

Etude pour un piano et une voix.

Par Michèle Skierkowski

Notre travail en cartel à Montpellier a donc été, cette année, axé sur la pulsion invocante dont Michèle Larnaud vient de vous donner les différentes occurrences et références chez Lacan.

Pour ma part, cela a été l'occasion d'une mise en relation entre le concept "pulsion invocante" et un pianiste pour lequel la voix était une chose singulière : il s'agit de Glenn Gould.

Vous savez, mais peut-être pas, que Glenn Gould est un pianiste canadien anglais (né en 1932 et mort en 1982) dont le mode de vie et la carrière pianistique ont suscité des sentiments et des positions très contradictoires : ses interprétations ont été controversées ou adulées. De nombreux écrits mais aussi des émissions de radio et de télévision lui ont été consacrées.

Fou pour les uns, génie pour les autres ou les mêmes, il a dérangé, bouleversant par ses dires, son mode de vie et sa théorie de l'interprétation l'ordonnancement très ritualisé du monde musical.

Lui-même a écrit d'assez nombreux articles, donné des conférences et des interviews dans un mouvement alterné pour expliciter sa conception de la musique ou se défendre de tout ce qui lui était imputé.

Ces textes ont été réunis par Bruno Monsaingeon dans trois ouvrages dont les titres sont des reprises de phrases écrites ou prononcées par Glenn Gould et qui témoignent déjà par eux-mêmes d'une position singulière :

- "Le dernier puritain" (Fayard 1983)
- "Contrepoint à la ligne" (Fayard 1985)
- "Non je ne suis pas du tout un excentrique" (Fayard 1986)

Quel est donc le rapport entre la pulsion invocante et Glenn Gould ?

Laissons les écrits de côté et écoutons le...

Si vous écoutez un enregistrement de Glenn Gould pour la première fois (par exemple celui des "Variations Goldberg" de 1981) vous serez gênés par une sorte de "parasitage", de bruit qui accompagne le piano.

Abandonnez l'idée que cela est dû à une mauvaise qualité de l'enregistrement ou à une défaillance de votre appareillage technique ; tendez l'oreille et vous percevrez sous, ou à côté du chant de l'instrument, un murmure, une voix...

Par rapport au chant de l'instrument c'est une petite chose, un reste ...

Ce n'est pas la réplique de ce qu'il joue, cela ne le précède ni le suit, c'est autre chose. Bien sûr, Glenn Gould n'est pas le seul interprète à chanter, fredonner, à "vocaliser" (comment nommer cela ?) pendant qu'il joue. D'autres musiciens, voire des chefs d'orchestre le font aussi.

Mais plusieurs particularités font de cette "vocalisation" de Glenn Gould quelque chose de tout à fait singulier.

Première particularité, on entend ce "fredonnement" dans des enregistrements qui ont été faits en studio et non pas dans des enregistrements de concerts.

Donc cette "mise en voix" n'a pas été supprimée alors qu'elle aurait pu l'être.

Cela est d'autant plus questionnant lorsqu'on sait que Glenn Gould avait la volonté de faire des enregistrements techniquement parfaits.

Il s'entourait de la plus grande technicité possible pour ses enregistrements, les dirigeant lui-même, traquant toute trace des défaillances dans le rythme ou les notes. Pratiquant la coupure, le montage ; collant plusieurs séquences provenant de différentes prises pour effacer les fausses notes, modifier le rythme.

Pour Glenn Gould, l'enregistrement s'apparentait à une esthétique chirurgicale ; la technique servait non pas à reproduire ce que joue le pianiste mais à le falsifier dans le sens de l'art.

Recherche de la perfection technique dans le jeu et dans l'enregistrement, mais aussi enregistrement de cette petite chose : une voix.

Autre singularité de ce pianiste : Glenn Gould ne supportait pas les concerts publics. Les bruits du public, la toux, les gens qui se mouchent, qui bougent, qui applaudissent l'insupportaient.

Très tôt, il a décidé d'arrêter les concerts, il avait 25 ans quand il en prit la décision et l'a effectivement fait à 32 ans.

Il s'est éloigné du public, de ce contact là, disant :

"Pour moi le public est une gêne et un facteur de déconcentration, même sans être nécessairement une présence hostile... je déteste le public non pas dans ses composantes individuelles mais en tant que phénomène de masse. Il s'agit d'une force du mal et je me refuse à obéir à sa loi." ("Non je ne suis pas du tout un excentrique" page 125.)

On trouve à plusieurs reprises dans ses écrits la comparaison entre le concert et un sport sanguinaire :

"L'expérience du public, ce genre d'atmosphère étrange, de sport sanguinaire pratiqué dans les arènes que constituent les salles de concert. Et lorsque tout à coup je fus projeté dans l'arène, je trouvais que c'était une expérience épouvantable et fondamentalement anti-pianistique" ("Non je ne suis pas du tout un excentrique" page 160).

Il ne voulait pas de ce contact avec le public parce qu'il ne le supportait pas, comme il refusait aussi de toucher les autres : il ne serrait pas les mains par exemple.

Contrairement à "cette arène du concert", le studio d'enregistrement trouvait grâce à ses yeux.

Il s'est retranché dans *"l'intimité hermétiquement close d'un studio"* ("Non, je ne suis pas..." page 164), disant : *"il m'est impossible de séparer le studio de ma vie personnelle. Le studio d'enregistrement et l'espèce de sécurité matricielle qu'il apporte font partie intégrante de ma vie"* ("Non, je ne suis pas.." page 110).

Glenn Gould fabriquait la musique qu'il avait pensée et structurée le plus techniquement possible ; Mais il nous donne à entendre ce qu'il joue : une musique techniquement parfaite plus une voix (qu'il n'a pas supprimé des enregistrements).

Glenn Gould était fasciné par la voix ; très tôt, il a été captivé par la radio et dit l'avoir écouté énormément.

"J'adorais le théâtre radiophonique qui me semblait, d'une certaine manière, plus pur, plus abstrait, et doté d'une réalité qui m'a toujours paru faire défaut au théâtre conventionnel" (Non je ne suis pas..." page 87).

Dès 1967, il entreprend de réaliser des documentaires radiophoniques (dont "L'idée du Nord" et "The latecomers" sont les principaux) qui suscitèrent de vives réactions ; certains auditeurs ayant cru qu'ils écoutaient deux stations de radio à la fois et qu'il leur fallait régler la fréquence! Glenn Gould interviewait séparément des personnes qui ne se connaissaient pas, ne s'étaient jamais rencontrées. Le montage des interviews "manufacturés à coup de ciseaux" donnait l'impression d'un dialogue.

"On y trouve trois personnes qui parlent plus ou moins simultanément ; il y a d'abord une jeune fille toute seule qui parle très doucement. Au bout d'un certain moment, elle dit : "Plus nous avançons dans le Nord, plus cela devenait monotone." A l'instant précis où elle dit "further", on prend conscience que quelqu'un d'autre, un homme, a commencé à parler en disant "Farther and farther North". A cet endroit, la voix de l'homme acquiert un niveau dynamique plus important que celui de la jeune fille. Quelques instants plus tard, tandis que l'homme dit "Trente jours", on découvre une troisième voix qui dit "Onze ans". Un autre croisement vocal a été effectué." ("Non je ne suis pas..." page 93).

Pour lui, le contenu importait moins que "le mystère très pur de la voix humaine".

On peut entendre dans ce qu'il écrit à propos de ses émissions de radio que pour lui peu importe ce que la voix dit, ni comment elle le dit, ni si ce qu'elle dit est vrai ou non.

On peut entendre que pour lui la voix importait plus que la parole.

Or on peut soutenir que les interprétations des oeuvres musicales faites par Glenn Gould ressortissent justement au registre de la parole.

Michel Schneider ("Glenn Gould Piano solo" Folio) fait remarquer, parlant du jeu pianistique de Glenn Gould, que seules les notions empruntées au registre de la parole permettent de rendre compte des singularités interprétatives de Glenn Gould : diction, énoncé, articulation, élocution.

Glenn Gould avait un jeu particulier, préférant le staccato au legato, cherchant à éviter le plus possible la confusion des sons, en utilisant très peu les pédales par exemple ; il jouait "séparé" plutôt que "lié".

Cette recherche technique du minimum de liaison, cette conception de la musique comme quelque chose à connaître plutôt qu'à éprouver, n'allait pas sans cette mise en voix.

Michel Schneider souligne que Glenn Gould voulait jouer "le plus loin possible de lui-même" et qu'il nous a témoigné l'amitié ou la pudeur de n'être pas là quand on l'écoute("Piano Solo")

Glenn Gould disait :

"je crois que le plus grand compliment qu'il soit possible de faire à un enregistrement consiste à constater et à reconnaître qu'il a été fabriqué de telle sorte qu'ont disparu tout signe, toute trace de sa fabrication et de son fabricant"; ("Contrepoint à la ligne" page 315).

Si Glenn Gould mettait tout en œuvre pour ne pas être là quand on l'écoute, il était présent quand même, malgré lui-même, dans cette mise en voix, cette invocation, ces restes d'un autre chant, malhabile.

De cette voix accompagnant le chant de l'instrument Glenn Gould était conscient.

Il disait qu'il *"aurait aimé se passer d'enregistrer sa voix en même temps que la musique de ses doigts"*.

Il ne voulait *pas trop penser aux raisons possibles de ce chant*, la question lui faisait peur ; il disait qu' *"elle risquait de le conduire à l'impuissance, que s'il arrêtait son chant, il ne pourrait plus se concentrer"*.

A la question que lui posait un journaliste sur ce que représentait ce chant, il répondit :

"une distraction. Je déteste cela et je condamnerai un autre artiste, s'il se livrait à ces débordements. Tout ce que je sais, c'est que cette élaboration vocale m'est nécessaire. Je joue plus mal si je ne chante pas."

Si dans son jeu pianistique, Glenn Gould n'y était pas, comme l'écrit Michel Schneider, s'il ne voulait pas y être, lui qui abhorrait le contact physique (refusant de serrer la main, se protégeant en s'enveloppant de pull et de manteaux), qui écrivait que ses mains appartenaient au piano *"extensions indépendantes qui se trouvent être en contact avec moi en des instants précis"*,

où était-il ?

Peut-être dans cette voix, cette "élaboration vocale" comme il l'appelait lui-même dont Michèle Larnaud vous a rappelé que lacan dit que c'est un objet subjectivant ; temps, moment toujours recommencé "où le sujet invoque l'Autre en chantant et où c'est lui qui advient comme invoqué par l'Autre aussitôt qu'il chante" Alain Didier-Weil ("Invocation" Calman-Lévy page 77).