

François Girard À propos de Glenn Gould

Léo Bonneville

Number 169, February 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49964ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1994). François Girard : à propos de Glenn Gould. *Séquences*, (169), 10-13.



FRANÇOIS GIRARD

À propos de Glenn Gould

Ce rendez-vous avec François Girard m'a fait connaître un jeune réalisateur d'une simplicité et d'une spontanéité agréables. Il ne cherche pas à dissimuler ses limites, mais il réussit à affirmer ses convictions. Son travail sur Glenn Gould révèle un créateur sérieux qui n'aborde pas un sujet sans une préparation soignée. Le succès que remporte *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould* prouve qu'il a su traduire avec intelligence et originalité le talent et l'âme d'un génie. Si le film nous charme, c'est qu'il invite à retourner à Glenn Gould. C'est le plus bel hommage qu'on puisse rendre à un cinéaste qui, par une oeuvre, invite le spectateur à admirer un grand artiste.

Léo Bonneville

Séquences — Comment avez-vous découvert Glenn Gould et qu'est-ce qui vous a attiré à lui?

François Girard — Je ne connaissais pas très bien Glenn Gould. J'avais ses disques, les *Variations de Goldberg*, *Le Clavecin bien tempéré et bien d'autres*, mais je ne le connaissais pas beaucoup. Depuis quelques années, j'avais une idée du personnage. Mais ce n'est pas quelqu'un avec qui j'ai grandi, à l'exemple des Torontois. Les gens de mon âge, à Toronto, connaissent Glenn Gould comme nous connaissons Félix Leclerc ici. Je l'ai donc découvert un peu en écoutant ses disques. Quand j'ai fait *Le Dortoir* avec Niv Fichman, à Toronto, nous cherchions un projet à réaliser ensemble. Je lui ai dit que j'aimerais faire un film sur Glenn Gould. J'avais l'intuition qu'il y avait là un long métrage intéressant à réaliser, pour le côté mystérieux du personnage. Il y a chez Glenn Gould quelque chose de très dense. J'ai donc lu quelques livres. Cela m'a confirmé dans mon intuition. C'est alors que nous avons développé le scénario.

— Comment vous êtes-vous préparé à entreprendre ce film?

— Premièrement, il fallait digérer le matériel. C'était un gros travail, car on trouve cent dix heures de musique pour piano enregistrée et une quantité de films et d'émissions de télévision incroyables. Ajoutez six mille lettres et ses nombreux écrits. Et tout ce qui s'est dit et écrit sur lui. Il y avait donc un énorme travail, uniquement pour digérer la matière. Cela a duré un an et demi. Et parallèlement l'écriture a démarré. Pour moi, les documents les plus importants, c'était la musique. Tout en lisant et même en écrivant, j'écoutais systématiquement Glenn Gould. J'ai dû passer des mois assis à écouter la musique et à prendre des notes. C'était considérable.

— Chez qui vous êtes-vous documenté?

— Partout. À la mort de Glenn Gould, Bruno Monsaïgeon a traduit, rassemblé et monté trois bouquins des écrits de Glenn Gould. C'est celui qui a la meilleure compréhension de l'ensemble du personnage.

— Comment vous est venue l'idée de faire 32 courts métrages sur Glenn Gould?

— Au départ, je trouvais que Glenn Gould était un personnage considérable et très complexe. Il a travaillé avec différents

médiums. On peut faire un portrait monolithique du personnage. C'est très possible. Personnellement, j'ai pensé qu'il était intéressant de briser le personnage en morceaux. Du moment que nous travaillons avec trente-deux morceaux, cela permet de couvrir une plus grande surface et de donner une meilleure idée de la dimension du personnage. Et ainsi baliser le territoire plutôt que d'essayer de le couvrir au complet. C'est un choix d'humilité. Nous n'avons pas la prétention de comprendre Glenn Gould totalement et de le saisir intégralement. Nous disons: voici les trente-deux morceaux qui nous apparaissent importants.

— Comment avez-vous trouvé votre interprète?

— Là où j'ai senti la pression du projet, c'était dans le choix de l'acteur. Glenn Gould est un personnage qu'on connaît, car on a diffusé beaucoup de portraits de lui. Je sais qu'en choisissant l'acteur, je pouvais faire ou défaire mon film. J'ai travaillé avec la directrice du casting chez David Cronenberg, Deidre Bowen, une femme à la fois compétente et merveilleuse. À un moment donné, après avoir rencontré dix ou quinze acteurs, elle m'a amené Colm Feore. Elle avait sa petite idée à son sujet. Je suis allé le voir à Stratford. Il a sauté sur la scène de *Roméo et Juliette*. C'est un acteur très puissant. Ça fait onze ans qu'il joue tous les Shakespeare. C'est un gars qui sait bouger, parler, danser, se taire.

— Dans tout le film, on entend la musique jouée par Glenn Gould, mais on ne le voit jamais. Pourquoi ce parti pris?

— À un moment donné, il a été question de montrer une pièce d'archives de Glenn Gould, à la fin du film. Toutefois il y a eu des problèmes de négociations avec le producteur allemand qui a tourné avec Bruno Monsaïgeon à l'époque. Pour que nous puissions utiliser une minute de son film, qui a été réalisé à petit budget avec des caméras vidéo, il demandait non seulement une somme qui dépassait de deux fois ce que son film entier lui avait coûté, mais de plus il voulait les droits de notre film sur tout le territoire germanique. Évidemment nous avons refusé et depuis nous avons signé avec un distributeur qui sortira notre film en salle en février. D'ailleurs, le film a déjà été diffusé sur la chaîne franco-allemande Arte. Les demandes du producteur allemand

n'avaient aucun sens. C'est un producteur détestable. Qu'importe. Mais quand on travaille deux ans à construire un personnage, qu'on choisit un acteur et les costumes et qu'on se crève au boulot pour parvenir à le faire vivre — c'est cela le cinéma, on essaye de faire vivre les gens à l'écran —, quand on arrive au terme, ç'aurait été compromettre le film que de présenter un extrait de Glenn Gould, ç'aurait détruit tout le travail de Colm Feore. Il fallait laisser vivre Colm Feore. Personnellement, aujourd'hui, quand je pense à Glenn Gould, j'ai la moitié l'image de Glenn Gould et la moitié l'image de Colm Feore.

— Qu'est-ce qui vous a guidé dans le choix des pièces musicales qu'on entend?

— C'est mon département. J'ai surtout écouté mon cœur. Je n'ai aucune prétention musicologique. J'ai traversé l'oeuvre de Glenn Gould et tout ce qui me touchait, je le retenais. Successivement, j'ai réduit ma cueillette de 100 heures, à 70, puis à 30, à 10 et finalement à une heure et demie. À chaque étape, je repassais tout le matériel choisi, en me disant voici une pièce qui pourrait servir pour tel film, là, cette pièce me donne une idée de film. Mais je dois dire qu'il s'agit surtout d'un travail de cœur. J'ai été touché par sa musique et j'ai retenu ce qui me plaisait. Par ailleurs, je n'ai pas vraiment tenté de couper la musique. J'ai plutôt adapté l'écriture à la durée de la musique. Elles sont rares les pièces qui ont été réduites. Bref, nous n'avons pas manipulé la musique.

— Vous ne faites aucun enchaînement avec les films. Vous finissez au noir qui se prolonge comme un silence en musique. Pourquoi?

— Les enchaînements se font dans le sens ou dans les références que les films ont entre eux. Comme il y avait l'idée de faire trente-deux films, alors la façon visuelle de les séparer c'était de mettre un noir entre chacun. Même si ces films étaient distribués indépendamment, même si tous ces films forment un tout, il s'agissait de bien les délimiter visuellement. Parfois il y a des enchaînements sonores. Mais il y avait bien l'idée de faire trente-deux films distincts avec leurs titres.

— Alors y a-t-il une continuité logique entre ces films ou sont-ils interchangeables?

— Il y a eu deux temps dans l'écriture. D'abord la période de trouver les films en cassant le personnage en morceaux. On prend la statue de Glenn Gould et on la casse. On ramasse les morceaux et on les regarde. Puis on en choisit trente-deux. On a peut-être écrit soixante-dix films, mais on a réduit le nombre à trente-deux, conservant les plus intéressants. La deuxième partie de l'écriture a consisté à former un tout qui avait un sens, c'est-à-dire que, même si on parle d'un travail de prime abord qui semble éclaté, la

films se comprennent à partir des autres. On trouve plusieurs références entre les films. Parfois on a besoin de trois films pour en comprendre un autre. Des films s'introduisent les uns dans les autres, se répondent les uns les autres. C'est un travail de deuxième temps où nous avons fait parler les personnages en faisant des clin d'oeil à d'autres films, afin de créer des films entre les films.

— **Est-ce que le montage des trente-deux films successifs était prévu comme on le**

— Cette forme aux films multiples, est-ce une façon de distancier le spectateur du personnage?

— Non. Au contraire, c'est une façon d'entrer dans le personnage, mais en ouvrant trente-deux portes au lieu d'une ou deux. Derrière cela, il y a l'idée de la mosaïque et du casse-tête. Glenn Gould est un personnage très complexe. On a mis trente-deux points sur la page pour que le spectateur les relie entre eux, afin d'obtenir une image fantôme de Glenn Gould. L'essentiel du pianiste n'est pas dans chacun des films. Il est entre chacun d'eux. Les films sont là pour donner une dimension et le spectateur doit définir le portrait. C'est donc le spectateur qui fait les films. C'est entre l'écran et les yeux du spectateur que se situent les films. Le film n'est pas dans les dix bobines posées sur une tablette. Ce n'est pas une distance qu'on établit en créant trente-deux films. Mon idée était d'appeler la participation du spectateur.

— **Les mouvements, les gestes de votre interprète conviennent-ils vraiment à Glenn Gould ou sont-ils fantaisistes?**

— D'une part, j'avais l'acteur parfait pour imiter les accents, les tics, les manières de Glenn Gould. Mais cela ne m'intéressait pas de faire de l'imitation du personnage. Colm Feore a étudié le personnage à fond. Il a tâté les techniques Alexander, il a scié les pieds de sa chaise, il s'est loué un piano, il a pris la position de Glenn Gould devant son instrument, il a exigé un professeur Alexander pour lui tourner la colonne vertébrale comme Glenn Gould. On a fait des recherches pour choisir la bonne paire de lunettes, on a marché ensemble avec les gants et les bottes de Glenn Gould, on a fait ce travail pour se rapprocher du côté physique du personnage. En même temps, cela ne m'intéressait pas de mimer le personnage. Ce qui importait c'était d'évoquer l'intelligence et la brillance, plutôt que d'imiter l'artiste. Pourtant j'ai vu des acteurs qui ressemblaient davantage à Glenn Gould que Colm Feore. Tout de même, je pense que Colm Feore est quelqu'un qui a une énergie très forte.

— **Qu'est-ce qui vous a guidé pour reconstituer certaines scènes de la vie de Glenn Gould?**

— Ce que nous avons essayé de faire, c'est d'échapper au côté anecdotique. Nous sommes allés chercher des choses



Colm Feore et François Girard

continuité des films est très travaillée. Don McKeller a beaucoup travaillé cela avec moi. Il y a une continuité thématique: on introduit un personnage, on parle de son travail d'enregistrement, on parle de sa carrière, on parle de l'abandon des concerts, on entre dans le domaine personnel de sa santé, etc.. Même si les trente-deux films sont des entités distinctes, il y a une continuité thématique et musicale. Quand je pensais à la musique d'un film, je pensais à la continuité de tout le film. Les pièces se répondent les unes les autres. Une pièce peut être rapide, puis le contraste vient avec une sarabande. Par la suite, tranquillement, on glisse vers Schoenberg qui possède un contenu un peu plus difficile mais, en même temps, qui fait son sens après Hindemith et Prokofiev. Les

trouve dans le film ou s'est-il modifié au cours du tournage?

— Un film c'est toujours une matière vivante et ici c'est plus vrai que jamais. On a écrit des films pendant le tournage. Pour l'idée de la fusée qui démarre à la fin, nous avons appelé Houston, de Toronto, pour avoir le matériel de la N.A.S.A., alors que le montage était terminé. Les caisses sont arrivées alors que nous étions dans la salle de montage. Jusqu'à la fin, le contenu du film restait vivant. Tout de même, le film ressemble beaucoup à ce qui était écrit sur papier. On a joué avec l'ordre. Je pensais sur papier que le début était bien solide, alors que la fin était plutôt floue. Au montage, c'est le contraire qui s'est passé. La fin est tombée en place bien rapidement, mais pour le début j'ai dû faire dix-huit ordres de films différents.

essentielles. Chaque sujet posait un nouveau problème et nous donnait la liberté d'utiliser un nouveau style. Parfois on était parfaitement fidèle à l'événement. Parfois on récrivait le sujet. Glenn Gould a même affirmé que la meilleure biographie est une fiction. Nous l'avons pris un peu au pied de la lettre. À chaque fois, il fallait être fidèle à une idée essentielle ou à un événement important. Nous avons donc tenté de représenter les trente-deux aspects les plus significatifs de la vie, de la pensée et de l'oeuvre de Glenn Gould.

— Quand le personnage répond à l'intervieweur, ce qu'il dit vient-il de Glenn Gould lui-même ou d'un autre?

— À chaque fois, c'est quelque chose de différent. Ici, il s'agit d'un texte tiré d'une entrevue. Chacun des mots a été dit par Glenn Gould. Ce que nous avons fait c'est simplement d'escamoter certaines questions. Bref, tous les textes sont tirés des écrits de Glenn Gould. Quand nous le faisons parler, nous sommes très rigoureux. Nous n'avons pas réécrit ce qu'a écrit Glenn Gould.

— Quels sont les endroits précis où vous avez tourné?

— Le tournage principal a eu lieu à Toronto et dans les environs. J'ai tourné à Paris avec Bruno Monsiegeon. Pour convenir à Yehudi Menuhin, nous avons dû monter à Bergen en Norvège, avec trente pièces d'équipement pour 35mm. À Hambourg, j'ai filmé dans l'hôtel où Glenn Gould a passé une partie de l'automne, en 1957 (sauf pour l'intérieur qui a été tourné à Toronto).

— Vous avez représenté le son par deux bandes verticales. Sont-elles vraiment la reproduction graphique de ce que l'on entend?

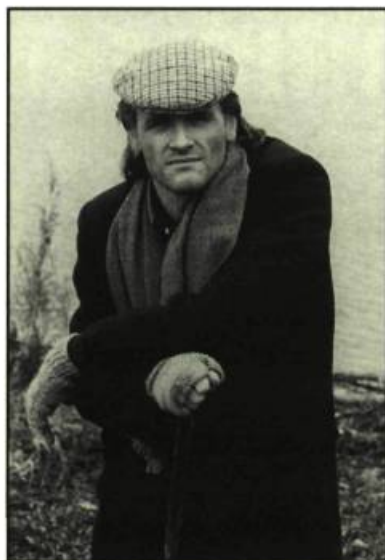
— Il va sans dire qu'il y a un petit côté McLaren dans cette scène. J'ai tout simplement pris les pistes audio 35mm et je les ai gonflées et amenées au milieu de l'écran. C'est exactement ce que l'on entend.

— Quels ont été les rapports entre Norman McLaren et Glenn Gould?

— Pour moi, ce sont deux frères, deux génies. Ce sont des êtres complètement représentatifs de la société canadienne anglaise et, par ailleurs, complètement en dehors de cette société. Ce sont deux puritains dans l'homme et dans l'art. Pour

moi, McLaren c'est quelqu'un qui m'a beaucoup influencé. Quand je suis entré dans l'univers de Glenn Gould, j'ai un peu retrouvé celui de Norman McLaren.

— Pourquoi avez-vous ignoré la vie sentimentale de Glenn Gould?



Colm Feore

— D'une part Glenn Gould était quelqu'un qui a très bien protégé sa vie privée. Il a usé de toutes sortes d'astuces pour que les journalistes et les curieux ne pénètrent pas cet univers. D'autre part, le peu que j'en sais sur cet aspect de sa vie me permet de croire que, si on avait décidé de révéler des détails, cela n'aurait pas donné quelque éclairage particulier sur son oeuvre. Je me devais donc de respecter sa volonté. À toute fin pratique, sa vie privée est bien peu significative.

— Quelles ont été les plus grandes difficultés que vous avez rencontrées au cours du tournage du film?

— Le plus grand défi c'était d'incarner le personnage, de choisir l'acteur et de présenter Glenn Gould sans le réduire, sans l'imiter et sans le ridiculiser. Il fallait arriver à composer avec l'image du personnage qui est archidiffusée et que plusieurs connaissent dans ses manies et ses manières. Donc ce qui a été le plus difficile, ce fut d'incarner l'authenticité et l'intelligence de l'artiste, sans tomber dans l'imitation puérile.

— Votre film est-il une évocation plus qu'une biographie de Glenn Gould?

— Mon travail a été, en grande partie, d'échapper au piège de l'imitation pour essayer de proposer une évocation du personnage. La structure même du film procède de l'évocation, c'est-à-dire plutôt que de chercher à représenter une continuité qui voudrait englober toute la dimension de Glenn Gould, je présente des fragments qui évoquent à la fois l'ampleur de son oeuvre et la dimension de son intelligence. Quant à la biographie, je vous rappelle que Glenn Gould qui disait que la meilleure biographie devait être une fiction ou s'inspirer des procédés de la fiction. Dans le cas présent, je n'ai pas présenté des faits biographiques au pied de la lettre, mais montré l'originalité du personnage.

— Vous avez raflé récemment quatre Génies dont celui du meilleur film et celui du meilleur réalisateur. Cela vous donne-t-il plus de facilité pour poursuivre votre carrière?

— Tout ce qui se passe à propos du film depuis l'automne, y compris les Génies, cela fait sonner le téléphone. Toutes sortes de gens, qui ne me connaissaient pas avant de voir le film (même des Américains) et que je ne connaissais pas non plus, se sont intéressés à mon travail. Le succès du film facilite la poursuite de mon travail. Toutefois ce n'est pas ce qui me distrait. Je me concentre avec la même intensité sur mon prochain film. ☆

FILMOGRAPHIE	
1989 :	Cargo
1990 :	Le Dortoir
1993 :	Thirty-Two Short Films about Glenn Gould



Glenn Gould