

Glenn Gould n'aimait pas passer trop de temps à son piano et préférait lire activement ses partitions : « Le moment où je joue le mieux, c'est lorsque je n'ai pas touché l'instrument depuis plus d'un mois »^[1] Claudio Arrau, au contraire, n'imposait aucune limite à son labeur quotidien : « Il m'arrivait d'aller jusqu'à quatorze heures. [...] Une fois, j'ai reçu une facture de la part du voisin, qui avait dû aller se faire soigner en sanatorium six mois^[2] »

2 Deux attitudes extrêmes s'opposent ici, qui assignent au piano deux places différentes : celle d'un instrument à la fois dangereux et secondaire pour l'un ; celle d'un partenaire de travail indispensable et sans limites pour l'autre. Chez Gould, l'instrument doit être tenu à distance, car c'est à ce prix qu'on s'assure de ne pas compromettre par le corps une analyse des œuvres qui doit d'abord se forger par la lecture. Chez Arrau au contraire, la rencontre harmonieuse du corps musicien avec son instrument est la condition indispensable d'une interprétation réussie ; il faut donc « faire corps » avec son clavier, et conquérir à l'instrument les ressources techniques nécessaires à ce défi.

3 Ces deux attitudes opposées nous font entrevoir les deux pôles entre lesquels se déploie le travail du pianiste-interprète : la lecture des partitions, et le jeu à l'instrument. Ce n'est pas dire que Gould ne joue pas de piano, ou qu'Arrau, acharné à son clavier, ne lit pas ses partitions. Mais chez l'un la relation à l'œuvre se conçoit et se noue par l'effet d'une séparation d'avec l'instrument ; chez l'autre, elle est au contraire conditionnée par une fusion du corps musicien avec le clavier.

4 On partira donc de la confrontation entre ces deux écoles d'interprétation, d'abord en interrogeant la posture gouldienne, c'est-à-dire celle de la séparation ; ensuite en examinant les conditions de possibilité d'un « faire-corps » avec l'instrument. Ces deux études nous conduiront à une conclusion croisée : l'abstraction gouldienne n'a rien d'une des-instrumentalisation de l'interprétation, elle est plutôt l'effet d'un déplacement du jeu vers d'autres instruments, à savoir ceux des studios d'enregistrement, qui servent à la prise de son et au montage. Quand au « faire-corps », hérité par Arrau de la culture pianistique romantique, il n'est possible qu'à condition d'une part d'analyse et de mise à distance – c'est à ce prix, nous apprendra le pédagogue Neuhaus, qu'il peut être effectif.

5 Cette double conclusion nous obligera alors à repenser la place du jeu à l'instrument dans la mise en œuvre d'une interprétation. Par là, on interrogera le dialogue qui s'instaure entre la partition telle qu'elle se lit et le geste tel qu'il se joue, tout autant que la fonction de l'instrument de musique au cœur de ce dispositif.

1. Glenn Gould ou la séparation

- 3 Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 131.

6 « Le secret pour jouer du piano réside partiellement dans la manière dont on parvient à se séparer de l'instrument^[3] » Pour comprendre la méfiance de Gould à l'égard du temps passé au clavier, faisons crédit à cette expérience :

- 4 Ibid., p. 71-72.

« J'ai joué pour la radio une sonate de Beethoven (l' *Opus 7, en mi bémol*) qui possède un mouvement lent magnifique. J'avais demandé à ce que l'on me l'enregistre pendant la diffusion, et, en l'écoutant le lendemain, je me suis aperçu que je n'arrivais pas à retrouver la forme métrique de la musique ; je n'arrivais même pas à battre la mesure pour moi-même. C'était très curieux parce que, pendant que je la jouais, mon oreille interne ne semblait pas avoir détecté de carence rythmique. J'enregistrai alors à plusieurs reprises ce mouvement sur mon magnétophone personnel pour essayer de voir ce que je pourrais faire afin de corriger cela. Je m'aperçus finalement que dans une œuvre à tempo très lent j'avais tendance à attendre trop longtemps pour enchaîner les accords. Au moment où j'aurais dû attaquer l'accord, j'étais encore en train de fléchir mes muscles dans un souci de préparation sonore, et il était déjà trop tard. Puis, et ce fut une grande révélation, je m'aperçus que je faisais cela dans beaucoup d'autres œuvres. Ce fut une très sérieuse découverte, qui m'enseigna que ce qu'on croit entendre à l'intérieur de soi-même ne correspond pas forcément au résultat objectif produit⁴. »

7Voici l'extrait du *Largo* :



8Bien des pianistes reconnaîtront dans ce témoignage la douleur de s'entendre soi-même, de prendre conscience que cela ne sonne pas comme on l'avait espéré, ou même imaginé. Il faut parfois ce recul pour réaliser qu'on presse un tempo, qu'on tord un phrasé, qu'on conduit mal un enchaînement harmonique ou qu'on est passé à côté d'un contraste de nuances. Cette expérience douloureuse nous dit, si nous ne le savions déjà, que le corps est trompeur. C'est qu'affairé à l'instrument, il est pris dans un mouvement qui ne coïncide pas exactement avec celui de la musique. Contraint par la mécanique, il est animé de tensions musculaires qui se superposent aux événements sonores (dans le cas présent, une flexion qui prépare l'attaque de l'accord suivant, anticipe la qualité du timbre, et colonise l'espace du silence). Tout le problème vient alors de ce que l'oreille n'exerce pas son rôle de sentinelle. L'activité physique imposée par l'instrument est telle que la perception musculaire contamine l'audition, au point que le pianiste n'entend plus le son que déformé par les sensations du corps.

9Pour appréhender une œuvre avec justesse, mieux vaut la lire que travailler son piano, donc. Séparé de l'instrument, le musicien investit l'ordre musical sans risquer la contamination du divers des sensations. Il en perçoit la part abstraite et constante – ce que Gould nomme *totalité fonctionnelle, tout organique*, ou encore *architecture globale*. En d'autres termes : ce qui se saisit en amont de la production du son, avant qu'on actionne l'instrument, dans cette appréhension abstraite où les sons se perçoivent comme engendrés par eux-mêmes, ordonnés qu'ils sont par la forme qui les assemble. On atteindrait ainsi ce qui de l'œuvre est dicible et consistant : non pas le son, trop matériel et trop particulier, mais l'ordre qui en régit les articulations.

10Comment, au juste, lit-on une partition ?

- 5 Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 71.

« [...] Je n'ai jamais aimé exploiter le potentiel dynamique du piano. Je n'utilise pratiquement jamais la pédale forte et, en tant qu'ancien organiste, j'ai tendance à tout envisager dans son rapport avec la basse. [...] En tant qu'organiste, je pense à la voix du violoncelle, à la voix de la main gauche, comme si elle devait être jouée par les pieds. Aujourd'hui encore, lorsque je lis une partition d'orchestre, j'ai tendance à bouger mes pieds comme si j'utilisais le pédalier de l'orgue. Du fait que j'ai commencé très tôt à jouer de l'orgue, je continue à penser la musique comme si elle était jouée par trois mains, les pieds servant de troisième main. La musique est dans ma pensée quelque chose de contrapuntiquement plus divisible que pour la plupart des pianistes⁵»

11 On surprend Glenn Gould à convoquer une sensation gestuelle pour expliquer sa perception du contrepoint... Curieuse tendance à bouger que l'on retrouve encore dans les lignes suivantes :

- 6 *Ibid.*, p. 131-132.

« Il paraît que je fais souvent des gestes de chef d'orchestre en jouant ; en réalité, cela consiste à créer en moi-même une série de tableaux imaginaires, comme celui d'un violoncelliste réticent qu'il faut cajoler pour le forcer à produire un meilleur phrasé. J'ai besoin d'avoir le sentiment que ce ne sont pas mes doigts qui jouent, que ceux-ci ne sont rien d'autre que de simples extensions indépendantes qui se trouvent être en contact avec moi à cet instant précis. Il me faut trouver un moyen de me distancer de moi-même tout en étant complètement engagé dans ce que je fais. Dans les films sur Bach qui précèdent celui des *Goldberg* (le troisième de la série), je joue un bon nombre de fugues. À chaque fois, je dirige le thème de la fugue avec la main qui n'est pas occupée à jouer, et les triples fugues sont dirigées à trois reprises. Il ne s'agit pas d'une affectation. Je n'arrive pas à me contrôler et il faudrait littéralement me ligoter la main dans le dos, si vous vouliez m'empêcher de diriger. Je ne saurais pas comment articuler correctement la musique sans cela⁶»

12 Gestes d'organiste, gestes de chef d'orchestre : dans les deux cas, Gould lit par gestes, lui qui prétendait avoir interdit au corps toute intervention sur l'entendement musicien. Comble du paradoxe, cette activité gestuelle est convoquée ici pour mieux *diviser et articuler* la musique.

- 7 *Ibid.*, p. 131.

13 Mais précisons d'emblée : s'abstraire du clavier est le corrélat immédiat de cette gestuelle imaginaire, l'archet du violoncelliste et le pédalier de l'organiste ayant pour première vertu d'être des gestes autres que ceux du piano. Gould insiste sur ce besoin « d'avoir le sentiment que ce ne sont pas [ses] doigts qui jouent⁷ ». Ces gestes de pieds et de bras sont des gestes de lecture, et la fonction de ces images – celle du violoncelle et celle de l'orgue – n'est pas de convoquer des sons particuliers, ou même des techniques particulières de production du son, mais avant tout de « dés-instrumentaliser » le piano. La main ou le pied se meuvent, mais ce n'est ni pour actionner un pédalier ni pour faire vibrer une corde, seulement pour parcourir les articulations librement déchiffrées de l'œuvre. La sensation qui agite Gould n'est pas à proprement parler une sensation instrumentale, mais une recherche d'acuité contrapuntique, et le geste qui s'échappe de sa main ou de son pied s'abstrait de la contrainte technique comme la musique de son épaisseur contingente. Passer outre à l'activité industrielle de la main, se libérer de toute intentionnalité instrumentale (et ce d'autant mieux qu'on mime

approximativement les gestes suscités par d'autres instruments que le sien) serait la condition d'accès à l'ordre sonore.

14 Ajoutons que ces gestes se subissent plus qu'ils ne se conçoivent : le premier est une « tendance », le second devrait être « ligoté » pour être empêché ; dans les deux cas, ils sont la conséquence non calculée d'une pensée musicale en action, le témoignage d'une participation du corps à la lecture. C'est dire que l'approche de Gould est moins structuraliste qu'il n'y paraît : en dés-instrumentalisant son rapport à l'œuvre musicale, il n'interdit pas la participation du corps. C'est bien l'instrument en tant qu'il contraint le corps qu'il faut mettre à distance, non pas la sensation physique de la musique. Bien au contraire, on découvre, dans ces lignes où il décrit ses heures de lecture, la possibilité d'un geste musicien qui peut aller à la forme, servir l'effort analytique que sa lecture suppose, et ce d'autant plus efficacement qu'il n'est pas engagé dans sa réalisation. C'est un geste de lecture qui dialogue en son mouvement avec ce qu'il perçoit de la forme, qui lie le corps à l'écoute, avant même qu'il soit nécessaire de le mettre en mouvement pour qu'il produise des sons. Mettre l'instrument à distance rapproche donc de la partition. En se séparant du clavier, le musicien libère en lui un schématisme du mouvement plus directement en prise avec la forme musicale, plus intimement lié à sa structure.

15 Comment alors jouer au piano cette intimité conquise avec la structure formelle ?

16 L'épaisseur trompeuse des gestes auxquels contraint l'instrument se résorbera par trois fois : par le piano, qu'on choisira le plus malléable possible ; par la position du corps à qui l'on interdira tout épanchement factice ; par le studio d'enregistrement enfin, où se construit un schéma temporel qui empêche la fuite des idées, et permet, par effet de répétitions et de décompositions, de préserver la maîtrise des structures formelles de la musique.

- 8 Glenn Gould, *Le dernier puritain*, Écrits I, réunis, présentés et traduits de l'anglais par Bruno M (...)

17 Le piano d'abord. Comment jouer pour que les gestes parasitent le moins possible la structure musicale ? Il faudra jouer *contre* lui, aller par delà son clavier, et ne pas laisser la distance mécanisée qui sépare la touche de la corde imposer ses médiations. Il faudra « rapprocher les marteaux des cordes pour une attaque plus immédiate⁸ », pour empêcher que le toucher et sa contrainte physique ne délayent les intentions acquises à la lecture. Pour ses enregistrements, Gould dit avoir trouvé le piano idéal, qu'il n'a pas quitté depuis 1945 :

- 9 Cf. Jonathan Cott, *Conversations with Glenn Gould*, Chicago University Press, 2005, p. 47: « Anyway (...)

« [...] ce qui compte est la légèreté de la mécanique de ce piano, et des pianos que j'aime, en général. Beaucoup de gens disent qu'il sonne grêle, qu'on dirait un clavecin, ou un clavecin trafiqué, ou Dieu sait quoi. Peut-être bien. Je trouve qu'il possède le son le plus transparent qu'il m'ait été donné d'entendre ; c'est un piano extraordinaire, qui possède une clarté, dans tous les registres, que je n'ai jamais trouvée ailleurs. Je l'adore⁹. »

18 Ce piano répond à une exigence de régie sonore :

- 10 Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne*, Écrits II, réunis, présentés et traduits de l'anglais par Bru (...)

« Le son que je préfère est très fin et très mince, surtout par comparaison avec le son de piano qui a les faveurs de l'heure [...] lorsqu'il s'agit de jouer Bach au piano ; il vous faut une immédiateté de réponse, ce contrôle des définitions les plus raffinées de tous les éléments¹⁰ »

- 11 Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 62-63 : « Dès lors que l'on^(...)

19 *Immédiateté et transparence*, telles seraient donc les qualités premières d'un bon piano, c'est-à-dire un clavier qui permette de « raffiner » le son (non pas diversifier le timbre, mais raffiner comme on raffine une matière première). Et bien sûr, il faut proscrire l'usage coloriste de la pédale *forte*. On évitera tous ses effets décoratifs, pour restreindre l'activité du pied droit à quelques reliefs d'accentuation¹¹

- 12 Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, op. cit., p. 65-66.

20 Il en va du piano comme de la position. Gould réduit de manière délibérée l'amplitude d'extension et d'articulation de son coude, ce qui proscribit tous les mouvements de bras et d'épaules à ses yeux inutiles : « Le répertoire dont je parle est celui qui n'exige pas que les mains soient très écartées : Bach, Mozart, ou les prédécesseurs de Bach. [...] pour Bach c'est un moyen de raffiner le son ; vous le délivrez de sa composante purement pianistique, et vous renforcez le contrôle que vous exercez¹² » Assis très bas, le pianiste désolidarise la main et le bras. Non seulement le coude est plié, et par conséquent bloqué, mais l'épaule et le haut du corps n'interviennent que difficilement dans l'articulation de la touche. L'attaque serre le clavier au plus près, et abstrait le mouvement de toute intervention corporelle superflue. Le geste instrumental tente ainsi de coïncider avec celui de la lecture. Lorsque la main résiste à cette régularité, un autre geste viendra diriger ses mouvements, comme lorsque Gould joue le Sujet de la fugue et que sa main gauche, libre, exerce l'autorité du chef d'orchestre.

21 Troisième et dernier aspect de ce dispositif : le studio d'enregistrement.

- 13 Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne*, op. cit., p. 316-317.
- 14 Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, op. cit., p. 171.

« [Il] constitue très littéralement un milieu où le temps tourne sur lui-même, dans lequel, comme dans un cloître, on devient capable de s'abstraire de la poursuite effrénée d'une succession d'événements quotidiens, momentanés, éphémères¹³ » Gould précise : « Le véritable artiste d'enregistrement [...] est quelqu'un qui envisage la totalité, qui la voit avec tant de clarté qu'il peut aussi bien commencer au milieu d'une mesure, au milieu d'un mouvement, procéder à reculons comme s'il était un crabe¹⁴ »

- 15 « Il me fallut vingt prises avant de réussir à situer l'Aria dans un ordre d'idée suffisamment neu^(...)
- 16 Catherine Kintzler, « Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabét^(...)

22 Grâce aux techniques de montage, le musicien peut envisager le *continuum* musical comme une figure spatiale où il peut aller et venir librement, par progression ou par retour en amont. Il se libère ainsi de la temporalité linéaire de l'exécution, enchaînée au cours des événements. Tout ce qui se construit ainsi témoigne des retours que la pensée a pu faire sur elle-même¹⁵

Elle n'est plus directionnelle, et surplombe le temps qui s'écoule depuis le point où s'opère l'élucidation des articulations formelles. La retraite solitaire de Gould dans les studios d'enregistrement soustrait la compréhension musicale aux aléas du temps, et modifie le rapport à l'œuvre. Le temps recomposé de la forme musicale n'est pas celui des salles de concert : il « ne suppose pas une scène rituelle, mais bien davantage un théâtre intérieur, non pas un Colisée où chacun est convié hors de soi, mais un *for* intérieur^[16] ». Le pianiste s'éloigne donc de son public pour mieux s'en rapprocher, et si le lieu de l'interprétation est désormais distinct de celui de l'écoute, pianiste et auditeurs se rejoignent autour d'un *for intérieur* : cette intimité où la pensée peut se laisser convoquer, alors même que le contact immédiat du concert supposait qu'elle en soit congédiée. Le jeu du pianiste à son clavier n'est plus alors que le détail d'un dispositif qui le dépasse.

23C'est peut-être là que se trouve la limite de la démarche gouldienne : sa mise à distance du clavier comme sa défiance à l'égard de tout investissement pianistique ne sont possibles qu'à condition d'être relayées par d'autres techniques, à savoir celle de la prise son et celles du montage d'enregistrement. Le piano n'est dés-instrumentalisé qu'à condition d'être prolongé par d'autres instruments d'élaboration du son (micros, table de mixage, etc.). Et il est vrai que le dégoût que Gould manifeste pour le clavier n'a d'égal que l'intérêt qu'il porte à ces techniques, en plein essor à l'époque où il décide de se soustraire aux salles de concert pour se consacrer au studio. S'il se sépare volontiers de son clavier et s'interdit d'y compromettre sa perspicacité analytique, il se passionne pour une autre « matière » : celle du son tel qu'il est saisi et transformé par l'ingénierie du son. Et s'il se désintéresse de la technique par laquelle on projette le son d'un clavier dans une grande salle, il ne perd pas un détail de celle par laquelle l'ingénieur réalisera la meilleure « balance » de son enregistrement.

24Il ne faudrait surtout pas en conclure que les techniques d'enregistrement se substituent exactement à celles par lesquelles on joue du piano, car leur produit final ne saurait être confondu avec celui du concert. Mais il faut souligner qu'elles ont un effet de médiation, et par là de singularisation, au même titre que le jeu à l'instrument est une médiation entre la lecture d'une œuvre et sa réalisation. C'est que ni les micros ni la table de montage n'ont la neutralité prétendue ou rêvée par Gould. Eux aussi sont à considérer comme une épaisseur du divers intercalée entre l'abstraction des signes (la partition) et leur actualisation audible. On ira même jusqu'à défendre l'idée que les enregistrements de Gould sont marqués par leur époque, et témoignent autant d'une culture historicisée et particularisée du son que des efforts de perfection technique qui y ont présidé : la prise de son « trahit » les années 1970, en même temps qu'elle trahit des choix très singuliers de rendu sonore.

25Il faudrait ici prolonger ces considérations d'analyses techniques. On les réserve à d'autres occasions, pour ne livrer que leurs conclusions : l'enregistrement n'est pas un pur exercice d'abstraction, une technique par laquelle on se délivrerait des conditions empiriques, donc fragiles, de la réalisation à l'instrument. Gould a cru pouvoir y trouver le moyen de soustraire la pensée musicienne aux aléas du temps, d'offrir à la musique une position de transcendance qui permettrait enfin d'en toucher la structure, d'en exclure les parasites sensibles et de désencombrer le chemin qui va de la pensée vers l'œuvre. Mais en s'arrachant au temps comme à l'espace, à la linéarité du jeu à l'instrument comme à la projection acoustique naturelle de l'instrument dans une salle, l'enregistrement ne se dégage pas de toute empirie. Lui aussi est conditionné, façonné par des choix comme par des compromis, mis en perspective par les désirs et les compétences du directeur artistique autant que du pianiste.

26 Glenn Gould n'est donc pas exactement un musicien séparé de l'instrument. Il s'est libéré de certaines contraintes techniques inhérentes à la salle de concert, il est vrai. Mais par là il n'a rien fait d'autre que démultiplier les paramètres techniques de réalisation sonore. Il ne fait que déplacer les circonstances du jeu par lequel s'élabore l'interprétation. Il réélabore la médiation instrumentale, mais par là il n'en résorbe pas intégralement la dimension poétique.

2. Faire corps : une tactique du sensible

- 17 Arrau, *Arrau parle, Conversations avec Joseph Horowitz, op. cit.*, p. 132

27 A l'inverse d'un Glenn Gould, il y a Claudio Arrau : « L'idée est de ne plus faire qu'un avec l'instrument. De n'avoir plus le piano en face de soi comme une chose inerte, qu'il faut attaquer »¹⁷ Il nous appartient désormais d'interroger les conditions de cette fusion.

- 18 Rappelons qu'Arrau est un élève de Martin Krause, lui même élève de Liszt.

28 Il y a dans les propos de Claudio Arrau une filiation romantique, une posture de pianiste qui ne va pas sans rappeler les considérations techniques d'un Chopin ou d'un Liszt¹⁸

29 Que l'on se souvienne par exemple de la célèbre « position Chopin » :



30 Elle dénote une technique de la sensation, qui repose en son point d'origine sur un empirisme de la main, ajusté à la structure matérielle de l'instrument :

- 19 Frédéric Chopin, *Esquisse pour une méthode de piano*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques E^(...)

« On a essayé beaucoup de pratiques inutiles et fastidieuses pour apprendre à jouer du piano, et qui n'ont rien de commun avec l'étude de cet instrument. Comme qui apprendrait par exemple à marcher sur la tête pour faire une promenade. [...] On ne sait plus jouer la musique proprement dite – et le genre de difficulté que l'on pratique n'est pas la difficulté de la bonne musique, la musique des grands maîtres. C'est une difficulté abstraite, un nouveau genre d'acrobatie¹⁹ »

- 20 *Ibid*, p. 60.

31 La « position Chopin » n'est pas une règle dont le pianiste doit imprégner son corps à force d'exercices. Elle est ressentie par évidence morphologique : le pianiste pose sa main sur le

clavier, et il découvre que les touches sont le prolongement harmonieux de ses doigts : « On ne peut assez admirer le génie qui a présidé à la construction du clavier, si bien en rapport avec la conformation de la main. Y a-t-il quelque chose de plus ingénieux que les touches hautes, destinées aux doigts longs – servant si admirablement comme points d'appui 20? »

32 Les trois doigts centraux, les plus longs, sont posés sur trois touches noires, tandis que les doigts extérieurs (le pouce et le cinquième), plus courts, reposent sur les touches blanches. Nul besoin de forcer la voûte de la main, celle-ci se place naturellement, et c'est à cette condition qu'elle trouve sa souplesse. Cette architecture de la main permet aussi de mieux sentir qu'elle se prolonge dans le bras ; l'assouplissement de sa voûte libère l'articulation du poignet, ce qui n'ira pas sans conséquence sur la conduite du phrasé et sur la sensation d'engagement du corps dans le clavier. La main devient un point de contact élastique entre l'instrument et le corps. Ainsi le corps du pianiste ne donnera jamais l'impression d'être dissocié du clavier, et la dynamique de son mouvement coïncidera avec son action sur la mécanique de l'instrument.

- 21 Dite aussi « position des cinq doigts » : les cinq doigts alignés sur les touches blanches. (...)

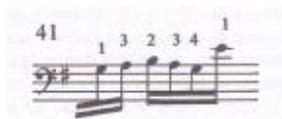
33 Cette position est aussi ce qui donne à la main sa puissance. Dans la position dite « classique » 21 le majeur était le doigt le plus arrondi (étant le plus long, il faut le fléchir plus que les autres pour qu'il s'aligne sur les touches blanches). Son agilité était acquise au prix de son adhérence sur la touche. Dans la « position Chopin », il devient au contraire un point d'appui central. Posé sur une touche noire, il retrouve son allongement naturel et peut adhérer au clavier avec la pulpe de sa première phalange. Cette force d'adhérence permet d'assurer un équilibre des charges, et le poids du bras se répartit sans menacer l'édifice.

34 Ainsi se découvre, par « expérience » et non par « exercice », le fondement d'une rencontre harmonieuse entre le corps musicien et son instrument. Mais il ne s'agit encore que d'une position de référence, d'un état premier et idéal des sensations pianistiques. Lorsqu'il s'agit de jouer les œuvres, la démarche se complique un peu.

35 Prenons cet exemple, et observons comment un autre grand spécialiste du corps pianistique, le pédagogue russe Heinrich Neuhaus, conseille de le travailler. Nous sommes à la première mesure du *3^e Prélude* opus 28 de Chopin :

36 La difficulté de ce trait vient du *tempo* rapide (*Vivace*), ainsi que des nombreux passages du pouce qui mettent en danger la régularité du phrasé. Neuhaus précise :

« Le point critique de cette figure est :



Un pianiste non prévoyant, après



- 22 Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*, traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine, Paris, Van de (...)

gardera le poignet tourné vers l'extérieur (à gauche) comme l'exigeait la position précédente, et aura recours à un mouvement brusque [...] pour changer de position afin de transporter le pouce qui se trouvait sur le *sol* jusqu'à *mi*. Il en résultera une rupture, une inégalité. Au lieu d'une ligne arrondie on aboutit à un zigzag, au lieu d'un arc à un angle aigu. Un pianiste prévoyant tournera progressivement le poignet au moment de jouer : vers la droite (à l'intérieur), il préparera à l'avance le pouce qui attaquera le *mi* avec calme et souplesse 22»

37 Tout le problème est que la *prévoyance* du pianiste ne peut se construire sur le seul énoncé de cette logique digitale. Il faut encore en faire une habitude, si ce n'est un réflexe, même lorsqu'on est virtuose. Neuhaus propose donc deux exercices. Le premier consiste à jouer ce passage très lentement, en prenant garde à ce que

- 23 Ibid., p. 110.

« les mouvements indispensables de la main, du poignet et de l'avant-bras découlent les uns des autres, sans retenue et sans à-coups, c'est-à-dire qu'ils correspondent aux positions prévues d'avance de chaque doigt par rapport à la touche suivante 23».

38 La lenteur de l'exercice permet de placer chaque doigt dans le calme, en ayant le temps de sentir l'enchaînement des différentes positions du bras. Effectuer ce geste au ralenti permet de percevoir la nécessité de son déroulement, et surtout de comprendre que les touches du piano ne sont pas enfoncées par la seule action des doigts, mais que cette action est aussi dirigée par tout le membre supérieur. Reste que si l'on s'en tient à cette sensation, le jeu risque de manquer de précision. Si toute l'activité se concentre sur le bras et le poignet, et non plus sur l'articulation du doigt, l'attaque devient molle, et le son perd en définition – sans parler du fait qu'avec un geste de trop grande amplitude, on affaiblit la prise des doigts sur le clavier : c'est la fausse note assurée.

39 Neuhaus propose un antidote :

- 24 Ibid., p. 111.

« L'autre [façon de faire] aussi importante lui est diamétralement opposée et consiste à jouer le même passage du *Prélude en sol* de Chopin en réduisant au minimum le mouvement de l'avant-bras et du poignet. Elle laisse tout le travail aux doigts qui, dans ce cas, doivent manifester le maximum d'activité, de vivacité et d'énergie²⁴ »

40Le geste « final » consiste en la synthèse de ces deux sensations. L'une, dans la lenteur et le plus grand calme, permet de sentir au ralenti les mouvements de poignet et de bras qui dirigent la main ; l'autre définit la précision des empreintes et affûte la direction des attaques. L'une enveloppe le *legato*, l'autre assure l'identité discontinue de chaque son : phraser, articuler dans la continuité, cela devient possible. Si les deux sensations de jeu semblaient au départ devoir s'opposer, l'équilibre trouvé dans leur confrontation permet au final une bonne exécution.

41De la rapidité du trille à la puissance de son dans les accords, les solutions que propose Neuhaus relèvent toujours de la même démarche : chaque fois, il s'agit de trouver un équilibre, une ligne médiane entre deux sensations qui s'opposent et se complètent. Si l'on se contente de jouer un trille en ne se servant que de l'articulation des doigts, la main se crispe, puis se bloque. Si, au contraire, on ne se sert que de la rotation de l'avant-bras ou du poignet, la prise des doigts sur le clavier faiblit, et la vibration des notes perd de son éclat. Il en va de même pour les passages en accords. Si l'on se contente d'un mouvement ample du bras, qui part de l'épaule et s'appuie sur l'assise du dos, on obtient certes un son puissant et rond, mais la main perd l'accroche du clavier : les accords manqueront de définition harmonique (quand ils ne seront pas tout simplement parasités de fausses notes), et leur rondeur sera sans doute un peu pâle. Si à l'inverse on ne joue ces accords qu'avec les doigts, le son manquera d'envergure et de projection. À nouveau, la solution est dans l'entre-deux : un mélange de prise digitale et d'amplitude, l'idée d'un corps qui s'élançait vers le clavier, mais qui prend pourtant appui sur la touche, en conjuguant action et réaction.

42À cette méthode de travail, Neuhaus donne le nom de *dialectique* :

- 25 *Ibid.*, p. 111.

« J'avais l'intention de prouver que tout travail bien organisé et donnant des résultats est infailliblement fondé sur les principes de la dialectique matérialiste²⁵ »

- 26 Montaigne, *Essais*, Livre I, chapitre XXXVIII, « Comme nous pleurons et rions d'une mesme chose », (...)

43Le geste pianistique ne se réduit donc pas à la figure de son mouvement, pas plus qu'à la somme de ses différentes positions. Si l'on veut comprendre sa dynamique, et par là la réaliser dans les meilleures conditions possibles, il faut éprouver comment ces positions se déploient dans le temps, non pas seulement les juxtaposer les unes aux autres. Le geste à l'instrument n'est pas le dessin d'un parcours obligé, mais l'exercice d'un jeu des sensations qui se déploie dans le temps, et qui équilibre ainsi leurs forces respectives. Puisque le geste ne se livre jamais dans la transparence de ses raisons, mais seulement dans l'expérience de ses actions, il faut le scruter jusqu'à ses plus infimes perceptions, et inventer une science des étapes intermédiaires qui rende son élaboration possible. Et lorsque enfin on trouve, que tout semble s'ajuster, que le corps a l'air de se prolonger naturellement dans le clavier, et qu'il laisse parler librement la musique, il faut continuer à être « malin », ne pas être loyal envers ce qu'on croit trop bien posséder. On retravaillera encore, on réinventera, aidé par la mémoire, il

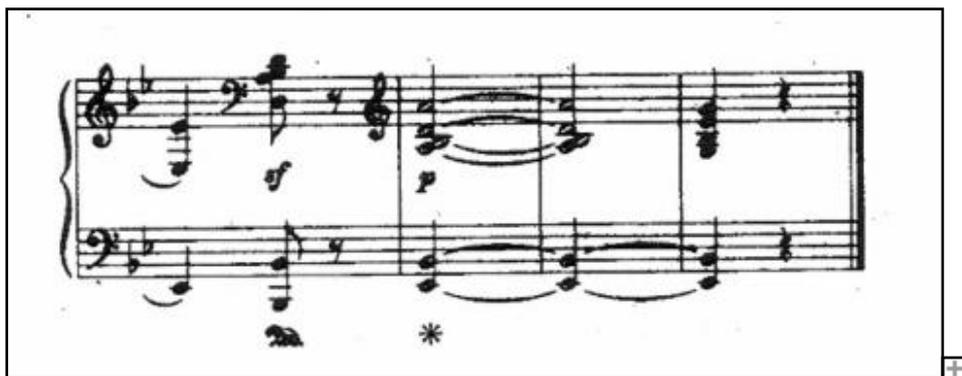
est vrai, mais dont on ne doit jamais perdre de vue qu'elle retient tout aussi bien, et parfois mieux, les erreurs et les fausses pistes. Mieux vaudra faire comme Giesecking, qui retourne au piano après chaque concert, lorsque le public est parti, parce qu'il ne fait pas confiance à ce qui s'est déposé dans son corps, et qu'il ne croit pas que toutes ces expériences sont évolutives. Il aurait pu dire avec Montaigne : « [...] voulant de toute cette suite continuer un corps, nous nous trompons²⁶ ».

44 Pour faire corps avec l'instrument, il n'est donc d'autre solution que de se faire tacticien du sensible. C'est dire que « faire corps » ne va pas sans quelques ajustements raisonnés.

45 Si dans un premier temps nous avons ramené le structuralisme gouldien à ses conditions sensibles de réalisation, nous voici contraints, au cœur d'une réflexion sur la technique du « faire corps », de repenser une distance nécessaire entre la main et le clavier – distance raisonnée sans laquelle la « dialectique » de Neuhaus ne serait pas possible. Se séparer de l'instrument à la manière de Gould ne va pas sans un retour de l'expérience singularisée sur l'idéal conquis à la lecture ; faire corps avec son piano à la manière d'un Arrau ou d'un Neuhaus ne va pas sans quelque distance réflexive, sans quelques tactiques d'élaboration constamment renouvelées.

46 Dans cette symétrie se lit la frontière qui sépare deux écoles du piano : la première plus analytique que la seconde ; la seconde plus attachée à l'idée de *performance* que la première. Mais on y lit aussi une commune structure du geste musicien, qui, confronté à une partition en même temps qu'à un instrument, n'a d'autre choix que de laisser interagir deux attitudes. La première l'éloigne du piano et lui permet d'adopter une position de surplomb (c'est Gould lisant, et bougeant librement des pieds et des mains pour mieux prendre conscience d'une forme contrapuntique ; mais c'est aussi Neuhaus analysant toutes les composantes d'un geste impliqué par l'écriture d'un *Prélude* de Chopin). La deuxième attitude l'en rapproche et l'invite à faire l'expérience de ses propres sensations (c'est Neuhaus qui « mélange » des sensations opposées pour que le corps trouve son juste équilibre au clavier ; mais c'est aussi Gould qui expérimente et cherche un « son » avec le directeur artistique de son enregistrement). D'un pianiste à l'autre le curseur se déplace, mais l'interaction est comparable : il y a du jeu par la pensée et par les sens ; jeu des sens sur la pensée, et réciproquement.

47 C'est cette réciprocité qu'il faut interroger si l'on veut comprendre enfin quelle est la place du jeu à l'instrument dans l'élaboration d'une interprétation. Et pour cela, repartons d'un exemple. Prenons ces quelques mesures qui concluent l'une des pièces du *Carnaval* de Schumann, *Pierrot* :



48 Lisons tout d'abord. Et surtout lisons tout ce qui est écrit : un accord de 7^e de dominante (une croche), un demi-soupir, puis un accord de dominante sur tonique (deux blanches liées), et enfin un accord de tonique (à la main droite seulement, la basse à la main gauche est tenue), une noire, suivie d'un temps de silence. Le premier accord est marqué *sforzando*, la suite est indiquée *piano*. Regardons maintenant la pédale. Il faut la tenir le long de la croche et du demi-soupir, et l'enlever sur la blanche. Étrange signe, qui contredit exactement ce que nous disait l'organisation des durées : il faudrait donc faire durer sur un temps complet le son de cette croche. Pourquoi alors ne pas l'avoir écrite en noire ? Autre problème : il faudrait lever la pédale sur la durée longue, alors même que nos habitudes de pianiste nous inviteraient au contraire (pour faire résonner la valeur longue, mieux vaut un peu de pédale *forte*). La lecture nous met en face d'une contradiction, un paradoxe d'écriture – presque une notation irrationnelle.

49 C'est à l'instrument qu'on cherche la solution. Confronté au paradoxe, les mains du pianiste s'éveillent, il commence à sentir ce qu'il y aura à faire de cette attaque notée *sf*, dont Schumann a voulu faire résonner le son, mais dont le jeu doit faire sentir la durée brève. À l'instrument, le corps commence à inventer ce que les signes qu'il a lus tous ensemble lui font sentir. Et aussitôt, il imagine la badinerie candide de Pierrot, le funambule et le subversif, presque verlainien avant l'heure. Sans la pédale, cette dominante eût été trop beethovénienne, trop sûre de l'angle qu'elle donne à la musique, trop projective. La résonance au contraire la fait glisser sur sa résolution, et l'éclipse finale en devient plus fantasque. C'est cela sans doute que les mains doivent chercher, l'art de la chute plutôt que la fermeté conclusive.

50 À l'interprète, il revient donc de faire jouer le silence sur la pédale (une demi-pédale ? une pédale à relever progressivement ? une pédale enfoncée un peu tard pour que la résonance soit un peu affaiblie ?), de faire jouer la pédale sur le silence (un sursaut plus qu'une coupure, une éclipse plus qu'une scansion qui rendrait la note précédente trop incisive), et de faire jouer tout cela encore sur le toucher de chaque accord. À sa charge donc de lire chaque signe à travers les autres signes, et de faire jouer tout cela dans ses mains et dans son pied droit – pourquoi pas aussi dans le pied gauche, sur la pédale *una corda*, qui rendra la nuance *piano* plus contrastée. Cela reste à tester : selon le piano, selon l'acoustique, selon le réglage de cette pédale *una corda*, car un demi-enfoncement suffira peut-être...

51 Et à mesure que les mains tâtonnent sur le clavier et que les pieds expérimentent la mécanique de l'instrument, l'imagination se précise. Dans ce jeu polyphonique des gestes et des idées, le *Carnaval* devient plus parlant, et c'est aussi l'art fugace et discontinu de son *Humor* que l'on comprend mieux.

52 Jouer à l'instrument ces quelques mesures, ce n'est donc ni exécution, ni création. Le jeu au piano est ici obligé à trop d'invention pour n'être qu'une restitution des signes écrits et déchiffrés à même la partition ; mais il est trop tenu à la précision d'une lecture pour que son initiative ait valeur d'origine. À aucun moment ni le signe lu ni le geste éprouvé à l'instrument ne peuvent y occuper de position causale : du signe ne se dérive aucune définition gestuelle, du geste ne s'impose aucun contenu de signification. Et malgré l'échec de ces déterminations réciproques, il faut pourtant soutenir cela : il n'est de geste juste qu'à condition de savoir bien lire (tous les signes : les harmonies, les valeurs de durée, les nuances, l'accentuation, la pédale), et il n'est de lecture pensive qu'à condition d'être assumée aussi par des gestes affûtés (ceux qui sont capables de réaliser tous ces signes ensemble à l'instrument). On ne peut bien jouer ces mesures conclusives du *Pierrot* qu'à condition d'avoir lu et analysé tout ce que Schumann en a gravé ; on ne peut comprendre le caractère de

cette pièce qu'à condition de s'être posé la question des conditions de sa réalisation pianistique. Étrange situation, où l'élan du corps est appelé à la correction du signe, mais où le signe n'est rien tant qu'une énergie musicienne ne s'en est emparé.

- 27 Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*, op. cit., p. 108.

53C'est que cette double exigence de précision et d'invention, de distance réflexive et d'expérience à l'instrument, n'est comprise qu'à condition de n'être pas dissociée. La relation du corps musicien à la partition écrite ne se réduit pas à la disjonction des temporalités, à la confrontation douloureuse du permanent et du divers. Si la réalisation à l'instrument soumet l'écrit au perspectivisme des gestes, ce n'est pas exclusivement dû à la temporalité linéaire de leur déploiement. Cela vient aussi de ce que la partition est faite de signes qu'il faut tenir ensemble, et qu'il ne suffit pas de les offrir à l'entendement diviseur qui les identifie en leur place immobile. Et dès lors qu'on tient ensemble les signes, il y a du mouvement, pour la pensée comme pour les mains. Qu'on se souvienne ici d'un autre conseil de Neuhaus : « La seule attention nécessaire pour respecter l'équilibre du jeu, ce « jeu raisonnable » que j'ai toujours en vue, exclut l'inertie intellectuelle et physique²⁷ »

54L'interprétation musicienne nous apprend donc que l'herméneutique musicale n'est jamais très éloignée des inventions du corps, qu'un signe (une nuance, une attaque, une pédale) n'est jamais plus significatif que lorsqu'un corps musicien s'est posé la question de l'action à l'instrument qui pourrait converger vers sa lecture. Elle nous apprend aussi que les idées auxquelles les œuvres appellent notre pensée ne sont jamais indifférentes aux sensations qui se meuvent devant un instrument. La lecture par l'intellect et le travail physique concret ne sont pas deux moments concurrents et disjoints de l'expérience des œuvres, mais deux faces d'une même attitude esthétique.

55Plus encore, l'interprétation musicienne nous apprend que la pensée qui va à l'œuvre n'est pas un énoncé qui en précède le jeu, qui se tiendrait en amont des gestes et loin du clavier. Cette pensée n'est pas une structure spéculative dont les gestes à l'instrument seraient un prolongement ou une conséquence, mais une pensée qui partage avec eux un même mouvement. A l'inverse, le jeu n'est rien si une lecture pensive n'en interroge et n'en stimule pas les moyens.

56De là, on peut donc reconsidérer la place que tient l'instrument pour la pensée qui va à l'œuvre, et dire que l'on travaille mieux « avec » son piano qu'« à » son piano – qu'on *joue* du piano, donc. A ce titre, l'exemple du *Pierrot* de Schumann est éloquent : rien ne sert ici d'exécuter ce que l'on sait déjà de son instrument, de répliquer la technique qu'on y a précédemment apprise. Confronté à ces quelques mesures, il faut savoir demander l'impossible à son piano, et déborder ses propres habitudes – faire sonner un demi-soupir à l'intérieur d'une pédale. Par là, on ne se contente plus d'actionner la mécanique comme il se doit, on s'oblige à en explorer les ressources, à recombinaison ses paramètres, à ne jamais cesser d'en ré-inventer les possibles.

- 28 Nombreux sont les musiciens qui avouent préférer travailler chez eux sur des instruments limités (^(...))

57Il faudrait donc, pour réussir ces quelques mesures, et plus généralement pour bien jouer du piano, en ouvrir l'instrumentalité. Tant que celle-ci reste close sur elle-même, on reste un pianiste à l'imaginaire débordant mais frustré, ou un technicien chevronné, mais sans

imaginaire. Cette ouverture de l'instrumentalité, les pianistes y sont d'autant plus sensibles qu'ils sont condamnés à changer régulièrement d'instrument. Arrivé sur un nouvel instrument, dans un nouvel espace, il faut nécessairement réactiver ses sensations, modifier son toucher, ses pédales, ses dynamiques. L'objet piano aurait donc cette double fonction de structurer la répétition (tous les claviers ont la même configuration spatiale, et usent, exception faite de certaines subtilités de factures, de la même mécanique) en même temps que d'obliger à la variation²⁸

58« Jouer du piano », cela pourrait donc recouvrir plusieurs sens : s'approprier une structure imposée – une mécanique, une géométrie – pour y circuler librement ; mais aussi faire jouer cette structure, aller au delà des évidences qu'elle impose, y trouver ce que l'on avait d'abord cru y être impossible. En quelque sorte : interpréter l'instrument par l'effet de l'œuvre, non pas seulement interpréter l'œuvre par l'effet d'un piano.

Notes

¹ Glenn Gould, *Non je ne suis pas du tout un excentrique*, montage, traduction et présentation Bruno Monsaïgeon, Fayard, 1986, p.131

² Claudio Arrau, *Arrau parle, Conversations avec Joseph Horowitz*, traduit de l'anglais et préfacé par André Tubeuf, Paris, Gallimard, 1985, p.140

³ Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique, op. cit.*, p. 131.

⁴ Ibid., p. 71-72.

⁵ Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique, op. cit.*, p. 71.

⁶ Ibid., p. 131-132.

⁷ Ibid., p. 131.

⁸ Glenn Gould, *Le dernier puritain*, Écrits I, réunis, présentés et traduits de l'anglais par Bruno Monsaïgeon, Paris, Fayard, 1992, p. 104.

⁹ Cf. Jonathan Cott, *Conversations with Glenn Gould*, Chicago University Press, 2005, p. 47: « Anyway, the long and the short of it is that this piano has a very light action, as indeed all pianos that I prefer do. Many people say it's tinny and sounds like an harpsichord or a fake harpsichord or God knows what. Maybe it does. I think it has the most translucent sound of any piano I've ever played – it's quite extraordinary, it has a clarity of every register that I think is just about unique. I adore it. » Traduction française in Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, traduit et présenté par Jacques Drillon, Paris, J.C. Lattès, coll. Musique et musiciens, 1983, p. 67.

¹⁰ Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne*, Écrits II, réunis, présentés et traduits de l'anglais par Bruno Monsaïgeon, Paris, Fayard, 1985, p. 30-31.

¹¹ Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique, op. cit.*, p. 62-63 : « Dès lors que l'on exploite le piano à fond, on se laisse aller à des choses pour lesquelles j'éprouve une aversion profonde. L'une de ces choses est la pédale, à l'égard de laquelle, sauf à l'utiliser

ainsi que je le fais, comme facteur de ponctuation, pour marquer le temps et pour donner un certain éclat au son, j'ai une véritable antipathie. J'ai horreur de la pédale lorsqu'on l'utilise comme élément de coloration. J'ai d'ailleurs peur que cela affecte le jugement que je porte sur beaucoup de pianistes, car les seuls que j'admire vraiment sont ceux qui n'emploient la pédale qu'avec une extrême parcimonie. »

12 Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, *op. cit.*, p. 65-66.

13 Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne*, *op. cit.*, p. 316-317.

14 Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, *op. cit.*, p. 171.

15 « Il me fallut vingt prises avant de réussir à situer l'Aria dans un ordre d'idée suffisamment neutre pour qu'il ne préjugeât pas de la profondeur du développement qui suit dans l'œuvre. Les vingt premières prises avaient en fait servi à gommer toute expression superflue de la lecture que j'en faisais et il n'y a rien de plus facile à réaliser. [...] Le thème tel qu'il apparaît sur mon disque des Variations Goldberg est la prise 21. » in Geoffrey Payzant, Glenn Gould, un homme du futur, traduit de l'anglais (Glenn Gould : Music and Mind, Van Nostrand Reinhold Company, 1979) par Laurence Minard et Th. Shpiatchev, Paris, Fayard, 1983, p. 76.

16 Catherine Kintzler, « Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould », Revue *DEMéter*, Université de Lille 3, décembre 2002.

17 Arrau, *Arrau parle, Conversations avec Joseph Horowitz*, *op. cit.*, p. 132

18 Rappelons qu'Arrau est un élève de Martin Krause, lui même élève de Liszt.

19 Frédéric Chopin, *Esquisse pour une méthode de piano*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, collection Harmoniques, 1993 et 2001, p. 40.

20 *Ibid.*, p. 60.

21 Dite aussi « position des cinq doigts » : les cinq doigts alignés sur les touches blanches.

22 Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*, traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine, Paris, Van de Velde, 1971, p. 110.

23 *Ibid.*, p. 110.

24 *Ibid.*, p. 111.

25 *Ibid.*, p. 111.

26 Montaigne, *Essais*, Livre I, chapitre XXXVIII, « Comme nous pleurons et rions d'une mesme chose », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 231.

27 Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*, *op. cit.*, p. 108.

28 Nombreux sont les musiciens qui avouent préférer travailler chez eux sur des instruments limités (de fait, le plus souvent, très usés par leur pratique intensive), que sur de beaux pianos de concert : l'invention et le débordement de l'instrument n'en sont que mieux stimulés au moment de la *performance*.