

La *Toccatà BWV 912* par Glenn Gould, une interprétation composée

La *Toccatà BWV 912* en ré majeur m'était totalement inconnue avant notre travail. N'ayant pas l'oreille accoutumée à une interprétation précise, j'ai reçu l'œuvre dans toute sa nouveauté, ce qui a sans aucun doute favorisé un abord très ouvert des différentes interprétations que nous nous sommes proposé d'étudier. Disons d'emblée que le risque du « touche pas à *ma* toccatà », qui pointe dès lors que l'on aborde une nouvelle interprétation d'une œuvre très (trop) bien connue a été immédiatement annulé. Considérant le caractère pour le moins hors norme de la vision par Gould de cette œuvre, une écoute vierge de toute référence a favorisé pour moi l'expansion, en liberté, de considérations dans un premier temps assez hétéroclites, sur des thématiques variées :

- **l'architecture** proposée par Gould (en relation bien entendu avec celle qu'élabore Bach, puisque je découvrais dans le même temps l'œuvre et son interprétation)
- la question de l'unité d'une interprétation et les interrogations spécifiques que suscite l'écoute de Gould
- l'art du mouvement, que j'ai tenté de sérier en trois perspectives différentes – temps mécanique, temps humanisé et temps de la danse
- la question d'un « théâtre des sentiments », c'est-à-dire d'une *intrigue* proposée par Gould, et qui relèverait à la fois de l'art dramatique et de la poésie.

Le caractère un peu chaotique, ou du moins dénué d'axe, de ces différents thèmes de réflexion s'est progressivement effacé. Et j'ai réalisé (ou décidé...) que c'était précisément la richesse de cette interprétation par Gould de la toccata, que d'être en plusieurs lieux à la fois, et d'y emmener ou pas l'auditeur avec lui (selon que ce dernier accepte ou non d'exercer son écoute dans une intimité bienveillante avec le pianiste, et de lâcher en lui un pré-entendu de l'œuvre pour accueillir entièrement ce que Gould propose). Mais surtout que cette richesse n'était pas seulement un matériau bienvenu pour le commentateur, comme le serait un réservoir d'événements sonores suffisamment complet pour inspirer un travail (même si elle l'est aussi, ce pourquoi je l'ai, quant à moi, choisie...) : Cette richesse révèle aussi dans toute sa plénitude l'existence d'une « vision » par Gould, non seulement de la toccata, mais plus généralement du baroque et de la composition. Et en allant encore au-delà, je crois que Gould compose lui-même un monde poétique à *partir* de la toccata, en proposant une intrigue toute personnelle, qui n'est pas seulement sentimentale, mais aussi intellectuelle, ce qui n'en annule nullement l'expressivité, bien au contraire.

Cette intrigue m'intéresse parce qu'elle densifie pour moi la musique de Bach (qui n'en a nul besoin du point de vue purement musical, bien entendu) en lui apportant, dans le temps où elle se joue sous les doigts de Gould, comme un commentaire esthétique de ce que Bach peut susciter. D'une certaine manière, Bach est génial parce que la force de son discours musical est suffisante pour soutenir une pensée aussi particulière que celle de Gould (de façon plus perfide, on pourrait même dire que la musique de Bach est assez forte pour *supporter* le traitement infligé par Gould... !) Mais Gould est génial à son tour dans l'acte artistique qu'il accomplit et qui consiste, selon moi, à être en même temps dans le lieu de la musique telle qu'elle se déroule et dans le lieu d'une variation intellectuelle sur les enjeux qu'elle suscite.

Cette double perspective proposée en parallèle par l'interprétation de Gould me semble comparable à l'impression que me donne souvent la musique de Berio : inspirante et inspirée non pas seulement par sa substance purement sonore,

mais par le réseau de réflexions qu'elle suggère sur le fait musical lui-même, la modernité ou la réexploration de formes du passé, la composition elle-même. Pour des raisons analogues, à mon avis, Gould et Berio peuvent laisser l'auditeur sceptique quant à la qualité « réelle » de leurs réalisations, ou du moins susciter l'expectative (sans même parler du retrait pur et simple). Et cela parce qu'ils sont tous deux acteurs et metteurs en scène, à l'intérieur et à l'extérieur de la chose dite en musique. En quelque sorte, ils occupent un terrain trop important, qui empêche l'auditeur de les aborder, puisqu'ils semblent maîtriser à la fois la réalisation artistique (l'œuvre, lieu de la pensée de l'artiste) et ce qu'elle suscite (la pensée intellectuelle, lieu du commentateur pour ce qui concerne nos métiers).

Mais, pour en rester à Gould, qui n'est tout de même qu'interprète et non compositeur, cette prise de pouvoir dérange peut-être parce qu'elle outrepassé ce que nous sommes prêts à accepter d'un interprète, c'est-à-dire une vision, mais certainement pas une recomposition. On peut donc entendre cette main-mise sur l'œuvre comme une entreprise terriblement despote et narcissique, si l'on s'arrête à ce que Rémy a appelé, en parlant de Gould, « un esprit bizarre surtout préoccupé de surprendre ». Mais l'on peut aussi et c'est le sens de ma propre écoute, se laisser guider par l'intelligence, au sens propre, de Gould, c'est-à-dire les liens, les relations qu'il suggère entre des faits musicaux) et des questions esthétiques. J'y viens donc en détail, en reprenant une à une les questions annoncées plus haut.

L'architecture : une unité musicale déployée ou une activité rhétorique ?

Dans un premier temps, une première écoute, l'interprétation de la *Toccata* par Gould semble se présenter comme une alternance arbitraire de modes de jeu différents, à la fois sur le plan du toucher, du respect à la lettre ou non de ce qui est écrit et des tempi. (pour l'anecdote, mais j'y reviendrai en conclusion, une faute de frappe intempestive m'a fait écrire « une alternance arbitraire de **modes de je** », sans entrer dans les psycho-fantaisies, il y a là tout de même quelque chose qui n'est pas tout à fait anodin pour la substance de ce que je cherche à mettre au jour dans ce texte...)

Gould respecte bien sûr en grande partie la forme proposée par Bach (prélude, « concerto italien », adagio-récitatif, fugue, deuxième récitatif, gigue finale) mais en instaurant, par instants, et pour des raisons qui semblent tout simplement excentriques à première écoute, un type de jeu expressif spécifique l'espace d'une ou de quelques mesures, sans que l'on comprenne ce qui justifie pour lui ces choix. Dans un premier relevé de mes impressions d'écoute, j'avais noté par exemple, à propos du tout début de la toccata : « une gamme très lourde et appuyée qui a du mal à décoller, faussement hésitante » (ce que Rémy nommait « les annonements à la Czerny » version pianiste apprenti évidemment !) Et je notais aussi : « je me demande comment il va avancer ensuite, en partant si fatigué, en m'ayant déjà fatiguée. »

Mais en utilisant l'outil que je proposais plus haut : la suggestion par Gould d'enjeux esthétiques suscités par la musique elle-même, je peux aussi entendre la gamme « annoncée » du début comme la figuration stylisée et radicalisée de l'idée de prélude, ou même du fait de préluder, comme en un « amont » de la création de Bach : Bach réalise un prélude accompli et Gould revient à ce qui... préluait au prélude de Bach dans son imaginaire, c'est-à-dire l'action machinale, non encore décidée, indécise, du musicien qui se chauffe avant de commencer vraiment. En somme, Gould met en scène par ce début le labeur, la mise en route, le dérouillage des doigts. La démarche peut être jugée très précieuse, évidemment ; elle l'est probablement, mais pas plus, après tout, que bien des démarches créatrices d'artistes inventifs (Hugo Wolf est lui aussi d'une préciosité achevée lorsqu'il compose son *italianisches Liederbuch*, ou, pour en rester à l'interprète, Elisabeth Schwarzkopf lorsqu'elle interprète Wolf en donnant à entendre dans le même temps la beauté ou l'étrangeté d'une ligne mélodique, la beauté de sa propre voix chantant cette ligne, et en prime son intelligence à les comprendre et à nous les offrir (ou à se les offrir à elle-même ?), intelligence évidente mais qui ne perdra rien à être savamment mise en scène... Cette cascade de préciosités enchaînées les unes aux autres (Wolf travaillant une pseudo-italianité rêvée, reprise à son compte par Schwarzkopf, travaillant elle-même non seulement son interprétation, mais l'effet qu'elle compte susciter sur l'auditeur)

n'est-elle pas, pourtant, d'un immense intérêt ?

Mesure 68 et suivantes, j'avais noté : « pensive, sa façon de jouer », et me demandais ce que j'entendais par là. Qu'est-ce qui pensait plus qu'ailleurs ? Est-ce le côté interrogatif de la musique à cause de l'interruption des trémolos ou est-ce que je crois entendre Gould penser ? Et mesures 73/75, je notais que Gould assumait, sans fioriture aucune, la plénitude harmonique, la préparation de la cadence et son accomplissement. Mais la bizarrerie ressurgit par là : quand exactement décide-t-il d'accepter la plénitude de Bach ou de laisser émerger sa propre interrogation, son anxiété... ? Puis, mesures 76/78, je notais qu'ici Gould construit, il est en pleine activité d'architecte, comme s'il ne pouvait qu'accompagner la richesse harmonique de Bach à cet endroit, qui trouve sa plus grande force, mesure 79, avec un tempo très lent formant le meilleur terrain de préparation à la fugue qui suit.

Sans entrer pour le moment dans plus de détails sur le relevé de la partition, la question que je posais plus haut de cette double perspective proposée par Gould s'éclaire peut-être un peu mieux. D'une certaine manière, Gould semble s'intéresser moins à la mise en valeur linéaire du déroulé de la musique de Bach, aussi rhétorique et dense soit-elle par elle-même !, qu'à l'exploration raisonnée d'une intelligence de la matière sonore qui échapperait quasiment à Bach lui-même, et qui serait désormais la propriété de Gould. Cette musique possédée par Gould se met alors à vivre de sa propre vie, reformant sous nos yeux ses propres lignes de force, choisissant des trajets dans la partition qui ne sont pas uniquement soumis à la « time line » de l'écoute ordinaire.

Au-delà de la « rhétorique », au sens ordinaire, de la musique de Bach (la recherche de l'éloquence, de l'expressivité, au moyen d'outils choisis), l'activité rhétorique de Gould a ceci de particulier qu'elle parvient à mobiliser l'écoute de l'auditeur sur tout un champ de questions très riches, en provoquant, par la mise en scène énigmatique de certains passages-clés, ou simplement l'énigme tout naturellement suscitée par la variété de ses modes d'approche, un élargissement de la perception. De même que, lisant un passage particulièrement réussi de Proust

ou de Rilke, on est porté, non seulement par la beauté purement sentimentale ou l'intérêt purement intellectuel de ce qui est dit (que j'associe ici aux harmonies de Bach, par exemple ou à son art d'architecte), mais l'esprit se voit hissé aussi dans un « au-delà » du récit ou du poème, qui est sentiment purement esthétique d'une intelligence architecturale dépassant quasiment son auteur, et qui relie le lecteur à sa propre « intelligence » du monde. Bien évidemment, le fait de l'interprétation, de cette médiation proposée ou imposée par le musicien pour écouter l'œuvre, en fait une expérience non entièrement assimilable à l'activité de la lecture. Mais l'interprète-musicien est, de fait, le nouvel architecte de la partition, et c'est aussi celui qui a le dernier mot, après le compositeur. L'invention que suscite, pour l'auditeur lui-même, le génie de l'interprète est, à mes yeux, le meilleur garant de la qualité d'une interprétation.

Temps mécanique, temps humanisé, temps de la danse

Les différentes sections de caractère différent imaginées par Bach pour cette Toccata semblent avoir été travaillées par Gould comme des outils pour une mise en scène du temps. Le prélude, je le disais plus haut, propose une sorte d'avant-propos encore non inscrit dans un temps effectivement caractérisé, du moins jusqu'à la mesure 8 (premier événement harmonique saillant). L'annonement de la gamme ascendante forme, en un sens, mise en exergue, en négatif, de la question de la pulsation, puisque précisément le temps irrégulier de cette pseudo-hésitation sur chaque note ne peut trouver encore sa pulsation, sa respiration. La mesure 8, avec son espèce d'immobilisation sur l'accord de 7^e de dominante de la et son trémolo, forme quant à elle une sorte de moment de bascule, avant la cadence sur la dominante, et amorce ainsi l'enclenchement d'une première séquence que j'appelle de « temps mécanique ».

Avec le « concerto italien », Gould propose un jeu strictement régulier au point de vue du tempo et quasi didactique, mettant en valeur tout ce que la musique de Bach présente ici de plus carré ; cela met en valeur de façon d'autant plus frappante les ornements bizarres appliqués à la main droite mesures 17 et 28.

Mais bizarrerie et régularité se renforcent mutuellement. Etrangement, dans cette section concertante, alternent tout de même des moments où le jeu me paraît délibérément appuyé, inexpressif, en tout cas non sentimental, et des moments où au contraire le délié du jeu, la nuance piano, le côté un peu « Richter », sont pour moi quelque chose de beaucoup plus ému et émouvant (mesures 43/47 en fa dièse mineur, avec leur espèce de lassitude mélancolique). De même, les variations digitales autour du même accord de si mineur des mesures 48/52 montrent une sorte d'acceptation par Gould d'un mécanisme expressif typique de la musique de Bach, mais qui ici, n'est précisément pas interprété sous son angle mécanique, bien au contraire. En revanche, mesure 58, le même mécanisme un peu différent sur le plan harmonique (chant formé par les premières double-croches d'un groupe de 4) donne lieu à un déploiement d'« autoritas » pour reprendre les effets de la rhétorique exposée par Sylvie Lannes, tout à fait démonstratif, alors que les harmonies « espagnoles » (mesures 60/61) semblent entendues par Gould comme une émouvante et secrète transe, ce qu'elles m'évoquent aussi. Les quatre mesures qui précèdent l'adagio-récitativo ramènent l'impression d'un temps libéré par le jeu d'un rubato extraordinairement ciselé ici par Gould, à mon avis.

On voit donc que, dans cette section a priori dotée par Bach d'un « temps » ou du moins d'une pulsation relativement uniforme (sauf bien sûr à la toute fin), Gould introduit plusieurs modes temporels, plus ou moins pulsés, mettant plus en moins en scène cette pulsation, en fonction de l'écriture harmonique ou de la configuration « arithmétique » de tel ou tel accord. Même si le résultat sonore peut paraître inutilement compliqué, il propose en tout cas une interprétation personnelle du rapport entre pulsation, configuration harmonique et architecture de l'ensemble de la section, qui est pour moi convaincante et intéressante.

L'adagio va tout naturellement amener un temps bien sûr plus irrégulier, du fait même de l'écriture. Ce qui m'intéresse ici est la façon dont Gould exécute les trémolos. D'une certaine manière, le type de temps suggéré par l'interprétation hyper maniérée du trémolo mesure 70 met, ici encore, en évidence l'effet d'accélération inhérent à l'émergence d'un trémolo au cœur d'une phrase

récitative solo à la main droite. Mais ce que Gould met en scène, en accélérant puis ralentissant l'espace du trémolo, c'est sa maîtrise du temps, comme en une sorte de refus de la convention ornementale du trille, comme pour dire : attention, c'est encore du temps travaillé malgré l'apparence ornementale. Quant à l'interrogation harmonique des mesures 71/73 elle donne lieu à une sorte de délitement, comme un alourdissement.

Le fugato qui suit sonne pour moi avec la beauté et la poésie d'un automate, avec une tristesse poignante qui est aussi favorisée par le tempo assez lent. L'automatisme du tempo devrait empêcher l'émergence du chant, mais l'oreille perçoit peut-être d'autant plus librement les chants et contre-chants proposés par Bach – en un paradoxe de l'interprétation qui, ici, reste pour moi assez mystérieux. De même que dans le concerto italien, Gould, pourtant, laisse Bach chanter dans des moments choisis (mesure 100, ou mesure 104)

Au fond, cette construction minutieuse à partir de conceptions du temps variables (que j'entends comme telles, du moins), va être le terreau le plus fertile pour l'apparition et le règne, pourrait-on dire, de l'esprit de la danse qui marque la gigue finale. La pulsation a repris ici tous ses droits, bien entendu, non plus automatique mais d'une façon qui semble au contraire jubilatoire, aérienne, transcendante. A quoi tient cette magnifique conclusion à la fois royale et rêveuse, cette conjonction heureuse entre le génie de Bach et le jeu de Gould ici ? Je dirais : au fait que Gould, en suscitant chez l'auditeur une conscience temporelle de plus en plus aigüe au long des sections précédentes de la Toccata, rend disponible à l'expansion d'un temps réunifié, et ce d'autant mieux qu'il a été brisé auparavant. Mais il ne s'agit pas pour moi d'un simple jeu sur le contraste ; là où Gould invente ici quelque chose, c'est qu'il creuse, par son interprétation, la possibilité pour l'auditeur d'interroger lui-même ses perceptions (et ses conceptions musicales, s'il est musicien ou musicologue), de telle sorte que son écoute en devienne modifiée : plus variée, moins fusionnelle, ailleurs que dans le sempiternel accord de principe (au sens d'accord premier) entre l'auditeur et l'œuvre qu'il a choisi d'écouter.

D'une certaine manière, Gould suscite l'énigme, non pas uniquement « pour surprendre », en un mouvement de retour sur soi qui le valoriserait, mais pour rendre l'auditeur créateur. Il compose son interprétation comme un peintre expressionniste sa toile : la laideur qui s'y déploie n'est pas provocation au rejet, ni provocation pure et simple ; elle est plutôt passage par l'anxiété ou le vide pour mettre d'autant mieux en valeur la plénitude passagère, et pour ce qui est de Bach, la plénitude...définitive.