

32 SHORTFILMS ABOUT GLENN GOULD

UN FILM DE FRANÇOIS GIRARD
90 MN

SYNOPSIS

Dans cette euphonie pointilliste qu'est THIRTY-TWO SHORT FILMS ABOUT GLENN GOULD, François GIRARD expose des fragments significatifs de la vie du célèbre pianiste - de l'âge de quatre ans jusqu'à sa mort- qui, loin de composer un panégyrique, redonnent un visage humain au génie que fût Glenn GOULD.

Tel un kaléidoscope, ce film aux trente-deux facettes cristallines, aussi différentes que complémentaires les unes des autres, nous transporte vers un univers ludique où le spectateur reconstitue pièce après pièce le puzzle non-réducteur du portrait de l'artiste qui, au delà de son talent et de ses fantaisies, était avant tout un homme solitaire.

Les témoignages de Bruno MONSAINGEON, Yehudi MENUHIN, et Margaret PACSU, l'absurdité interrogatrice de "Questions with No Answers", l'humour de "GOULD meets GOULD", "The Tip" et "Personal Ad", l'audition contrapuntique de "Truck Stop" et "The idea of North", la symétrie de BACH revue par les ballets de Norman McLAREN, l'analyse combinatoire de "Pills" et "Forty-Nine", l'exactitude radiologique de "Diary of One Day" et l'envolée solennelle des deux Arias sont autant de variations Gouldiennes qui font de François GIRARD et Don McKELLAR les Champollion de l'architecture cinématographique. A l'instar de GOULD - pour qui BACH était "le plus grand non-conformiste de l'Histoire de la Musique"-, François GIRARD explore toute l'étendue des frontières de son art. Avec cette mosaïque, dont les éléments sont autant de vertèbres qui articulent et soutiennent la structure narrative, le réalisateur dé-compose en mouvements analogiques la vie du musicien - remarquablement interprété par Colm FEORE-, qui préféra abandonner la scène pour la solitude du studio,- refuge qui ne laisse place ni au hasard ni aux contingences du quotidien -, pour se consacrer à l'enregistrement qu'il considérait comme "un art en soi". Tourné durant l'automne 1972 à Toronto, Montréal, Paris, Hambourg et Bergen, ce long métrage - dont la bande-sonore fait revivre les interprétations du maître-, apporte des informations inédites ou peu divulguées sur GOULD, provenant de sources jusqu'ici muettes et qui éclairent l'homme sous un jour nouveau.

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

Quel a été votre parcours cinématographique avant ce film sur GOULD?

J'ai longtemps étudié le piano quand j'étais au collège puis, à Montréal, j'ai commencé des études de Communication que j'ai assez vite arrêtées pour, entrer dans un centre d'artistes vidéo. Je me suis tout de suite intéressé au montage et à la manipulation des images. J'y ai rencontré beaucoup de gens et j'ai commencé à produire des vidéos - une dizaine ont été primées et m'ont fait voyager. Puis j'ai fondé des compagnies qui m'ont permis d'exploiter mon outil et d'explorer notamment la zone floue qui sépare la vidéo de la télévision; les limites d'un territoire plutôt que l'apprentissage d'un genre. L'influence en a été déterminante : aujourd'hui encore, ce n'est pas le cinéma de genre qui m'intéresse, mais plutôt les limites, les marges d'un mode d'expression donné. Si les installations vidéo, les vidéos

LES FILMS DU PARADOXE

d'art, les films d'architecture, les films expérimentaux, la publicité et les clips vidéo ont jalonné mon parcours, j'ai toujours eu envie de faire des longs métrages. CARGO fut donc le tout premier, puis vint LE DORTOIR - première collaboration avec Rhombus, producteur de GOULD. Pendant toutes ces années, je dois dire que j'ai eu la chance de beaucoup tourner, de pouvoir apprivoiser la technique et d'obtenir des moyens de production de plus en plus lourds - dont je m'aperçus assez rapidement qu'ils pouvaient devenir un extraordinaire moyen de pression. Et face à cela, il faut apprendre à protéger ses idées... Chez tous les cinéastes que j'admire, je retrouve cette qualité d'exploration d'un mode d'expression et de lutte contre le système qui le détermine. La seule chance de survie de notre cinéma, dont le débouché local est extrêmement réduit, est de cultiver cette différence : d'affronter les modèles existants plutôt que de jouer la même carte. Si on poursuit le modèle hollywoodien sans disposer des mêmes moyens, on est voué à l'échec. Le film sur GOULD a confirmé beaucoup de mes intentions de jeune cinéaste ; dans ce cas précis, l'idée d'affronter le système plutôt que de l'imiter a très bien marché. Le film est sorti dans environ 30 villes américaines; la bande originale du film est 5ème au Billboard juste après deux disques de Pavarotti; et dernièrement, j'ai reçu des propositions des studios : ce qui prouve bien que si l'on tourne le dos au système, il lui viendra toujours l'envie de vous récupérer!

GOULD est un film atypique, anti-genre, anti-recette. Un film de revers qui a trouvé sa place grâce à une identité, une différence. Pour moi, cela n'a aucun sens de faire un film pour le marché. C'est le marché qui s'intéresse spontanément à quelque chose qui a une identité propre, une cohérence interne. De ce point de vue, c'est un film organique, avec ses propres nécessités. Je me suis mis au service d'un univers : si les choix esthétiques et formels avaient été faits dans une perspective de marché, cela aurait été un échec lamentable .

Quelle était votre relation à GOULD avant que le film n'intervienne?

Je connaissais assez peu GOULD. J'avais quelques uns de ses disques à la maison. Carbone 14 -une compagnie de danse québécoise- m'a demandé après LE DORTOIR de faire une pièce pour leur compagnie. J'ai alors pensé à GOULD et à ses entretiens. En écoutant attentivement ses disques, LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ par exemple, on a une idée assez précise du personnage, de sa profondeur, de sa rigueur, de sa lumière, de son intensité. J'ai lu tout ce que je trouvais, et très vite j'ai compris que ce n'était pas le théâtre mais le cinéma qui serait le médium le plus approprié. Même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un sujet "cinématographique", il me semblait que les problèmes qu'il posait trouveraient dans l'expression cinématographique une solution formelle intéressante. GOULD n'est pas un sujet facile, c'est d'abord quelqu'un de très solitaire, derrière une vitre, derrière un téléphone, il n'y a pas d'interaction évidente entre lui et le monde et c'est précisément cela qui m'a intéressé. La seule question valable pour moi avant d'aborder n'importe quel sujet est : cela vous parle-t-il, cela mérite-t-il qu'on en parle? Avec GOULD, la réponse était évidente. En tant que musicien, GOULD était un personnage paradoxal. Pour lui, la musique n'était qu'un médium, le piano ne l'intéressait pas en soi. Il n'a d'ailleurs pratiquement pas joué le répertoire pour piano. Ni LISZT, ni SCHUMANN, ni CHOPIN, ni SCHUBERT. Ce qui l'intéressait en revanche chez BRAHMS, BEETHOVEN, SCHOENBERG et surtout BACH, c'était leur philosophie, leur spiritualité. C'est l'idée de la musique qui intéressait GOULD, plus que la musique elle-même. C'est ce qui a tellement marqué ses admirateurs. Il y a aussi chez GOULD, parallèlement à cela, une grande leçon : celle de ne s'être pas plié aux lois du marché; il n'a fait aucun compromis. En 1964, il a cessé de se produire en concerts pour se consacrer à l'enregistrement, chose totalement impensable à cette époque-là. On lui a prédit, à l'époque, la fin de sa carrière, et depuis, les ventes de ses disques n'ont jamais cessé d'augmenter -regardez les ventes de la B.O. du film! En fait, il ne s'est jamais soumis aux règles : il a soumis le marché à la réalité d'un art. Dans sa façon d'aborder le clavier, on retrouve la structure mentale qui présidait à la composition des pièces qu'il a interprétées, et que voulaient d'ailleurs communiquer leurs compositeurs. Pour exemple, sa préparation avant un enregistrement consistait à marcher chez lui avec les partitions en mains, les analysant, les mémorisant, sans toucher à son piano. Ensuite, au studio il attendait que les techniciens soient prêts, puis il s'asseyait au piano et jouait la première note. Parfois la première prise était la bonne. Il y a, chez lui, négation de la mécanique, de l'instrument, du son, de la matérialité. On peut vraiment parler de domination de son art, de transcendance des réalités matérielles et affectives. Ce serait vraiment nier sa profession de foi que de dire que faire un film sur GOULD, c'est faire un film sur le piano, sur la musique. En fait, il s'est simplement appuyé sur la musique comme il se serait servi d'une roche pour gravir une montagne...

Comment aborder GOULD et quelle forme donner à ce sujet, une fois que l'on a ainsi cerné le personnage?

LES FILMS DU PARADOXE

En dépit de tout ce que je viens de dire, la première approche de GOULD passe par la musique. Même si j'ai longtemps pratiqué un instrument, ma connaissance de la musique est plus instinctive que technique. Comme beaucoup, j'ai abordé l'univers de GOULD par le biais de ses 110 heures de piano enregistrées. Cela m'a pris des mois : j'ai d'abord tout écouté dans l'ordre chronologique. Puis, j'ai pris des notes, isolé les mouvements qui m'intéressaient, mesuré les tempi, les durées, les clefs... Mais je n'agissais pas du tout en musicologue, que je ne suis d'ailleurs pas ! Les notes que je prenais étaient variées : retenir des mouvements en évoquant leur qualité émotive, songer à certains pour accompagner des films déjà conçus, ou inversement s'inspirer de certains pour écrire d'autres films.

L'idée des 32 fragments était présente dès le début. C'est bien évidemment une référence aux VARIATIONS GOLDBERG. Je ne suis d'ailleurs pas le premier à avoir repris cette forme puisqu'il existe aussi des livres qui ont été écrits sur GOULD en s'en inspirant. Cette idée de fragmenter GOULD dans la perspective d'un film biographique me semblait également justifiée de différents points de vue : de par la nature fragmentée, stratifiée de la production gouldienne qui -en dépit de ses 110 heures d'enregistrements qui forment un bloc substantiel, central— n'est pas quelque chose de monolithique. Toute sa production radiophonique, sa correspondance, ses écrits, ses conversations, les photos..., ont un sens à partir du moment où l'on reconnaît la parfaite cohérence de son système; postulat que je soutiens contre vents et marées. C'est un sujet trop complexe pour l'aborder de façon unique et en faire un portrait réducteur. En divisant, dès le début, le film en 32 histoires (de traitements et de durées variées), j'ai fait ce que font tous les cinéastes, depuis Méliès, qui procèdent précisément à cette fragmentation du temps et de l'espace. Nous l'avons simplement affirmée de façon plus évidente dans ce film. L'idée était de pousser le plus loin possible ces contrastes en juxtaposant le film contemplatif, le film de dialogue, le film de monologue, une image aux rayons X du corps de GOULD, tout en conservant une certaine linéarité. Le but étant de surprendre le spectateur dans son parcours : plus ces écarts entre les films seraient importants sur le plan stylistique, émotif, plus le portrait de GOULD deviendrait l'oeuvre du spectateur. Finalement, ces fragments, forment presque un dessin à numéros plutôt qu'un portrait : cela revient à faire 32 points sur une page blanche et demander au spectateur de les relier!

Don McKellar nous faisait remarquer qu'il y avait dans le film une narration très classique, mais qui était complètement déguisée, dissimulée. Pouvez-vous en préciser le fonctionnement ?

Si l'on prend comme exemple les entretiens, on décèle assez rapidement leur fonction narrative. La période des concerts doit se conclure sur un constat : le machiniste lui adresse la parole avant qu'il donne son dernier concert, puis il y a une vue macroscopique de l'intérieur du piano pendant l'exécution et enfin le concert terminé on retire le piano. La séquence suivante est celle de l'entretien avec Yehudi MENUHIN : en écrivant le scénario, je savais déjà quelle était la position de Menuhin face à GOULD. Je voulais justement utiliser ce point de friction entre les deux hommes. La différence radicale entre leurs deux univers, à savoir le fait que ce dernier ait, contrairement à GOULD, dévoué sa vie à la scène et qu'il ne défende donc pas certains des choix de GOULD. Quant à Jessie GREIG, dès l'écriture du scénario, je voulais qu'elle nous parle des derniers moments de GOULD, qu'elle nous raconte la fin de l'histoire, sans savoir à ce moment à quel point elle avait été si proche de lui dans les semaines qui avaient précédé sa mort. Donc, dès le début, la jonction narrative des entretiens a été très claire, très précise. La progression thématique y est aussi rigoureuse que l'évolution d'un personnage dans un scénario de fiction. On découvre successivement sa jeunesse, ses concerts, ses enregistrements, la radio, un certain détachement vers une forme de spiritualité, et enfin son départ. C'est une biographie chronologique dont on ne prend pas forcément conscience de prime abord parce qu'on est littéralement dérouté : on nous fait prendre d'autres routes.

Étiez-vous conscient du fait que, la représentation du "génie" étant par nature quelque chose d'impossible, votre démarche revenait en fait à représenter une absence -devenue figure symbolique du film-, de par là même accrue par votre refus d'utiliser des images d'archives, GOULD n'apparaissant jamais à l'écran que sous les traits d'un acteur, que l'on ne voit d'ailleurs jamais au piano?

On ne demande pas à un acteur de jouer comme GOULD : c'est impossible. Mais ce dont il est question dans ce film, c'est un mystère. C'est l'aspect qui m'a le plus attiré. Je n'avais aucune raison de le déconstruire, il me fallait simplement le ressaisir. Dans le choix de ces 32 fragments, il y a une déclaration d'intention : je ne vais pas vous expliquer GOULD, parce que je ne le comprend pas. Quant au génie, cela recouvre certainement l'idée qu'il s'agit de quelque

LES FILMS DU PARADOXE

chose qui nous dépasse : cette qualité humaine qui dépasse les humains. Je voulais préserver ce mystère qui avait d'ailleurs tendance à m'intéresser davantage que la musique elle-même. Tous les artistes ont eu ce rêve de dévotion complète à son art, d'abandon, de réclusion, de parcours intellectuel et spirituel au travers d'un art, mais très peu ont pu le réaliser à ce degré. J'ai toujours éprouvé une certaine méfiance vis à vis des anecdotes que l'on véhiculait sur GOULD. J'y ai réagi en présentant 32 idées, 32 points de vue qui me semblaient essentiels sur GOULD. Exception faite, peut-être, pour "Crosspath" où des témoins évoquent des moments qu'ils ont passés avec GOULD et où cela est parfois du ressort de l'anecdote. Mais un film passe par des moments vécus au quotidien, des situations simples. GOULD était très intéressé par l'humilité des gens simples, de la campagne; c'était l'anti-snob par excellence. On le voit avec la femme de chambre, ou les serveurs avec qui il échangeait des tuyaux pour la bourse. Il aimait communiquer avec eux. S'il avait pu vivre dans le grand Nord, il l'aurait fait. Toronto était encore trop grand pour lui.

Tout ce que l'on sait sur son intimité n'est guère concluant et ne jetterait, en tous cas, pas une nouvelle lumière sur le personnage. Il était très fermé, très secret. Cet aspect privé ne m'intéressait pas c'est pourquoi j'ai fait "Questions with no answers"; où tout le monde lui pose des questions indiscrètes -qui se résument à une seule obsession: c'est-à-dire avec qui couchez-vous, êtes-vous homosexuel, hétérosexuel, ou bien carrément asexué?-, ce que tout le monde aurait voulu savoir. Personnellement, j'ai voulu laisser la question ouverte.

Parlez-nous de l'acteur qui incarne GOULD.

Je crois avoir trouvé en la personne de Colm FEORE le meilleur acteur possible pour incarner GOULD. Je dois à Deirdre BOWEN, -directrice de casting de CRONENBERG entre autres-, une femme extraordinairement compétente, de m'avoir fait rencontrer une quinzaine d'acteurs tout en pensant, depuis le début, à Colm. Elle m'a emmené le voir à Stradford dans ROMEO ET JULIETTE -Stradford étant la Mecque de SHAKESPEARE au Canada, dont Colm est la vedette depuis 11 ans : il a dû y jouer tous les premiers rôles. C'est donc un comédien, shakespearien qui plus est, ce qui n'est pas sans rapport avec le rôle de GOULD, dont je pense qu'il est un personnage tragique, mais également un personnage de texte, de musicalité. Colm Feore, de son côté, est l'acteur de sa génération qui a sans doute le plus joué, également à la télévision et au cinéma. Il sait bouger et rester immobile, parler et rester silencieux; il a cette intensité, cette flamme intérieure, cette vigueur intellectuelle qui étaient celles de GOULD.

Nous avons travaillé tout l'aspect non-mimétique. Le texte, le pourquoi et le comment de mes choix, le fonctionnement du piano -nous avons passé une après-midi entière sous un piano pour voir comment cela fonctionne. Donc plein de choses qui n'avaient rien à voir directement avec le scénario, mais davantage en rapport avec le personnage GOULD, afin de donner à Colm, le maximum de munitions. De son côté, Colm a fait tout un travail corporel, essentiellement appuyé sur la "Technique ALEXANDER": c'est-à-dire définir des positions et des postures du corps à partir d'un travail sur la colonne vertébrale. Il est arrivé à tordre sa colonne comme GOULD, ce qui définit tout : la façon de parler, de bouger, de jouer. Mais je ne m'en suis pas personnellement mêlé. Il y a eu très peu de répétitions -que je n'aime généralement pas, je préfère travailler sur d'autres textes pour faire parler les personnages. Mais plutôt que d'imitation, c'est un travail d'évocation que nous avons voulu faire.

Quel type de soutien avez-vous reçu pour réaliser ce portrait qui met en scène des aspects très délicats de la vie de GOULD?

Un des grands appuis du film a été Bruno MONSAINGEON, certainement une des personnes les plus importantes de l'entourage de GOULD, assurément un de ceux qui l'a le mieux compris : son ami et son collaborateur; pendant 12 ans, ils ont dû se parler à peu près une fois par jour au téléphone. Il est d'ailleurs à l'origine de l'immense popularité de GOULD en France. MONSAINGEON est souvent intervenu dans la genèse de notre film : il a accepté de commenter les montages et a fait preuve d'une grande générosité, d'un très grand enthousiasme. L'histoire de sa rencontre avec GOULD est étonnante : à 26 ans, jeune violoniste s'intéressant au cinéma et à la musique, il décide de faire des films sur la musique. Il écrit à GOULD qui lui répond qu'il veut le voir. Ils se rencontrent à Toronto, Monsaingeon revient en France, trouve de l'argent pour financer ce qui deviendra LES CHEMINS DE LA MUSIQUE. Il repart ensuite à Toronto pour y tourner des entretiens où il discute de la musique avec GOULD : ce dernier y joue du piano et parle avec une simplicité, une intelligence et un humour extraordinaires. Il revient donc en France avec cet entretien, et le soir de sa diffusion, une grève du service public décide de le retransmettre simultanément sur les trois chaînes! Dès le lende-

LES FILMS DU PARADOXE

main tous les disques de GOULD, et ce qui touchait à lui ont disparu des étagères : cela a été le début du phénomène GOULD en France, dont le deuxième point d'ancrage a été Tokyo; le Canada a suivi bien après...

Qu'est-ce que l'image de GOULD sur le lac gelé, qui ouvre et ferme le film, représente pour vous ?

Cette image du début et de la fin du film est très emblématique. A l'écriture, c'était l'image qui revenait sans cesse : il y a bien sûr le lac gelé, le Canada, le Nord, la blancheur, ce lieu où il a marché, qu'il a aimé. Mais à un autre niveau, il y a ce lieu imaginaire, ce lieu de solitude, ce symbole de réclusion que GOULD a cultivé de plusieurs manières. Il a souvent parlé du Nord qui, dans son imagerie, était un lieu de solitude et d'exclusion du monde. Enfin pour moi, cette blancheur avec ce petit point qui se rapproche ce nous lentement -pendant 2mn15-, puis à la fin s'en éloigne, c'est GOULD qui revient du monde des morts pour passer 90 minutes avec nous et y retourner à la fin. Il y a dans la lenteur de cette approche l'affirmation d'une forme de contemplation, de méditation. On a d'ailleurs vainement cherché à me faire couper ces séquences; et il y a l'épilogue, avec le décollage de la fusée qui envoie le satellite Voyager dans l'espace en emportant le premier prélude du CLAVIER BIEN TEMPERE de BACH joué par GOULD. C'est vraiment une séquence que j'aime : la célébration du départ, une joie libératrice.

Réalisé par Caroline Benjo.

Bande originale du film disponible en CD : Thirty-Two Short Films about Glenn Gould, références SONY SK 46 686

LA PRESSE

"Gould comme une fugue. Chaque détail est exact et le grand bonheur de ce film est d'avoir réussi le mélange entre émotion et abstraction."

LIBÉRATION