanées et destinées à être entendues, comme c'était le cas à l'origine notamment du *Clavier bien tempéré* et de l'*Art de la fugue*, en privé plutôt qu'en public. Car pour Gould, la musique n'est ni jeu, ni divertissement. A l'instar de Schoenberg, il conteste le caractère mondain et hédoniste de la musique. Il réclame le respect de l'œuvre musicale pour elle-même et exige de l'interprète, un type de communication où l'essentiel doit s'exprimer à distance. Ainsi conçue, l'interprétation musicale devient incompatible avec sa représentation publique en salle de concert. Pour Gould, la solitude demeure le principal moteur de tout processus créateur tant pour l'interprète que pour l'auditeur. Il réclame, en effet, les mêmes exigences pour celui avec lequel il désire partager son expérience musicale selon le rapport intime de 1/1. Il imagine un auditeur muni d'un esprit créateur, et d'un sens aigu de la forme, capable d'analyser et de disséquer l'œuvre qu'il entend et de la recréer à son tour. L'enregistrement⁴⁾ demeure donc ce lieu privilégié d'une expérience de la solitude vécue en commun au service de la participation active requise par l'interprétation et l'écoute de l'écriture contrapuntique. C'est donc sur la base de ces principes que repose sa relation à Mozart.

On comprendra dès lors les oppositions évidentes qui le séparent du compositeur et le conduisent à déclarer sans ambages : "(...) je n'aime pas vraiment la musique de Mozart. »⁵⁾ Tour à tour léger, frivole, gracieux, galant, et ce pour le plus grand plaisir et bonheur des auditeurs, Mozart manquerait cependant pour Gould, de gravité et de sérieux. Il l'aurait préféré "sombre et sévère". Ainsi aurait-il pu "attendre que le ciel se couvre suffisamment de nuages et le jouer avec une véritable passion." ⁶⁾ Le processus créateur de Mozart et son contexte historique qui tend à privilégier la signification de l'œuvre musicale en fonction de sa réception en public, permettent encore de préciser les différences qui caractérisent les deux musiciens.

Mozart n'est pas un théoricien de la musique, ni un doctrinaire. Son processus créateur relève d'une facilité toute naturelle et s'inscrit à l'opposé d'une approche volontaire qui, suite à une analyse des idées musicales s'offrant à l'imagination, consisterait à les assem-

3) Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne*, Ecrits II, réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard, 1985, p. 26.

4) L'originalité de Gould repose notamment sur le fait qu'il ait quitté définitivement la salle de concert, après neuf années de carrière internationale (1955-1964) pour se consacrer uniquement à l'enregistrement.

5) Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Traduit et présenté par Jacques Drillon, Paris, J. C. Lattès, 1983, p. 74.

6) Glenn Gould, *Le dernier puritain*, Ecrits I, Traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard, 1983, p. 162.

bler, à les regrouper et à les structurer en fonction d'une signification préétablie. La pensée musicale de Mozart, comme l'illustre notamment son art de l'improvisation, est spontanée et instantanée. Elle procède d'une invention globale intimement reliée à une grande capacité d'imitation des différents langages musicaux de son époque marquée par le développement de l'art galant qui assure la transition entre la fin de l'ère baroque et le début de l'ère romantique. La musique devient de plus en plus un fait de société et passe du domaine privé auquel elle appartenait durant la période baroque, au domaine public. Elle vise alors à satisfaire les attentes des auditeurs attirés par la musique instrumentale et la virtuosité des exécutants. Ces attentes sont dirigées vers l'effet que la musique elle-même est susceptible de produire. Dans le contexte occidental français, la musique n'est plus définie comme l'avait enseigné l'esthétique notamment d'un Dubos et d'un Batteux, dans son rapport au langage. Libérée du texte, conçue de manière autonome, la musique instrumentale dite musique "pure" fait sens par le renvoi à ses composantes intrinsèques. Rameau avait déjà tracé les contours de la signification de cette musique longtemps condamnée comme "insensée" parce que impuissante à peindre, à désigner une scène ou un sentiment, en la soumettant à une infra-structure harmonique sans pour autant la déposséder de ses qualités expressives. Et c'est Diderot qui a pressenti toute la richesse de l'imprécision sémantique de cette "musique-musique". Sa comparaison avec le pouvoir de l'esquisse tente de le démontrer :

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas : c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. (...) Or plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. (...) Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît (...). Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée; combien dans l'esquisse y supposai-je des choses qui y sont à peine annoncées!⁷⁾

Tout en exploitant ce caractère indicible de la musique, Mozart apprit à plaire au plus grand nombre suivant en cela l'enseignement de son père Léopold : "Je te recommande de ne pas travailler uniquement pour les amateurs, mais de penser également au grand public. Tu sais que, pour 10 vrais connaisseurs, il y a 100 ignorants. N'oublie donc pas ce que l'on appelle le vulgaire et chatouille ses longues oreilles."⁸⁾ Fidèle à cet enseignement, Mozart découvre des moyens efficaces pour flatter ses auditeurs. Il prévoit des passages, dans son écriture, susceptibles de provoquer des effets spécifiques. La stratégie qu'il décrit à son père concernant la production de sa symphonie pour l'ouverture du Concert Spirituel à Paris, illustre parfaitement cette volonté de se conformer aux exigences du public de la salle de concert :

Juste au milieu du premier allegro était un passage que je savais bien devoir plaire :

7) Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 193-194.

8) Lettre du 11 décembre 1780, in Mozart W. A., *Correspondance*, T. III, 1778-1781, Paris, Flammarion, 1989, p. 169.

tous les auditeurs en furent transportés... et il y eut un grand applaudissement... Comme je savais bien, quand je l'écrivis, quelle sorte d'effet il ferait, je l'avais ramené une seconde fois, à la fin... même accueil da capo. L'andante plut aussi, particulièrement le dernier allegro... J'avais entendu dire qu'ici tous les derniers allegro commencent, comme les premiers, avec, tout de suite, l'ensemble des instruments, et généralement unissimo; aussi commencé-je avec les deux violons seuls, piano, et pendant 8 mesures seulement... puis là-dessus, tout de suite, un forte... De sorte que les auditeurs (comme je m'y attendais) firent ch... au moment du piano. Et lorsque soudain éclata le forte... entendre le forte et battre des mains fut tout un. Dans ma joie, sitôt la symphonie achevée, je m'en allée au Palais Royal (...).⁹⁾

Or, cet idéal tourné vers le public que Gould retrace dans l'écriture musicale de Mozart, va à l'encontre du caractère privé qu'il accorde à la musique en choisissant de l'expérimenter pour lui-même; protégeant ainsi le caractère inaccessible de son univers intérieur. Plutôt que de se conformer aux règles d'un univers pragmatique, comme le fait Mozart, Gould vise la rigueur dans son expression par le biais de l'analyse et recherche une plus grande conscience de son monde sensoriel en privilégiant notamment les œuvres du répertoire baroque et le mode d'écriture contrapuntique. Par ailleurs, il n'est pas étonnant de constater son attachement pour le premier Mozart, encore naïf, indifférent aux effets théâtraux, surtout soucieux des effets qu'il produit auprès des connaisseurs, et ouvert aux différents langages musicaux qui l'entourent. Mais Gould n'apprécie guère en générale "le format de base" du style sonate¹⁰⁾, ce mode d'écriture qui à l'époque triomphe sur la forme-fugue. Son attitude pour les sonates de Mozart n'a donc rien d'étonnant lorsqu'il affirme : "toutes sont sorties du même moule."¹¹⁾ Néanmoins, il appréciera les premières sonates qui reflètent l'influence de C. P. E. Bach et de Haydn. L'affection de Gould pour le jeune compositeur se transforme toutefois en mépris lorsqu'il se tourne vers le jeune adulte à la recherche d'une gloire monnayable. Selon lui, "Mozart est devenu un compositeur médiocre."¹²⁾ Les qualités dramatiques qu'il a su développer seraient responsables de la détérioration de sa production. Si les œuvres, qu'il a écrites entre vingt et vingt-cinq ans, notamment *L'Enlèvement au Sérail*, le laissent assez froid, il affirme par ailleurs détester vraiment ce qui appartient aux dernières années du compositeur comme *La flûte enchantée* et la *Symphonie en sol mineur*.¹³⁾ Ce qu'il lui reproche avant tout, c'est d'avoir intégré dans son écriture, suivant en cela son goût pour la représentation théâtrale, des éléments susceptibles de produire de l'effet, trilles, arpèges, sforzando... au détriment de l'unité organique de l'œuvre. Il dénonce également la forme du concerto écrite pour mettre en valeur les qualités de virtuosité et le style décoratif du soliste. Mais le moraliste conteste surtout cette forme de compétition qu'introduit le concerto entre le soliste et l'orchestre. Il remarque la pau-

9) *Lettres de W. A. Mozart*, traduction nouvelle et complète par Henri de Curzon, 1781-1791, Paris, Plon, 1955, p. 199.

10) Glenn Gould, *Le dernier puritain*, p. 156.

11) Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott* p. 76.

12) Glenn Gould, *Le dernier puritain*, p. 137.

13) Idem.

vreté en général de ses développements en s'empressant d'ajouter : "c'est évident puisqu'on n'écrit pas de développement lorsqu'on n'a rien à développer."¹⁴⁾ Mozart ne représente donc pas pour Gould le modèle d'esprit inventif qu'il retrouve par ailleurs chez un Haydn.

II

L'ensemble des déclarations catégoriques de Gould ne suffisent toutefois pas à conclure sur la nature de la relation qu'il a entretenue à l'égard de Mozart. Si l'écrivain-théoricien a manifesté une grande aversion voir même un certain mépris pour ce compositeur, l'interprète musical nous oblige cette fois à reviser ses propos afin de ne pas conclure sans nuance qu'il n'aimait pas Mozart et qu'il le jugeait en tant que "compositeur médiocre." En effet, un bref coup d'œil sur la discographie de Gould permet de constater paradoxalement l'intérêt évident qu'il lui a manifesté. On sait qu'il a enregistré notamment l'intégrale des Sonates pour le piano, le Concerto en do mineur *K. 491*, les Fantaisies en do Majeur et ré mineur. Il est tout aussi étonnant de remarquer en consultant ses programmes de concert et ses émissions radiophoniques et télévisuelles, la place importante qu'il a encore réservée aux mêmes œuvres. Dans une lettre à un critique musical, il affirme, par exemple, avoir une nette préférence pour les Sonates *K. 284* et *K. 309* :

Indeed, I have just been recording Köchels 309 and 284 which latter piece is, for the moment at least my favorite of all Mozart's keyboard works — an incredibly imaginative opus — and the sonata project in general has been a joyous task.¹⁵⁾

Mozart a écrit la première pendant son séjour à Munich, pour le baron Durnitz, et la seconde à Mannheim. La première est la plus longue de toutes, et peut-être aussi la plus pianistique. Elle correspond à cette période triomphante du style galant chez Mozart. Or Gould affirme avec conviction, le "plaisir tactile" qu'il retrouve à interpréter ce compositeur lorsqu'il s'agit plus particulièrement "à faire courir ses doigts tout au long de gammes et d'arpèges." (...)¹⁶⁾ C'est le même paradoxe que l'on retrouve au sujet du concerto *K. 491*? N'est-il pas étonnant de voir apparaître cette œuvre au répertoire de Gould après avoir pris connaissance de ses propos négatifs à l'égard de cette forme d'écriture en général et plus particulièrement chez Mozart? Or, Gould affirme retrouver dans cette œuvre, "quelques-unes des pages les plus exaltées du maître."¹⁷⁾ Il remarque la magnifique construction du tutti orchestral qui ouvre le concerto. Il s'agit selon lui "des deux ou trois minutes les plus habilement architecturées de tout Mozart."¹⁸⁾ Voilà le créateur de formes qu'il rêvait retrouver! Mais s'il s'est particulièrement intéressé à cette œuvre qui évoque davantage l'écriture de chambre du dernier

14) Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, p. 78.

15) Lettre de Glenn Gould du 21 septembre, 1968, Archives, correspondance No. 31. 37. 25, Division de la musique, Bibliothèque nationale du Canada.

16) Glenn Gould, *Le dernier puritain*, p. 139.

17) Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne*, p. 352.

18) Idem.

Mozart, c'est peut-être à cause de son caractère intime, intraverti, et antithéâtral.

Le "discours" musical de Gould est tout aussi provocateur que son discours sur la musique. La verbalisation des auditeurs, lorsqu'on se tourne du côté de la réception de son interprétation, permet de l'illustrer. Dans une lettre à Gould, une auditrice japonaise affirme percevoir un caractère "démoniaque,"¹⁹⁾ non perceptible chez les autres interprètes. Mais nombreux sont encore les auditeurs qui tout en retenant l'aspect "fantastique" de son interprétation juge cette dernière absolument "exécrable" et même "ridicule". On lui reproche ses tempi, trop rapides ou trop lents, son articulation détachée, ses accords arpégés, l'accentuation de sa main gauche, l'élimination de certains sforzandos, l'ajout parfois de certaines notes non présentes dans la partition, l'absence des reprises telles qu'elles seraient indiquées par le compositeur. Or, ces interventions de Gould ne relèvent nullement du hasard, de quelques fantaisies ou encore d'une volonté de susciter des effets pour plaire à l'auditeur. Ce sont des choix et des partis-pris qui renvoient, comme on l'a constaté précédemment, à sa conception générale de la musique et à son intérêt pour les conventions du langage musical de la période baroque. Jugeant l'écriture mozartienne trop simple, peu exigeante, Gould crée un discours en accentuant certains éléments de l'œuvre, en les détachant ou les assemblant, invente de nouveaux motifs, crée de nouvelles structures, et dans le plus pur esprit du contrepoint, met l'accent sur toutes les affinités linéaires possibles des voix entre elles. L'interprétation est au service de la dissection des structures de l'œuvre, de la clarté de son expression formelle.

Mais qu'en est-il des intentions de Mozart? Encore faudrait-il les examiner avec autant d'attention que celles de Gould afin de savoir si l'interprète commet de véritables contresens vis-à-vis du compositeur. Cette démarche supposerait notamment l'analyse du texte musical, l'étude de sa correspondance et de tous les autres documents susceptibles de contribuer à la reconstitution de sa stratégie créatrice. Elle illustrerait clairement que la lecture de Mozart par Glenn Gould met en scène deux époques distinctes avec leurs canons esthétiques, leurs conditions d'exécution, leurs structures sociales respectives, de même que deux "sujets" avec leur propre expérience musicale et leur vécu personnel. Ce sont là autant de facteurs qui interviennent dans toute interprétation même si elle se veut être "vraie" et historiquement fidèle. Dans ce cas, il serait donc illusoire de croire que l'exécutant détient le pouvoir d'exprimer les intentions réelles du compositeur : "Aucune accumulation de recherches historiques ne peut faire qu'une exécution semble rendue dans un style vrai."²⁰⁾ Cette affirmation de la part d'interprètes qui ont examiné tour à tour les questions de l'instrument, de l'articulation, des tempi, du rythme, afin de se rapprocher le plus possible dans leur exécution, de la pensée de Mozart et de ses intentions, est tout à fait éloquente et combien convaincante lorsqu'ils écrivent encore :

19) Lettre à Glenn Gould du 26 septembre, 1972, , Archives , Correspondance No. 35. 5. 17, Bibliothèque nationale du Canada, Division de la musique, Ottawa.

20) Paul & Eva, Badura-Skoda, *L'art de jouer Mozart au piano*, Paris, Buchet/Chastel, 1980, p. 16.

À supposer que nous puissions reproduire les mêmes conditions acoustiques, en faisant par exemple jouer des instruments anciens dans une salle de concert baroque, nous n'obtiendrons pas pour autant une audition historiquement fidèle. D'autres éléments encore devraient revenir à ce qu'ils étaient du temps de Mozart : les canons esthétiques, l'ambiance sociale.²¹⁾

Or, cette quête du sens appartient également à l'auditeur qui produit tout au long de son écoute, sa propre représentation de l'œuvre. Son intervention créatrice, à l'instar de celle du compositeur et de l'exécutant-interprète, ne saurait être neutre. Elle est le résultat de l'expérience de sa projection et de son identification, elle reflète son contexte général et culturel. Loin d'être passif, l'auditeur qui reçoit à l'extrémité de la chaîne de communication, l'interprétation de l'exécutant d'une œuvre produite par un compositeur, "joue" aussi le texte à sa façon, avec sa mémoire des expériences musicales passées, et ses attentes. Gould en était bien conscient comme le manifeste notamment ses propos à l'égard des critiques formulées sur son interprétation de Mozart : "Ce contre quoi s'élèvent tous les critiques ne correspond en réalité qu'à la négation d'un ensemble d'attentes qui ont perverti leur écoute"²²⁾.

L'auditeur aurait-il donc mal entendu l'interprétation de Gould? Et Gould aurait-il commis des contresens dans son interprétation de Mozart? Où se loge alors la vérité dans cette circulation continue d'échanges de significations entre producteurs et créateurs aux visions et intentions si diversifiées? Le malentendu ne ferait-il pas partie intégrante de la recherche toujours inassouvie du "vrai" sens de l'œuvre? Or, ce sens qui ne peut s'écrire qu'au pluriel est aussi requis par le texte lui-même conçu pour la réplique. L'interprétation ne saurait être répétitive. A chaque reprise surgit l'inédit, le non-dit, le nouveau qui renvoient à la dimension créatrice de l'exécutant. Il en est donc ainsi de l'interprétation de Gould, singulière, étrange, déroutante, qui n'exprime que l'une des multiples significations potentielles suggérées par l'œuvre et le génie de Mozart. Et ce, pour le plus grand plaisir de l'auditeur!

Université de Montréal

21) Idem., p. 17.

22) Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, p. 80.