

Petite revue de philosophie

La poïétique de Glenn Gould (1932-1982)

Ghislaine Guertin

Volume 4, numéro 2, printemps 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1105549ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1105549ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guertin, G. (1983). La poïétique de Glenn Gould (1932-1982). *Petite revue de philosophie*, 4(2), 1–16. <https://doi.org/10.7202/1105549ar>

**La poïétique de Glenn Gould
(1932-1982)**

Ghislaine Guertin

Professeur au département de philosophie

«Je veux savoir si tu es un créateur ou un traducteur en quelque sens que ce soit; si tu crées, tu fais partie des hommes libres; si tu traduis, tu es leur esclave et leur instrument.»

Nietzsche, *La Volonté de puissance*.

La musique, comme le drame, dépend pour sa réalisation complète, d'une partition ou système de notation conçu pour la réplique. Cette reproduction par l'exécution, condition essentielle à la représentation de l'oeuvre, ne saurait toutefois être comprise en tant que simple répétition, imitation ou copie de l'original. En effet, le texte produit par le compositeur contient une série d'éléments: indications de doigté, de phrasé, de tempi, de nuances, d'accentuations, qui nécessitent de la part de l'exécutant, une interprétation, une recréation. Il reviendrait ainsi à l'exécutant de faire advenir à l'existence une oeuvre qui n'est pas originellement la sienne, en d'autres termes, de représenter l'oeuvre du

compositeur «selon le sens qu'il y trouve».¹ Cette initiative créatrice de l'exécutant résulte de sa propre «poiétique»,² c'est-à-dire d'un ensemble de facteurs provenant par exemple de sa sensibilité, de son imagination, de sa formation musicale, de sa situation historique, de sa connaissance du compositeur, de ses options esthétiques et philosophiques, etc. L'exécutant, homme, individu, se dit, se déclare en actualisant la trace de la pensée et des intentions du compositeur:

«L'important, affirme le compositeur Pierre Boulez, c'est la greffe. la création à partir de la proposition fournie par l'oeuvre. Inestimable s'avère l'enrichissement qui se produit par la greffe d'une pensée sur une autre, d'une attitude sur une autre.»³

Le pianiste-virtuose canadien Glenn Gould, décédé en octobre dernier, nous en offre l'expression exemplaire. L'exposé d'un volet de sa «poiétique», savoir,

1. H.G. Gadamer, *Vérité et Méthodes*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, p. 46.

2. Étienne Gilson entend par le nom de «poiétique», tout ce qui conditionne le travail de l'artiste au terme duquel «quelque chose existe qui n'eût pas existé sans lui» (*Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963, p. 79). Ce même terme situé dans le cadre des *Fondements d'une sémiologie de la musique* renvoie à l'un des pôles de la tripartition de Jean Molino selon laquelle l'oeuvre musicale est considérée à la fois en elle-même dans sa réalité matérielle (niveau matériel), en tant que produite par un compositeur (niveau poiétique) et reçue par un auditeur (niveau esthétique): «Relève du domaine poiétique tout ce qui conduit de la conception à la réalisation de l'oeuvre musicale: les conditions philosophiques, sociologiques, psychologiques, historiques, esthétiques, matérielles qui motivent ou conditionnent le créateur jusqu'à ce que l'oeuvre soit considérée comme achevée.» J.J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975, p. 52. Nous utilisons le terme de «poiétique» pour signifier la production de l'exécutant de l'oeuvre musicale.

3. P. Boulez, *Points de repère*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Éd. du Seuil, 1981, p. 453.

sa conception de l'interprétation, permet de le démontrer. Elle conduit à examiner les principes esthétiques du musicien, plus particulièrement, le type de relations qui se joue en général dans son exécution, par rapport au texte porteur de significations multiples mais reconnu comme le produit d'un compositeur, et par rapport à l'auditeur qui, dans la subjectivité de son écoute, participe, à son tour, à l'avènement de l'oeuvre musicale.

L'esthétique de Gould aurait pris naissance, selon Geoffrey Payzant,⁴ auprès du musicien Arthur Schnabel. Les termes avec lesquels Gould exprime son admiration pour ce musicien, dénotent l'essentiel de sa théorie esthétique:

«Je crois que Schnabel a probablement été le plus grand interprète de Beethoven qui ait jamais vécu. Je me sens attiré vers l'essence de Beethoven d'une façon plus authentique par Schnabel que par n'importe qui d'autre. Il y a là un sens de la structure que personne n'a jamais compris comme il l'a fait dans la plupart des pièces de Beethoven.»⁵

Pour Gould, l'oeuvre d'art musicale est avant tout structure. Elle est constituée d'un ensemble de formes. L'exécutant a pour tâche fondamentale de les révéler, de les créer, et partant, d'exprimer la signification intrinsèque du discours musical.

Ces données ne sont pas sans présenter une analogie avec les principales propositions du professeur

4. Gould n'a jamais rencontré Schnabel. Il aurait été mis en contact avec son esthétique par l'audition de ses enregistrements, en particulier des concertos pour piano de Beethoven. Voir à ce sujet: G. Payzant, *Glenn Gould, Music and Mind*, Toronto, Van Nostrand Reinhold, Ltd., 1978, p. 79.

5. J. Cott, «Glenn Gould I», dans *Rolling Stones*, no 167, 1974.

Hanslick qui écrivait dans son essai de réforme esthétique *Du beau dans la musique*:

Une idée musicale formulée complètement est déjà du beau indépendant de toute autre condition: elle n'a pas d'autre but qu'elle-même et n'est nullement le moyen ou le matériel servant à l'expression des sentiments ou des pensées. Que contient la musique? Pas autre chose que des formes sonores en mouvement[...] Il existe dans la musique un sens, une suite, mais de nature purement musicale. La musique se compose de combinaisons et de formes sonores qui n'ont d'autre sujet qu'elles-mêmes.⁶

Hanslick cherche ainsi à démontrer que, d'un point de vue immanent, la musique n'est pas expressive. Il s'oppose aux tenants d'une esthétique du sentiment qui affirmaient à la même époque:

La musique n'a affaire qu'au sentiment.⁷

Les sentiments sont le contenu d'elle-même que la musique doit exprimer.⁸

Son argumentation gravite autour du compositeur et son mode de production défini en tant que «mise en oeuvre des formes musicales».⁹ À la manière de Stravinski, il ajoute: «Ce n'est pas le sentiment qui compose, mais l'organisation spécialement musicale, fécondée par le travail».¹⁰ L'oeuvre musicale provient de l'imagination de l'artiste et les idées qu'il expose sont, pour Hanslick, de caractère purement musical.

6. E. Hanslick. *Du beau dans la musique*, Paris, Maquet, 1893, 2e édition française, traduction Charles Bannelier.

7. *Ibid.*, p. 15.

8. *Ibid.*, p. 25.

9. *Ibid.*, p. 72.

10. *Ibid.*, p. 73.

En ce qui concerne l'auditeur, cet esthéticien établit la distinction entre deux types d'écoute, active et passive, préconisant «la contemplation pure et consciente de l'oeuvre musicale»¹¹ comme seule vraie manière d'écouter. «Sans activité de l'esprit, affirme Hanslick, pas de plaisir esthétique.»¹² À l'opposé, il conçoit l'écoute passive comme une sorte d'état pathologique ou de «demi sommeil» dans lequel serait plongé l'auditeur qui se laisse bercer par la musique.¹³

Par ailleurs, après avoir démontré que la musique ne peut contenir en elle-même des sentiments et les exprimer, Hanslick déclare qu'elle est toutefois apte à les provoquer et à les susciter: «Aucun art, dit-il, ne touche notre âme avec autant de rapidité (...) la musique nous envahit.»¹⁴ Or ce pouvoir reposerait sur la reproduction de l'oeuvre par l'exécution: «Un morceau de musique charme ou ennueie suivant la manière dont l'interprète lui donne vie.»¹⁵ L'exécutant virtuose, pour Hanslick, est cet interprète capable d'exprimer, selon sa propre pensée, la pensée du compositeur: «La manière de faire comprendre la pensée du compositeur appartient à l'exécutant, elle est son «esprit» à lui.»¹⁶ Ce qu'il retiendra principalement du jeu des interprètes de son époque se situe cependant du côté de la perfection formelle et de la maîtrise de soi. Le pianiste Thalberg par opposition à Liszt, de même que Clara Schumann

11. *Ibid.*, p. 96.

12. *Ibid.*, p. 100.

13. *Ibid.*, pp. 90-91.

14. *Ibid.*, pp. 77-78.

15. *Ibid.*, p. 76.

16. *Ibid.*

« dont le jeu, dit-il, est toujours clair, précis, découpé »,¹⁷ détiennent la première place au tableau des vedettes virtuoses.

L'ensemble des propositions de l'esthétique formaliste d'Hanslick renvoie à l'esthétique contre laquelle Nietzsche s'est élevé dans *La Naissance de la tragédie*, à savoir, « le socratisme esthétique » dont le postulat fondamental se formulerait ainsi: « Pour être beau, tout doit être raisonnable. »¹⁸ En effet, l'objectif général que poursuit Hanslick à l'intérieur de son essai de réforme esthétique, « rechercher la nature du beau musical, au moyen d'une méthode qui se rapproche le plus de la méthode scientifique naturelle pour en découvrir la partie objective »,¹⁹ traduirait l'idéal de « l'homme théorique » qui pour Nietzsche n'a plus rien de l'artiste. Optimisme qui conduit jusqu'à croire en « la réalisation de la musique devenue science exacte au même titre que la chimie et la physiologie ». ²⁰ Cette démarche d'Hanslick consiste à regarder la musique à partir de la science et va donc à l'encontre du projet de Nietzsche visant à « examiner la science à la lumière de l'art, mais l'art à la lumière de la vie ». ²¹ Contre Schopenhauer qui conçoit l'art comme un calmant de la vie, contre les esthéticiens qui, à la manière d'Hanslick, « exigent de la musique un effet analogue à celui des arts plastiques », c'est-à-dire « la production du plaisir causé par des

17. Idem, *Geschichte des Concert Wesens in Wien*, T. II, *Aus dem Concert Saal*, Wien, 1870.

18. Fr. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949, p. 87.

19. E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, p. 14.

20. *Ibid.*, p. 57.

21. Fr. Nietzsche, « Essai d'autocritique (1886) », *op. cit.*, p. 170.

formes belles»,²² Nietzsche déclare que «l'art est le grand stimulant de la vie [...]»²³ Cette définition reviendrait à dire que l'art est une forme de la volonté de puissance. En effet, vouloir, pour Nietzsche, consiste à «devenir», à «crier», à «s'affirmer soi-même», à «se dépasser soi-même». Cette aptitude créatrice propre à «l'homme en qui la puissance déborde»,²⁴ Nietzsche la retrouve dans la pensée tragique des Grecs. Il reconnaît la capacité d'invention et d'originalité de l'artiste créateur, fondée sur un sentiment de plénitude et sur un sentiment «d'intensification de force». Cet état esthétique qui correspond à «l'ivresse» est symbolisé dans *La Naissance de la tragédie* par Dionysos, le dieu de la musique qui séduit et déchaîne les passions. L'ivresse dionysiaque est génératrice de forme et de beauté. Cette dernière, représentée par le dieu sculpteur Apollon, dénomme tout comme l'ivresse, l'état créateur artistique. Apollon maîtrise, modère Dionysos alors que Dionysos lui transmet l'énergie créatrice. C'est de l'union de ces deux instincts différents qu'est née, affirme Nietzsche, «l'oeuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique».²⁵

L'esthétique de Gould, à l'instar de celle d'Hanslick, s'inscrit à l'opposé de la vision nietzschéenne de l'art. Nietzsche reprocherait sans doute au musicien sa modernité. Reconnait-il par ailleurs, en lui,

22. *Ibid.*, p. 107.

23. Idem, *Oeuvres philosophiques complètes*, t. XIV, *Fragments posthumes. Début 1888-début janvier 1889*, § 15 (10). Paris. Gallimard, 1977, p. 178.

24. Idem, *La Volonté de puissance*, v. I, *Pensées liminaires*, § 12, Paris. Gallimard, 1947, p. 34.

25. Idem, *La Naissance de la tragédie*, p. 22.

l'homme théorique, principal adversaire de Dionysos, ou au contraire, l'artiste créateur de formes et de rythmes?

En effet, Gould, en choisissant de faire carrière dès 1964 par le seul biais de l'enregistrement, se propose de mieux servir la musique elle-même, utilisant à cette fin les mécanismes de l'analyse et de la dissection de l'oeuvre. Il dénoncera le caractère superficiel du virtuosisme tout en affirmant sa méfiance vis-à-vis du public de la salle de concert qui, en général, se laisserait davantage emporté par les acrobaties du virtuose. Sa critique, à ce sujet, rejoint celle de Claude Debussy qui écrivait:

L'attrait qu'exerce le virtuose est comparable à celui qui attire les foules vers les jeux du cirque. On espère toujours qu'il va se passer quelque chose de dangereux: M. X va jouer du violon en prenant M. Y sur ses épaules, ou bien M. Z terminera son morceau en saisissant le piano entre ses dents.»²⁶

Gould a déclaré avoir eu l'impression en concert de s'être «rabaissé comme un acteur de vaudeville».²⁷ Il aurait même été entraîné à développer une série de moyens irrationnels pour plaire à son public. «Rubato, dynamisme d'expression et autre artifices» contribueraient selon Gould, à déformer l'organisation structurale de l'oeuvre.²⁸

26. C. Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante*, Paris, Gallimard, 1925, p. 61.

27. Glenn Gould cité par G. Payzant, «Une super vedette qui a abandonné la scène», dans *Le Compositeur canadien*, septembre 1978, p. 7.

28. *Ibid.*, p. 9.

À l'abri de la «frivolité du succès virtuose»,²⁹ Gould joue pour lui-même, par nécessité intérieure, préférant, comme l'a montré Payzant, «la cohérence structurale à la saveur tonale, le contrôle du détail à l'impulsion émotive».³⁰ Son activité créatrice repose sur «l'ecstasy», état qui conduit à «la contemplation du moi intérieur» et à «la conscience de la nature profonde du son musical»:

«Ecstasy is by strict definition a solitary condition, an individual person's standing-outside himself. It is not euphoria and not exaltation.»³¹

«Ecstasy is a delicate thread hinding together music, performance, performer and listener in a web of shared awareness of innerness.»³²

Cette «aventure amoureuse» de l'interprète avec la musique serait la source de l'originalité de chacune des représentations de l'oeuvre elle-même. L'interprétation fondée sur l'«ecstasy» ne saurait être répétitive: «Chacune des exécutions d'une même oeuvre peut être unique dans l'histoire de cette oeuvre et dans l'histoire personnelle de l'interprète.»³³ Gould croît, en effet, que les intentions du compositeur ne sont jamais revêtues d'une autorité absolue. L'interprète peut lui aussi prendre

29. Nous empruntons cette expression à Vladimir Jankélévitch qui, dans son beau livre *Liszt et la Rhapsodie*, Paris, Plon, 1979, a contribué en analysant les fondements du virtuosisme et en examinant le «pour» et le «contre» de la virtuosité, à la redécouverte d'un musicien si souvent maltraité. Au sujet du caractère superficiel du virtuosisme et de la représentation, voir le chapitre IV.

30. G. Payzant, *op. cit.*, p. 9.

31. *Idem*, *Glenn Gould, Music and Mind*, p. 63.

32. *Ibid.*, p. 65.

33. *Ibid.*, pp. 66-69.

des décisions artistiques jadis réservées au seul compositeur. Les ressources techniques de l'enregistrement serviraient d'instrument pour abattre cette cloison entre compositeur et exécutant. Payzant décrit ainsi les possibilités de cette nouvelle initiative créatrice:

«À chaque palier du complexe technologique depuis le choix et la mise en place des microphones, le jeu de l'instrument, l'enregistrement à l'état brut, le montage des prises, la fabrication du disque, le choix de la platine, des amplificateurs, des haut-parleurs, leur mise en place, le réglage et l'équilibre du volume, à chaque étape, les décisions du compositeur et celles de l'interprète peuvent être d'ordre artistique et donner lieu à des révisions, des modifications afin de tenir compte des possibilités et des limites des appareils dont ils disposent.»³⁴

De plus, l'enregistrement offre à Gould, par le biais des techniques de montage, toutes les chances de satisfaire son souci de perfection. Cette possibilité de reprendre plusieurs fois une même pièce musicale, un même mouvement ou encore une même séquence est à l'origine de ce sentiment de sécurité que Gould considère essentiel à la réalisation de la cohérence du discours musical et de sa pleine intensité.

L'appareillage technique isole Gould physiquement de son auditeur et lui assure la solitude nécessaire à la réalisation de son activité. Néanmoins, il cherche à établir un lien avec ce même auditeur à des niveaux purement intellectuels et auditifs. Loin de se complaire dans un vide sonore, il peut selon Gould, grâce à son équipement technique, se doter des meilleures conditions afin de comprendre la manière dont la pièce est construite. Cette écoute active fondée également sur «l'ecstasy» conduirait à l'analyse et à la dissection de l'oeuvre.

34. *Ibid.*, p. 156.

L'ensemble des mécanismes de cette stratégie d'interprétation axée sur l'enregistrement permettra à Gould de se définir, à l'image de son idole Arthur Schnabel, «d'avantage musicien que pianiste». Cependant, Gould nous démontre, si l'on porte attention non plus à ce qu'il dit mais à ce qu'il fait, que la vertu du pianiste virtuose réside dans un «pouvoir-faire», un «sur-pouvoir». Gould possède cet «excédent de maîtrise instrumentale» propre à l'homme virtuose tel que décrit par Jankelevitch.³⁵ Emporté par le devenir de l'oeuvre, Gould utilise «la marque la plus quantitative de la virtuosité qualitative: la vitesse!»³⁶ Gould séduit par son «brio» et sa «prestesse»! Sa manière de faire, au service de sa ferveur créatrice, saurait-elle faire oublier la présence du compositeur? N'en est-il pas du virtuose comme de l'acteur qui cache l'auteur en jouant sa pièce? La leçon de Pierre Boulez à ce sujet mérite d'être retenue. Elle correspond parfaitement à la pensée de Gould:

«L'essentiel est de réinventer un autre secret à partir de l'oeuvre existante: ce qui importe, ce n'est pas retrouver l'auteur, mais se trouver soi-même».³⁷

Cette aventure requise par l'indétermination du texte lui-même, ne supprime toutefois pas l'obligation pour l'interprète d'opérer une lecture attentive du texte. Ce dernier a une existence propre et faut-il à notre tour le rappeler, l'exécutant n'a pas le droit, au nom de la subjectivité, de l'escamoter. Par ailleurs, l'art de bien lire une partition ne dispense pas pour autant l'exécutant de questionner l'oeuvre et de risquer son interprétation.

35. V. Jankelevitch, *Liszt et la Rhapsodie*, p. 17.

36. *Ibid.*, p. 65.

37. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 458.

La lecture fidèle de la partition ne livre pas la réalité intime de l'oeuvre, son secret ultime. Il en est ainsi des nombreuses tentatives pour rejoindre les supposées intentions du compositeur eu égard à une production des temps passés. Et de poursuivre Boulez:

«J'estime en effet que le créateur, lorsqu'il invente pour aboutir à l'oeuvre achevée, a pour travail essentiel de détruire, de brûler l'origine de l'oeuvre. Il fait disparaître son chemin initial, il annule ses traces. Doit-on même se poser la question: qu'est-ce que l'auteur a voulu? Voudrait-on retrouver ce secret que toute démarche serait vaine. On peut certes retrouver les alentours, les circonstances de ce secret pour s'en rendre maître. Si le secret était et demeurait visible il n'y aurait pas d'oeuvre.»³⁸

L'oeuvre musicale est le produit d'une subjectivité, d'une époque... L'exécution qui lui donne vie aussi. La description de l'esthétique de Gould a contribué à l'illustrer. Nous avons tenté de saisir une des traces du secret que livre cet interprète à l'auditeur, en actualisant la trace du secret du compositeur. Rien ne garantit toutefois la correspondance exacte entre le contenu des messages. Interpréter, c'est courir un risque, celui de «faire un contresens sur ce que le compositeur voulait faire».³⁹ Tout porte à croire que l'auditeur, à la recherche de la vraie interprétation, refuse à Gould ce type d'aventure... lui reprochant ses tempi, son découpage de l'oeuvre, son phrasé, etc.

Il n'y a pas de vérité, affirme le compositeur Boulez, voilà ce que les «chefs d'oeuvre» nous somment de découvrir et d'accepter: ils nous enjoignent l'irrespect, voire le saccage».⁴⁰

38. *Ibid.*, p. 457.

39. Jean Molino, «Apologie du contresens», extrait d'une intervention à l'émission *Les fonctions de la musique*, France-culture, 1976, dans *Musique en jeu*, Paris, Éd. du Seuil, no. 31, 1978, p. 84.

40. Pierre Boulez. *op. cit.*, p. 458.

La séquence des reprises trahit toujours une différence montrant combien il serait illusoire de croire en la reconnaissance universelle d'une interprétation dite parfaite, exacte.

Le sens de l'oeuvre ne peut s'écrire qu'au pluriel tant pour l'exécutant que pour l'auditeur. Car, à son tour, celui qui reçoit l'oeuvre l'interprète avec toute sa subjectivité, avec par exemple sa vision du compositeur, son expérience antérieure de l'interprète, etc. Ainsi en est-il de cet auditeur idéal, doté, comme le souhaitait Gould, d'un appareil technique des plus perfectionnés cherchant à comprendre l'oeuvre. Dans cette catégorie d'auditeurs privilégiés prend place également le critique musical qui, pour les mêmes raisons, ne peut prétendre à l'objectivité. Mieux vaut penser avec Jean Molino que :

«Le contresens que nous commettons en écoutant de la musique orale africaine à partir de notre propre système musical, est un peu l'équivalent du contresens bien heureux que nous commettons en écoutant une fugue de Bach, sans avoir la moindre garantie que notre écoute a quelque chose à voir avec ce que voulait faire Bach».⁴¹

Notre désir de vouloir-savoir le sens de l'interprétation de Gould en passant par la description de sa «poïétique» s'inscrit également dans le cadre d'une interprétation. Nous n'avons pu échapper au coefficient de subjectivité qui nous permet en dernière analyse de décrire Gould comme étant ce musicien dont la démesure chante pour notre plus grand plaisir la présence de Dionysos et d'Apollon, permettant à la musique «de se manifester dans la musique».

41. Jean Molino, «Apologie du contresens», *op. cit.*, p. 84.

Références bibliographiques

Pierre Boulez, *Points de repère*, textes présentés et réunis par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Éd. du Seuil, 1981.

Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante*, Paris, Gallimard, 1926.

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Éd. du Seuil, 1976.

Édouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, Maquet, 1893.

Édouard Hanslick, *Geschichte des Concert Wesens in Wien*, t. II, Aus dem Concert Saal, Wien, 1870.

Vladimir Jankelevitch, *Liszt et la Rhapsodie*, Paris, Plon, 1979.

Jean Molino, «Apologie du contresens», extrait d'une intervention à l'émission *Les Fonctions de la musique*, France-culture, 1976, in *Musique en jeu*, Paris, Éd. du Seuil, no 31, 1978, p. 84.

Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975.

Geoffrey Payzant, *Glenn Gould, Music and Mind*, Toronto, Van Nostrand Reinhold Ltd., 1978.

Geoffrey Payzant, «Une super vedette qui a abandonné la scène» dans *Le Compositeur canadien*, septembre, 1978.