

## Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Helmut Kallman, Gilles Potvin, and Kenneth Winters, éd.s.  
*Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal : Fides, 1983,  
xxxii, 1142 pp.

Lucien Poirier

Number 5, 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014018ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014018ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités  
canadiennes

### ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Poirier, L. (1984). Review of [Helmut Kallman, Gilles Potvin, and Kenneth Winters, éd.s. *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal : Fides, 1983, xxxii, 1142 pp.] *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (5), 343–351. <https://doi.org/10.7202/1014018ar>

HELMUT KALLMANN, GILLES POTVIN, and KENNETH WINTERS, édés.  
*Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal : Fides, 1983,  
 xxxi, 1142 pp.

La musique canadienne a depuis peu son encyclopédie. Paru soixante ans après la première édition du *Dictionnaire biographique de musiciens des Sœurs de Sainte-Anne* et quelque vingt ans après la publication de la première histoire de la musique du Canada (Helmut Kallmann, *A History of Music in Canada (1534-1914)*, Toronto, 1960), cet imposant ouvrage, comme les deux précédents, trace une ligne de démarcation nette dans l'histoire de la bibliographie de la musique au Canada.

## Plan matériel

### Comparaison entre éditions princeps des versions anglaise et française

L'EMC (sigle désignant tout aussi bien le titre anglais que français de l'Encyclopédie), reflétant d'une certaine manière le visage culturel déclaré du Canada et la politique générale des trois directeurs d'édition consistant à traiter de manière distincte certains thèmes communs aux deux principales ethnies du Canada, a sa version anglaise et sa version française sous deux couvertures différentes et publiées par deux maisons d'édition différentes. Comme chacune de ces versions est constituée de la somme d'articles écrits dans la langue originale et d'articles traduits, le contenu est semblable quoique non nécessairement identique, du moins au niveau de la première impression de chaque version sur laquelle a porté notre comparaison. L'explication réside dans l'intervalle de deux ans qui sépare la publication de chacune : ainsi, les responsables de la version française ont eu tout le loisir d'apporter, au besoin, certaines corrections et additions minimales par rapport au texte de la version anglaise. (Il est possible que ces changements aient été apportés au texte des impressions subséquentes de la version anglaise.)

Sur le plan du style littéraire d'ensemble, on note un même souci de clarté, de concision et d'élégance, que la présence de sigles et abréviations diverses ne contrarie en rien. Toutefois la composition typographique, sensiblement différente entre les deux éditions, rend la lecture et la consultation de l'édition française plus faciles. D'une part, les caractères du texte y sont plus grands ; d'autre part, l'utilisation des caractères gras dans les en-têtes de rubriques ont pour conséquence de dégager nettement ces parties du corps de l'article et de diriger ainsi l'œil vers un point d'intérêt précis, ce qui est une qualité appréciable d'un ouvrage de référence.

Un dernier point de comparaison entre les deux éditions porte sur la qualité des quelque cinq cents illustrations en noir et blanc. Sur ce

plan, notre préférence va à l'édition de la University of Toronto Press : le contraste plus marqué entre le noir et le blanc a pour effet de mieux fixer les lignes et contours de l'illustration, et aussi de faciliter, le cas échéant, la lecture de mots d'un texte (voir, à titre d'exemples, la photographie de Nicholas Goldsmith et la page couverture du *Dépit amoureux* de Napoléon Aubin).

## **Le contenu**

### **Introduction**

L'EMC, comme document physique, forme un corpus de trois mille cents soixante et un articles et de quelque cinq cents illustrations, traitant de l'ensemble des aspects que présente la musique canadienne. Aussi, se former une idée globale de l'ouvrage n'est pas tâche simple, même si la matière se trouve, dans la majorité des cas, bien délimitée, et condensée à l'intérieur d'une même couverture. Chacun peut réaliser, en effet, que l'utilité pour la référence d'un classement alphabétique d'articles est inversement proportionnelle à la capacité d'en dégager une synthèse. Dans le cas de l'EMC, il faudrait ajouter que la subdivision de certains sujets et le recours à un mode de traitement parallèle selon qu'il s'agit du produit d'une culture ou d'une autre, ou pour des raisons d'ordre esthétique, compromettent souvent l'effort du lecteur de dégager une idée d'ensemble d'une question précise. Pour ces raisons, et compte tenu de la richesse et de la diversité de l'information contenue dans l'ouvrage, le propos de ce compte rendu se limitera à un ensemble de réflexions que la lecture et la consultation fréquente de l'EMC ont provoquées.

### **Les illustrations**

La première grande attraction de l'EMC lui vient des quelque cinq cents reproductions en noir et blanc, distribuées également à travers les mille quatre vingt-huit pages centrales de l'édition française (mille vingt-deux dans l'édition anglaise). Quoique de format très réduit, ces illustrations n'en sont pas moins une fête pour l'œil, en même temps qu'elles précisent, dans certains cas, l'information contenue dans un article (e.g. les illustrations d'instruments et de salles et édifices). La diversité de leurs sujets est d'ailleurs la marque d'une attention particulière portée par les directeurs de l'ouvrage à cette dimension de l'édition : document d'archives (1), cartes géographiques (2), œuvres d'art (9, incluant les portraits peints), affiches, programmes, trophées, annonces et catalogues (15), instruments (16), pages de périodiques (26), salles et affiches (28), partitions et exemples musicaux (60), et surtout, une imposante série de portraits de musiciens (345) défilent à tour de rôle sous les yeux du lecteur.

Il est à regretter cependant que, soit par manque d'information

précise disponible soit pour des raisons d'ordre méthodologique, l'aspect documentaire de ces illustrations ait été souvent laissé pour compte, et ce, malgré l'excellence des prescriptions fournies sur la matière, à l'article « Iconographie ». Ainsi, certaines illustrations ne reçoivent pas de vedette explicative, probablement pour des motifs « d'évidence » (e.g. : p. 254 de l'édition française, article « cuivres »); d'autres, en particulier les reproductions de portraits, ne sont accompagnées d'aucune date (e.g. : Raoul Jobin dans le rôle de Don José de *Carmen*); enfin, la provenance des documents visuels n'est que rarement mentionnée (voir exception à l'article « Danse »). On peut dès lors se demander si l'illustration n'est pas avant tout matière décorative dans l'ouvrage ou simple façon de souligner l'importance relative d'un musicien parmi ses contemporains.

### Les articles

Quelle que soit la réponse, il faut convenir que l'illustration dans un ouvrage de ce type ne peut être qu'accessoire. Sa force réside ailleurs. Dans le cas présent, cette force, l'EMC la tire de la qualité et de l'originalité de son texte pris dans son ensemble. À n'en pas douter, l'une et l'autre sont présentes dans l'ouvrage, mais la première qui, comme l'illustration, retient davantage l'attention du lecteur, parce que plus immédiatement perceptible, est l'originalité.

Comme le précisent les auteurs de l'introduction, cette originalité réside dans la réunion, sous une même couverture, de l'ensemble des composantes de la vie musicale canadienne présenté en un spectaculaire « portrait abécédaire ». Pour une des toutes premières fois, un ouvrage condense les connaissances les plus nouvelles sur la musique non seulement folklorique et savante mais aussi populaire et commerciale. C'est là une dimension « encyclopédique » fondamentale de l'ouvrage qui réduit à l'état d'échos les critiques individuelles faites sur le manque d'exhaustivité de l'EMC (entendez qu'il y manque une certaine quantité de noms de musiciens vivants), tant apparaissent pénétrantes les vues des responsables de cette publication.

Bien sûr, choisir ce parti comportait l'avantage immense de simplifier la tâche des Kallmann, Potvin et Winters, comme peut le réaliser toute personne qui s'est attachée à ranger dans des catégories définies d'après les critères de contenu et de fonction sociale telle ou telle partition de musique pour piano ou pour voix et piano du XIX<sup>e</sup> siècle. Personnellement, je vois plutôt cette décision comme une volonté de faire en sorte que la *réalité* musicale canadienne soit reflétée sous tous ses aspects, le fruit d'une réflexion analogue à celle qui a poussé nombre de musicologues américains, depuis Oscar Sonneck en 1916 jusqu'à Gilbert Chase en 1982 en passant par Frank Lloyd Harrison en 1963 (voir Gilbert Chase, « American Music and American Musicology », *The Journal of Musicology*, 1/1 (1982), 59-62), à réclamer la poursuite des travaux portant sur la musique américaine dans une perspective

globale plutôt que compartimentée. Vu les rapports étroits existants entre les musiques des deux pays, il paraît pertinent qu'une orientation commune puisse être donnée aux recherches portant sur l'une et sur l'autre.

Cette constatation faite, nous avons voulu savoir jusqu'à quel point, compte tenu de la forme de l'ouvrage, le traitement d'une matière commune à divers types de musique favorisait le développement d'une vue d'ensemble de la vie musicale canadienne à travers quelques-unes de ses composantes. Pour qu'une telle vue d'ensemble soit possible, il faut supposer une forme de synthèse où les éléments sont traités à tour de rôle et examinés à différents niveaux ; un article également qui dégage les lignes de force de chaque élément, tout en établissant des rapports qui définissent leur degré respectif d'importance et de valeur. Il se trouve dans l'EMC des modèles de tels articles. Je citerai, à titre d'exemple, l'article « Piano-facture ». Dans ces colonnes, l'histoire de la facture du piano ne fait intervenir aucune division d'ordre géographique, culturel ou esthétique : seul élément d'articulation dans le texte : le temps. Il s'en dégage des notions claires sur les centres de production, les facteurs ; les influences extérieures subies, les conditions de développement ou de stagnation, etc., et ce, à travers le Canada, à différentes époques.

Un second exemple pourrait être offert par l'article « Piano-pratique et enseignement » qui, à bien des égards offre, tableaux à l'appui, une vue étendue du sujet. Néanmoins, cet article retient aussi l'attention par certaines de ses limites qui apparaissent avec plus de clarté encore si on le rapproche de l'article « Guitare ». À lire le premier, on chercherait en vain une réponse à la question de savoir si le piano a jamais été utilisé à des fins autres que l'exécution de la musique « classique », selon une expression utilisée dans l'article « Guitare ». Au niveau de l'article proprement dit deux corrélats (jazz, ragtime) fournissent les seuls indices permettant de croire que la réalité puisse être abordée sous un autre angle. L'article « Guitare », par contre, aborde successivement les musiques classique, de jazz, de rock et folklore, en autant de catégories hermétiquement étanches.

Les commentaires entourant ce second exemple débouchent sur l'énoncé de deux problèmes distincts. Le premier pose la question de l'uniformité de traitement pour des sujets de même nature. Sa solution incombe aux seuls directeurs de l'ouvrage qui pourraient facilement, à l'occasion d'une réédition, veiller à améliorer cet aspect de la forme de l'ouvrage. Le second problème est beaucoup plus complexe. Il a trait à la division stricte de la matière musicale étudiée en autant de volets qu'il y a de types donnés de musique (folklorique, populaire, savant), sans communication entre eux ou si peu. C'est un problème, cette fois, auquel la musicologie fait face au plan international, comme l'a précisé une nouvelle fois Claude V. Palisca en 1982 (Claude V. Palisca, « Musical Scholarship in the 1960s », *Musicology in the 1980s*,

éd. par D. Kern Holoman et Claude V. Palisca, New York : Da Capo Press, 1982, pp. 18-19). Au Canada comme ailleurs dans le monde, le problème est encore amplifié à la vue de l'écart considérable qui sépare les spécialistes d'une même discipline lorsqu'ils traitent d'un sujet commun à deux cultures : le folklore, par exemple. Sous ce rapport, les articles de Neil Rosenberg, Helen Creighton, Edward D. Ives, Edith Fowke, Philip J. Thomas (« Musique folklorique canadienne-anglaise ») et de Conrad Laforte (« Musique folklorique canadienne-française ») sont riches d'enseignement. Contrairement à ce que laisse entendre chacun des titres d'articles, c'est le texte et non la musique qui sert de point de rencontre entre ces différents spécialistes. En effet, à l'exception très notable du sous-article de Neil Rosenberg (« Musique folklorique canadienne-anglaise : 1. Terre-Neuve ») l'essentiel (la totalité, dans certains cas) des propos est consacré à des problèmes de classification par sujets selon une terminologie souvent propre à chaque auteur. Si ce sont là les marques d'un éclectisme et d'une diversité au niveau de la méthode ethnomusicologique actuelle, ne faudrait-il pas conclure, en accord avec Claude V. Palisca (*ibid.*, p. 18), que la musicologie comparée au Canada présente des signes d'une forte vitalité ? Face à un ensemble aussi bigarré, je me plais néanmoins à imaginer un compte rendu de ces différentes matières folkloriques qui respecterait le plan exemplaire (pour tout lecteur, spécialiste ou non) du sous-article de Neil Rosenberg mentionné plus haut. On verrait alors le folklore traité sous le double aspect d'une manifestation musicale et d'un objet d'étude accordant une importance égale au texte, à la musique, aux manières d'exécution, etc. En pareil cas, l'EMC serait peut-être parvenue à mettre en veilleuse ce qui divise les spécialistes sur le plan de la méthode et à proposer à ses lecteurs un texte de synthèse ou tout au moins une série de textes à partir desquels des points de comparaison seraient possibles.

Nous reviendrons plus loin sur la responsabilité des directeurs, aux prises avec un problème qui relève avant tout de la discipline qu'elle aborde. Il existe d'autres cas cependant où la division d'un sujet relève d'un choix lourd de conséquence, puisqu'il peut encourager certaines études et recherches à venir à en adopter les principes. Le plus frappant est celui des genres ou, plus généralement, de la littérature musicale examinée sous l'angle du produit d'une ethnie. Aussi étonnant que cela puisse paraître l'article « Orgue-composition » est de ceux-là.

À première vue, il semble qu'il y ait une quelconque justification à procéder ainsi. La musique proprement religieuse ou liturgique est différente selon les cultes et, en simplifiant, on peut aller jusqu'à admettre que le Canada se prête à l'établissement d'un lien entre ethnies et confessions. La difficulté de s'appuyer sur ce principe pour traiter de manière parallèle la musique pour orgue des deux principaux groupes ethniques au Canada vient essentiellement du fait que le type

bien défini de musique qui lui correspond représente une partie marginale de la production de nos compositeurs. Bien sûr, il faut admettre que toute une catégorie d'œuvres (arrangements, pièces de genre et même pièces de danse) prévues à l'origine pour le concert, le théâtre ou le salon aient pu meubler de nombreux moments de l'office liturgique. Il n'en reste pas moins abusif de prêter un caractère liturgique à l'ensemble de ce répertoire et, par ricochet, de faire possiblement appel à cette raison pour opérer une division du sujet fondée sur la foi collective (?) d'un groupe social.

Se peut-il qu'une autre cause que celle évoquée jusqu'ici, en l'occurrence la dépendance stylistique des compositeurs d'expression française vis-à-vis de l'école d'orgue française, explique un traitement distinct de la musique de ce groupe? La chose est possible, bien que certaines évidences empêchent d'y croire. Selon cette hypothèse, par exemple, les Pelletier, Letondal, Gagnon, Lavallée-Smith, Bernier, Paquin, Létourneau, Poirier et Ringuet pourraient être considérés comme les pères d'une dynastie dont les œuvres « sont directement tributaires de la tradition française de Guilmant, Franck, Vierne et Widor » (article « Orgue-composition : 1. canadienne-française »). Serait-ce à dire que nos compatriotes anglophones aient boudé l'enseignement de l'école française (en supposant, bien sûr, que cette école soit à la source de l'esthétique des musiciens nommés plus avant)? Le cas des *Grands Chœurs* des Wheeldon, Reed, Spence et Montgomery devrait alors être expliqué, tout comme celui des deux *Toccatas* de Lucas, ou encore des nombreuses pièces de genre aux titres caractéristiques français (berceuse, chant, méditation, rêverie, etc.) écrits par quelques compositeurs. D'ailleurs, l'argument ne tient pas lorsqu'on aborde les compositions d'un Raymond Daveluy qui, bien que possédant un style « nettement dérivé de l'école française », devrait partager tout au moins avec Healey Willan la caractérisation d'une écriture rigoureuse « rappelant Reger ou Hindemith » (Ibid.). La réalité est autre. La composition pour orgue au Canada (tout au moins au Québec et en Ontario) a connu sensiblement les mêmes lignes de développement sur une assez longue période de temps, comme nous le démontrerons dans une publication prochaine, et l'une des principales marques distinctives des Canadiens-anglais par rapport aux Canadiens-français est leur intérêt, au moins jusqu'en 1930, pour les arrangements et les transcriptions, selon le témoignage de quelques critiques. Or, la nature de cette marque confine la distinction au niveau de l'exécution et non de la composition.

Toujours dans le même ordre d'idées, mais cette fois à un niveau beaucoup plus poussé, nous aborderons un dernier cas, celui de la composition pour voix avec accompagnement. Signaler ici tous les titres d'articles auxquels il faut se rapporter pour trouver un traitement élaboré de la question prendrait l'aspect d'un index. En bref, la chanson d'inspiration folklorique et populaire donne lieu à deux articles

(« La Chanson au Québec » et « Chansonniers ») limitant le sujet au Québec, alors que la chanson canadienne-anglaise est étudiée par thèmes qui, curieusement, paraissent être exclusifs à leur groupe ethnique d'appartenance, soit les chansons de métier (1. marins, 2. bûcherons, 3. agriculteurs et cow-boys, 4. mineurs), les chansons de sinistres, les chansons d'étudiants, les chansons d'unions ouvrières, enfin une longue série d'articles rapporte les données sans distinction de culture (« Chansons enfantines traditionnelles », « Chansons politiques », « Chants aux drapeaux », « Mélodie chantée », « Musique country », « Batailles », « Guerres ... », « Castors » etc.), cependant qu'on ne trouve rien sur les chansons « littéraires » (d'après l'expression de Conrad Laforte, p. 705), narratives et religieuses, non plus que sur la romance (contrepartie française de la ballade anglaise ?). L'état général de dispersion des éléments est si grand et les méthodes de traitement si diverses que chercher dans l'EMC un renseignement précis sur le sujet revient à tenter de trouver un point sans connaître ses coordonnées, ne serait-ce que par l'absence de définition globale préalable des termes chansons, chants et mélodies. Est-il nécessaire d'ajouter que, pour les mêmes raisons, la compréhension globale du sujet constitue un défi de taille pour le lecteur ?

Que l'on convienne toutefois de la nécessité de préciser préalablement les tenants et aboutissants de cette critique et de tenir compte du point de vue des directeurs de l'ouvrage sur la question. Notre point de départ, rappelons-le, a été de signaler qu'une des plus notoires contributions de l'EMC réside dans une approche voulant que la musique au Canada soit étudiée dans toute son ampleur et dans toutes ses dimensions. Pour cette raison, nous avons parlé, au sens figuré du terme, de la valeur « encyclopédique » de l'ouvrage. À partir de là, nous avons cherché à savoir si l'axe horizontal que représente cette dominante était « entrecoupé » par un axe vertical grâce auquel une vue synoptique et synthétique de tous les éléments dont se compose une matière donnée permet, selon les termes de Diderot, de « rapprocher les découvertes et de les ordonner entre elles, afin que plus d'hommes soient éclairés ». La réponse que notre brève analyse permet d'apporter à cette question est que des fragments de cet axe sont observables à certains endroits, mais en nombre insuffisant pour créer ne serait-ce que l'illusion d'une direction suivie.

Les directeurs de l'ouvrage ont adopté, de manière éclairée, cette politique, eux qui déclarent n'avoir pas « jugé du ressort de l'EMC d'offrir "un exposé historique" général, ou encore une vue d'ensemble de la composition musicale » (Introduction, p. xi). Sur le plan de l'organisation et de la présentation de la matière, ils ont choisi de respecter les méthodes particulières à chaque branche du savoir, voire à chaque spécialiste de la discipline (voir, par exemple, à « Musique folklorique »), créant, dans d'autres cas, leurs propres règles quand un champ de recherche n'offrait pas d'autres ressources (e.g. : la musique pour voix accompagnée).



Dans cette perspective, l'EMC apparaîtra à d'aucuns une gigantesque somme de données et de connaissances d'ordre biographique, documentaire et bibliographique, dont la consultation demeure indispensable à toute personne désireuse d'obtenir un renseignement précis sur un sujet touchant à la vie musicale ou à la musique canadienne. Plus encore, elle sera cette source unique de références pour le chercheur désireux de connaître l'état d'avancement des travaux dans un domaine donné, à la fin de 1980 (on peut observer, en effet, que des indications précieuses sur l'état de la recherche et même sur l'orientation que devrait suivre une recherche dans un domaine donné ne font pas défaut. Voir, par exemple, les articles « Arts visuels », « Iconographie », « la Musique dans les lettres canadiennes », « Théorie-Manuels », etc.).

Pour cet autre, l'EMC pourrait être *en plus*, pour reprendre les gais propos cités par R. Etiemble (article « Dictionnaire », *Encyclopaedia universalis*, tome V, p. 554) :

Sac d'idées ou boîte de couleurs, tant y a qu'un dictionnaire joint au dehors de l'ordre le comble du désordre. Jamais les règles d'un jeu ne furent plus rigoureuses, ni plus libres le jeu lui-même. L'alphabet couvre le chaos. Voilà justement les gambades qui me plaisent (...) comme une abeille perdue, je m'enivre du suc des rencontres.

Et de fait, n'aurait-il pas mieux valu coiffer l'ouvrage du titre de Dictionnaire de la musique et des musiciens du Canada ?

Pour conclure, nous ajouterons quelques réflexions à propos du développement qu'une génération prochaine devrait pouvoir apporter à l'ouvrage si se poursuit l'élan donné par l'EMC au progrès des connaissances en musique canadienne. Les directeurs actuels ont eux-mêmes fourni une indication en ce sens, en déclarant que l'EMC « est aussi le point de départ d'une documentation systématique et globale de la musique au Canada » (Introduction, p. xv). Une partie de cette documentation, que l'on est en train actuellement de rassembler, se trouve consignée dans la presse, source inestimable d'informations sur tous les aspects de la musique, et aussi dans les fonds d'archives dont plusieurs demeurent encore à inventorier et à étudier. Nul doute qu'au terme de ce lent travail, une révision et une augmentation de la matière formant le contenu actuel de l'EMC s'imposera, comme d'ailleurs l'ensemble des ouvrages nationaux de ce type qui ont entrepris les mêmes tâches. Il est en tous cas rassurant de penser qu'une structure existe au Canada, assez souple et étendue pour intégrer les nouvelles découvertes et assurer leur interprétation.

Dans la mesure où cette première édition de l'EMC m'apparaît perfectible sur un autre plan, je veux croire que la critique du style musical des compositeurs sera, d'une part, étendue à l'ensemble plutôt qu'à un groupe restreint de musiciens ; d'autre part, basée sur une étude rigoureuse des œuvres avant de porter tout jugement de valeur. Il est impératif, à mon avis, que cesse la tendance actuelle consistant, selon les propos pourtant centenaires de l'abbé Casgrain, à décerner à

notre pays, en toute occasion, un brevet d'infériorité, en présentant, sans autre forme d'examen, des générations entières de compositeurs comme de simples épigones des grandes figures européennes. Ne serait-il pas plus instructif et honnête en cette matière de donner à l'œuvre musicale la place centrale qui lui revient ? L'EMC elle-même tirerait avantage de cette orientation en corrigeant l'impression que la version actuelle peut laisser d'avoir été écrite davantage par des littéraires que par des musiciens.

Lucien Poirier

*Glenn Gould : Le dernier puritain*, écrits 1, réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon. Paris : Fayard, 1983, 285 pp.

Premier volet d'une « intégrale » des écrits de Gould, cet ouvrage cède la parole au « moraliste austère » dont l'activité réflexive, inséparable de la pratique musicale, revêt la forme d'essais philosophiques, d'essais critiques et d'entrevues fictives. Gould expose sa conception de la technologie et de l'enregistrement, sa philosophie de la communication axée sur la recherche d'une production et d'une jouissance créatrices essentiellement musicales. Privilégiant la signification intrinsèque de l'œuvre musicale, Gould rêve d'une présence sans faille qui, tant du côté du compositeur, de l'interprète que de l'auditeur, échappe à la sphère de l'informe, de l'extériorité, du visuel. Refus donc de la musique qui se donne en spectacle, de tout élément théâtral et de toute autre forme d'expression éphémère susceptible d'altérer l'existence de la musique dans la musique. Ce désir de pureté, cette exigence de perfection constituent l'univers du discours de Gould qui s'est lui-même décrit comme « le dernier puritain » (p. 43). Bruno Monsaingeon, collaborateur intime de Gould, lui rend un fidèle hommage en présentant cette autre dimension de l'activité créatrice du musicien qu'il a choisi d'organiser en quatre parties : les idées philosophiques de Gould composent la première partie ; la seconde porte sur les compositeurs ; la troisième traite des interprètes, et la quatrième regroupe ses essais critiques.

La première partie, philosophique, rassemble cinq textes distincts. La décision de Gould de mettre fin, dès 1964, à sa carrière de concertiste repose sur la conviction que la technologie de l'enregistrement modifiera la nature de la composition musicale, de l'interprétation, de l'écoute, et conduira à un nouveau type de communication avec l'œuvre musicale. Lors même de ses premières expériences radiophoniques, en tant qu'interprète, Gould fait l'apprentissage avec la façon magistrale de la technologie. Il a retenu, dans *l'Épître aux Parisiens*, l'essentiel de cet enseignement : « J'avais appris, dit-il, à être malhonnête dans un sens créateur » (p. 25). L'utilisation de l'appareillage technique visait en