

LE FUGITIF

Julien Vesper

C'est pesant, non, cette atmosphère ? Est-ce la pollution, les trous dans la couche d'ozone, la bien-pensance exhalée en mauvaises haleines ou les effluves de parfums bon marché aspergés sur les cols des chemisiers mal coupés qui rendent l'air si lourd ? Pourtant, un vent continue de souffler. Une légère brise de consolation, sans odeur mais bien présente, si on fait un peu attention. Comme un souffle de vie, celui qui donne du courage, celui des héros dont fait partie Glenn Gould. Respirerait-il encore ? Il aurait 85 ans aujourd'hui s'il n'était pas déjà mort... Moi, en plus d'avoir joué dans mon enfance *Le petit hérisson* (sorte de mazurka) devant des parterres de « spécialistes » ès piano, je suis carrément né en 85, raison de plus pour rendre hommage au plus grand pianiste de l'histoire. Attention, changement de décor et d'époque, inspirez !

Le ramdam des bottes bolcheviques sur le marbre des marches du palais d'Hiver en octobre 1917 n'est rien à côté de la déferlante de notes révolutionnaires que Glenn Gould orchestre en raz-de-marée sur Saint-Pétersbourg en mai 1957. En pleine guerre froide, le monde chavire sous les pluies d'obus du pirate canadien qui envoie dans les écouteilles russkoffs percées des sonorités inédites. Rien n'est pourtant gagné, c'est dans un brouillard socialiste que Gould, 24 ans, doit naviguer. On le voit à peine en haut de la vigie, la queue-de-pie au vent et les cheveux en pétard. Pavillon de l'anonymat hissé haut sur le mât du vaisseau fantôme en provenance du Canada, partitions aiguisées à la main (gantée), le pianiste après qui on peut difficilement encore jouer du piano ne sait pas à quoi s'attendre. À l'abordage ! Sur des eaux soviétiques troubles en des temps qui ne le sont pas moins, Gould met seulement une moitié de représentation à prendre la ville et convaincre son monde de pénétrer celui de Bach (Gould joue déjà, bien sûr, la *Partita n° 6 en mi mineur*). La bataille navale en terre d'échecs se solde par un KO technique. Les Russes sont stupéfiés, tous ces boulets rouges découvrent qu'il existe autre chose que le communisme et sa « musique d'état » (la musique de Bach était alors pratiquement interdite pour cause de contenu évangélique). Il aura suffi d'un récital pour tout changer. La déstalinisation des esprits déjà bien amorcée, un nouveau culte de la personnalité peut démarrer... Le pays sort du coma, Gould cristallise instantanément une nouvelle école de pensée, un nouvel espoir. Remous éternels ! Aujourd'hui encore, on croit apercevoir des reflets d'écume se retirer au loin sur la perspective Nevski.

Gould a ce pouvoir de l'évidence, il est ce gigantesque maelström qui fait tourbillonner les sens sans déboussoler. À la différence de la musique pop qui répète les choses pour qu'à la première écoute, l'auditeur entende, à la seconde, il prête attention et à la troisième, il reconnaisse ; Gould jouant du Bach au piano, de manière totalement inédite et novatrice, nous harponne l'âme si subtilement qu'il nous élève instantanément jusqu'à un état de plénitude proche de la perfection que la naissance nous a volé et que l'on recherche désespérément depuis. En découvrant l'*Aria des Variations Goldberg*, on s'envole vers l'inconnu mais, pourtant, rien n'a jamais semblé plus familier.

Bach au piano alors? Gould aurait pu être tenté de l'enregistrer au clavecin. Trop facile? Gain de temps, moins de prises nécessaires, du simple fait que le clavecin ne possède pas la variété de caractères du piano. Mais non, Gould a préféré castrer – façon de parler – ses pianos pour leur donner des caractéristiques sonores assez proches de celles du clavecin... Son secret? Un contrôle et une immédiateté de réponse uniques. C'est ce qu'il a trouvé de mieux pour retranscrire les éléments qui ont façonné l'esprit du plus grand des compositeurs. La brillance du clavecin, le son détaché de l'orgue baroque, Gould a laissé son esprit s'en souvenir inconsciemment, de sorte à pouvoir jouer leurs qualités respectives sur n'importe quel support (Bach n'écrivait évidemment pas pour un instrument précis, il ne se préoccupait en fait que peu de questions de timbre ou d'instrumentation). Gould répétait d'ailleurs mentalement les pièces qu'il avait prévu d'enregistrer, il portait en lui (dans son manteau long?) toute l'histoire de la musique et l'esprit même de ce répertoire se propageait jusqu'au bout de ses doigts par une espèce de métempycose.

L'existence même de Gould est totalement dépendante de son œuvre, et de celle de Bach, palimpseste dont l'encre coule à jamais. Gould est l'archéologue du baroque, et il pioche dans une mine d'or! Lampe sur le front, il opère sous la surface des choses, extrait l'essence de ces pièces qu'il n'a pas écrites, se les approprie, en dépoussière les vestiges, les fait reluire, s'élançe à corps perdu, le cœur au bord des lèvres, « à la recherche » – comme d'autres avant lui – du domaine des dieux pour leur en faire offrande. Il fait cavalier seul dans les ondes, il vise l'Olympe, il devient Grec, c'est Pégase qu'il monte! Il s'improvise tout à coup metteur en scène, dispose les notes à sa guise sur le théâtre de sa cruauté, utilise son âme comme une poursuite qui met en lumière, magnifie et saisit chaque mouvement, chaque variation plus intensément qu'aucun autre interprète. Sans indication de tempo précise sous les yeux, Gould module à sa guise. Il prospecte dans les sphères, ses mains virevoltant dans l'espace comme deux satellites en orbite autour de l'étoile Bach, brillante comme une relique et en laquelle Gould a une foi inébranlable. Il ausculte les astres, des éclairs dans chaque main illuminant avec attention les parties de sa Création les plus précieuses, comme autant de « petits pans de mur jaune », mais, lorsqu'il peint, Gould ne fait pas de figuratif, c'est l'œuvre qui pose pour lui. À la manière de Proust, Gould nous révèle un monde intérieur que nous ne savions pas être le nôtre et que, sans lui, nous n'aurions jamais perçu. Il joue sur les contrastes, en essayant – c'est réussi! – de faire ressortir une voix interne, d'éclairer un détail qui a pu être négligé dans la vue d'ensemble du tableau. Ce n'est pas anodin si Gould se voit comme un écrivain qui ferait un peu de musique. Il en a toute l'intelligence sensible et la pénétration attentive.

Cinquante ans plus tôt, il est seize heures dans la chambre bleue du 102, boulevard Haussmann. Marcel Proust, de retour parmi les vivants après quelques heures de repos, ouvre les yeux. Céleste attendait le signal, comme cette femme prête à partir, avec son fichu sur la tête, qu'on ne distingue presque pas dans le *Coin d'appartement* de Monet. L'essence de café est filtrée et repose dans la cafetière en argent gravée aux initiales M. P., le pot à tisane en porcelaine garde le lait au chaud, le grand bol à bord doré et le croissant se font face sur le plateau d'argent, le ballet peut commencer. C'est Marcel qui donne le ton, bien sûr. Pas de fausses notes : tous les poètes sont instinctivement musiciens, mais Proust, lui, est chef d'orchestre. Qu'il fasse gambader Albertine dans les vents du front de mer de Balbec ou qu'il la mène à sa perte dans les bois de Touraine, c'est au hautbois d'amour qu'il écrit. Que Swann succombe aux staccatos rieurs d'Odette ou que le Narrateur s'avance sur la scène en premier violon du monologue intérieur ; quelles que soient les cordes frottées, de l'alto le plus rieur au violoncelle le plus grave ; quelle que soit la rapidité avec laquelle les premières rides parsèment les peaux des tambourins et le visage de M^{me} Verdurin ; quel que soit l'entrain que met Morel à jouer faux en société, c'est toujours le sentiment d'une harmonie absolue que l'on ressent à chaque ligne des portées de *La Recherche*. Le tempo? Retrouvé! Quant au café, il s'agissait bien souvent du seul « repas » de la journée.

De l'autre côté de l'Atlantique, Glenn Gould, autre malade dont l'œuvre en construction suffit en grande partie à le sustenter – tout en le vidant de sa substance vitale –, se contente lui d'œufs au plat, d'un *toast* et d'une orangeade, vers cinq heures du matin, quand l'appétit le prend enfin. En ce qui concerne la dévotion, Gould en connaît un rayon, qui le traverse de part en part. Ce maigre *breakfast* est amplement suffisant pour porter à ébullition le sang dans ses veines et réchauffer son âme, car Gould n'avait qu'une soif, celle de la chose à faire. Proust est allé se coucher à trente-sept ans pour finir *La Recherche*, Gould, lui, avait déjà plié les gaules à trente-deux. Après presque vingt ans de représentations, à un rythme quand même moins effréné que les fugues de Bach qu'il jouait, Gould en a eu assez de tout ce cirque. C'est peut-être là tout l'art de la fugue ? Disparition ! Marre des planches. Trois coups et puis s'en vont. On a pu, à tort, croire apercevoir dans sa douleur de vivre, dans ce refus de jouer le rôle du pianiste de concert qu'il n'avait choisi que par défaut, un dégoût, une condamnation de l'art, de la musique, de la vie elle-même ; mais si Gould voyait la scène comme un ring, une arène de corrida, où une compétition terrifiante faisait rage, et s'il a justement pu s'en détourner, c'est qu'il ne craignait pas la compétition ultime, celle que la mort ne pouvait que remporter. Gould était marié à la musique, union indéfectible qui le rendait éternel ! Le pianiste s'est volontairement mis en « hors-jeu créateur », un peu à la manière de Bach qui tournait le dos à la mode de son temps – on s'en tape de son contrepoint au XVIII^e ! –, et s'est réfugié dans le réseau des machines afin de transcender l'angoisse physique et la possibilité de l'échec inhérentes au concert pour mieux retrouver le Temps après lequel courait Proust dans le silence de sa chambre de liège.

Gould suivait son idée, comme Dolgorouki, l'adolescent de Dostoïevski. Gould adorait les Russes, preuve en est cette langue gouldienne, qui a du mal à se laisser le loisir de terminer une phrase ou une pensée sans en avoir exploré toutes les faces (il faut le voir en interview exposer l'idée, son contraire, toutes les ramifications des différentes possibilités de compréhension, etc., sans parler de ses choix de répertoire) et qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler un certain dostoïevskisme dans sa dimension polyphonique. L'idée de Gould, sa marotte, c'est celle du « Nord », qui fait écho à sa condition solitaire. Ce même Nord qui contient quelque chose d'insaisissable, vers lequel courait Céline pour échapper au cauchemar. C'est cette allégorie nordique qui a poussé Gould à se calfeutrer, fenêtres condamnées et rideaux fermés, dans la chambre du seul hôtel de Toronto qui possédât un room service continu, comme pour s'assurer de la présence céleste d'un ange gardien à toute heure du jour et de la nuit – qu'on ne pouvait de toute façon plus distinguer l'un de l'autre, Gould supportant difficilement la lumière, les couleurs vives et, ça n'a pas de rapport, serrer des mains sans gants, seul face à l'incompréhension générale mais en duo contrapuntique avec lui-même, mort au monde pour mieux revivre en musique. C'est là que Gould a développé sa philosophie de l'art, et sa justification, qui réside dans la combustion intérieure de ce qu'il embrase dans le cœur des hommes. Les applaudissements en fin de concert, les manifestations publiques dopées à l'adrénaline, ça ne l'intéressait pas. Gould voyait dans l'art une construction progressive d'un état d'émerveillement constant. Il rêvait et œuvrait à la création, par l'homme, de sa propre divinité. Ce repliement sur soi, quand il n'a pas pour fondement l'égoïsme ou la paresse, est bien souvent le signe d'une nature hautement spirituelle dont les aspirations méritent de sacrifier toute interaction sur l'autel d'un idéal.

On a décrit Gould, fatalement, comme un personnage austère, torturé, presque méchant. C'est l'inverse, bien sûr ! La raison de cette antipathie qu'il génère chez les musiciens et autres mélomanes – hormis la jalousie – est toute simple. L'expression d'idées toujours profondes et déconcertantes, recouverte d'un rire constant, le fait passer pour un mégalo complètement déconnecté. Il est branché pourtant, sur la

joie ! On ne pardonne jamais ça. On a parlé de folie, d'excentricité... Bêtises ! Il était simplement question d'intégrité, de refus de vendre de fausses valeurs, de volonté, de recherche de la perfection absolue... Dans un monde totalement dérégulé, Gould fait évidemment figure d'extraterrestre. C'est d'ailleurs le qualificatif que lui donnèrent – au premier degré – les musiciens russes qui le virent débarquer à Moscou en mai 1957. Gould les dépasse tous, ces autres musiciens, car il dépasse une école, un style, ce que doit être un pianiste et comment les pièces doivent être jouées. C'est un peu le même phénomène que l'apparition de Céline avec le *Voyage* en 32 : « Ben merde, pourquoi personne ne faisait ça comme ça, avant ? » Il fallait juste y penser. De l'avis de Gould, c'était plutôt lui qui se sentait comme « le premier musicien à jouer sur Mars » en débarquant en Russie post-stalinienne.

Problème, la « théâtralité superficielle » du *live* se révélait trop difficile à avaler. Tout ça manquait d'Umour. Gould était prisonnier sur scène, le public lui barrait la sortie et le salut. Les travées des salles de concert lui faisaient l'effet d'un couloir de la mort. Les spectateurs prenaient l'apparence de matons sinistres qui le regardaient avec des jumelles, épiant la moindre erreur, prêts à le mettre à mort. Quand son regard glissait vers cette assemblée grotesque hallucinée par une sorte d'autosuggestion collective, il fermait instantanément les yeux comme pour retrouver en lui un peu de sublime mais c'étaient alors des quintes de toux et des reniflements à n'en plus finir. Qu'il lève les yeux au ciel, le stuc des moulures lui barrait l'accès au divin. Les va-et-vient des archets sciaient les ondes et les vibrations des marteaux sur les cordes de son piano ne sonnaient plus que comme des coups de masse sur des pierres tombales. La musique prenait un étrange goût de mort. Comment, dans ces conditions, rendre « l'effet d'un univers en expansion infinie » des modulations de Bach et les faire *comprendre* au type en habit mal assis sur un strapontin au fond de l'auditorium ?

Je connais ça, les concerts ! Le premier commence à dater maintenant mais je m'en rappelle bien. Je l'ai vécue cette expérience horrible que décrit Gould (toutes proportions gardées, mais c'est gravé là). C'était au milieu des années 90, je devais avoir neuf ou dix ans. On m'avait mis une chemise blanche, bien sûr. La fameuse ! Celle dont on affuble les pianistes pour leur donner ce côté magicien ringard. À peine arrivé dans l'amphithéâtre qu'on claironne mon nom, il faut passer à la barre, et sans tarder. Ni bonjour ni merde, directement dans la fosse aux lions. Ambiance... Et là, je l'ai ressenti, ce frisson de malveillance, en regards qui veulent faire rater. Les jeux du cirque, pour mieux dire. Je joue les premières notes de mon petit morceau imposé et mes doigts fourchent. Rendez-vous manqué... Je recommence mais c'est déjà perdu. Qu'y avait-il seulement à gagner ? Un petit diplôme cartonné ? Qu'importe, j'étais dégoûté. Et le coup du récital, et même du piano, je ne l'ai plus jamais renouvelé.

Gould avait prévu qu'il ne s'exhiberait plus passé trente ans et qu'il arrêterait d'enregistrer à cinquante (âge de sa mort...), mais en attendant, pour nous servir une bonne tranche toastée de baroque, rien n'égalait le studio qu'il a entrepris de révolutionner. Puisque le but ultime du *record*, de l'enregistrement, est d'atteindre la perfection, pourquoi enregistrer une pièce en une seule prise ? Il faudrait être fou. Par chance, Glenn Gould est taré et joue les mouvements dans le désordre si ça le chante comme Proust passe des papillonnages d'Albertine aux aventures de Charlus selon l'inspiration. Pour ne rien arranger, Gould chante sur chaque prise, manie qui date de son enfance, encouragée par sa mère et qui a donné énormément de fil à retordre aux divers ingénieurs du son qui se sont évertués à isoler les marmonnements qui, soi-disant, font du tort à l'œuvre alors qu'ils ne sont qu'un fil d'Ariane supplémentaire à suivre pour une compréhension totale de l'œuvre. Ce n'est pas en lui tranchant la langue qu'on va défaire le nœud gouldien ! Sans cet accompagnement murmuré (ne serait-il pas en train de prier ?), on aurait du mal à croire qu'un être humain se cache derrière l'interprétation divine... Gould « édite » ensuite les prises, donne la « couleur » qu'il



GLENN GOULD EN STUDIO À NEW YORK, PENDANT LE SECOND ENREGISTREMENT DES *VARIATIONS GOLDBERG* (1981).
PHOTO INÉDITE, TRANSMISE PAR BRUNO MONSAIGEON.

souhaite à la bande et « mixe » carrément l'enregistrement. Quand c'est Prince qui le fait, les critiques applaudissent, bien sûr, mais dès qu'il s'agit de musique classique, blasphème ! Celui qui a raison, évidemment, c'est Gould. Ce qui compte, c'est que l'auditeur soit passer du bateau, n'est-ce pas ? Gould a toujours professé que la répartition des rôles entre l'artiste créateur et le public – l'auditeur donc – était floue. Pour jouer aussi bien, il faudrait des complices ? Sa vision de l'art regroupe dans un même espace-temps tous les acteurs de la pièce, comme dans le Globe de Shakespeare (*Totus mundus agit histrionem*). Chacun personnage a une importance capitale mais ils ne devraient jamais se rencontrer puisque l'art est une expérience intime.

En 1974, à l'initiative de l'ORTF, Gould joue ce qui deviendra le second enregistrement de la *Partita en mi mineur*, sa préférée, qu'il décrit comme « la plus sombre, la plus intense, la plus lui-même », dont la richesse thématique ne tient pas tant à son ornementation qu'à une certaine homogénéité que Gould qualifie de « musique qui n'observe ni commencement ni fin ; une musique sans véritable point culminant ni véritable résolution, une musique qui, à l'instar des amants de Baudelaire, repose, légère et sans entrave, sur les ailes du vent ». C'est toute l'indécence du génie de Gould qui entre en action, dans une interprétation d'une fausse frivolité pleine de grâce. La première diffusion française coïncide avec une grève générale de la télévision. Que fait-on dans ce cas-là ? Programme unique pour tout le monde ! Pas moyen d'échapper à Gould, il passe sur toutes les chaînes simultanément.

Dans le studio blanc immaculé, paradis nordique stérilisé, la scène ressemble à peu près à ça. C'est une sorte de Docteur Destouches ganté proustemment et affublé d'un béret à la Gen Paul qui enjambe les câbles et traverse prestement le plateau. Chaise mythique – ce qu'il en reste – à la main, car jamais Glenn Gould n'aura effectué de représentation sur un autre siège que celui fabriqué par son père. Construit spécialement pour soulager le mal de dos du fils prodige, le siège a fini défoncé par l'usure et le pied inattentif d'un blaireau de bagagiste... Le pardessus et le béret sont rapidement jetés sur un projecteur/porte-manteaux et, *of course*, même la coupe de cheveux est célinienne, période *D'un château l'autre*, juste un peu plus long derrière les oreilles – c'est plus simple quand on n'a pas à se tenir prêt pour la guillotine –, mais la ligne frontale est similaire, ainsi que les yeux bleus du regard de ceux qui *savent*, et un sourire qui retient comme une sorte de secret. Entre le médecin cuirassier qui se prend pour un chien de traîneau et le pianiste déguisé en berger, il ne manque décidément plus que l'ermite et sa pelisse à col de loutre pour compléter le tableau pastoral.

Portrait de l'artiste en grand solitaire. Gould joue ici son propre rôle, comme Céline à Meudon, dans la démonstration scénarisée – toute l'interview était minutieusement préparée à l'avance, questions et réponses – du pianiste excentrique, personnage qu'il a embrassé et auquel il a tâché de se conformer. Gould était aussi conscient de son statut d'icône que Céline et faisait bien souvent disparaître le reclus d'Uptergrove derrière des accents et des postures. Il modifiait la réalité pour que ne s'imprime sur la bande qu'une image bien précise, celle que garderait la postérité.

Lui qui ne comprenait pas pourquoi les pianistes s'évertuaient à tester l'instrument jusqu'à la dernière minute (« *Does it still work?* »), se délie les doigts avec quelques arpèges en guise de préliminaires. Et puis il s'assied, trop bas pour que ce soit conventionnel, devant le Steinway. Il se retrouve alors enfin chez lui, posé là, comme le miroir qui reflèterait en toute clarté ce qui resterait inévitablement dans l'ombre des notes sans sa présence. Il fixe brièvement le logo gravé à l'intérieur du couvercle qui protège les touches. Tiens donc, une lyre. Heureusement qu'il ne joue pas avec des gants Mapa, il passerait à travers, à la Jean Marais dans *Orphée*. Coincé dans les rouages du piano, de l'autre côté de la vie ! *To hell and Bach*.

Gould sort alors des 33 tours qu'il a dans son sac le premier mouvement – la Toccata – de la fameuse *Partita*. Le lever de rideau n'a rien de timide, c'est un impressionnant corps de ballet qu'on découvre, arpégeant de grands accords pour se transformer en fugue majestueuse. Plongée sans tuba dans les profondeurs du génie ! À l'écoute de l'enregistrement, quand le bras de la platine s'abat comme celui de Dieu sur l'humanité aveugle, c'est tout à coup son visage qui nous apparaît dans le reflet de la surface en vinyle. Sur la spirale brillante, l'aimant vibre en réponse au passage du diamant qui, à chaque nouvelle mesure, s'enfonce de plus en plus profondément dans les sillons du cœur sur lequel il grave en lettres d'or sonores des formules magiques et des enchantements qui en émaillent les cavités comme les trésors ramenés d'Istanbul parsèment la Pala d'Oro de la basilique Saint-Marc. Ne le ressentez-vous pas, tout au fond des notes qu'il égrène comme un chapelet, ce léger tintement de l'âme, ce goutte à goutte qui lave les péchés ? Approchez donc vos lèvres de la source et purifiez-vous à cette eau comme on s'abandonne au tombeau.

Le diamant suit sa course infernale vers le trou noir central du disque et, quand revient le motif principal à 6 mn 45, c'est la mélodie de l'infini qui résonne sous les mains du pianiste. Gould fait descendre à notre niveau quelque chose qui se situe bien au-delà. Il opère des incisions proustiennes ultra-précises dans les régions de l'âme où chaque effleurement de l'ivoire transforme l'écoute en douloureux lambeaux de souvenirs qui virevoltent comme autant de papillons sur les dunes de la vie, mais le filet pour les attraper est percé... Musique limpide et énigmatique à la fois. Rien ne se fixe, tout s'échappe. C'est terrible de penser que toutes ces notes, cette perfection à même de réconcilier nos plus profonds désaccords, tout cela sera un jour oublié, l'est peut-être déjà, bien que gravé pour l'éternité. Gould s'en moque, il sculpte dans notre marbre intérieur un nouvel *Enlèvement de Perséphone*, car c'est bien vers la mort que la beauté de son interprétation nous entraîne, comme un prélude à la rédemption, un dernier voyage sur un air d'absolu.