

# Musique et Interférences : Interview du pianiste américain Jay Gottlieb

Jay Gottlieb est un pianiste de renommée internationale,  
spécialiste en particulier de la musique du XXe siècle.  
Il est également en France et à l'étranger pianiste officiel du gouvernement américain.  
Il a composé récemment la musique du film La Discrète..

**La Voix du Regard : Dans vos études vous avez appris beaucoup d'autres choses que la musique...**

**Jay Gottlieb :** Oui, le système d'éducation américain a cette qualité d'être très vaste, offrant de larges possibilités, oui, j'ai eu la chance de faire, parallèlement à la musique, des études qui ont failli me rendre fou... par le temps que j'y ai passé. Ça m'a donné une certaine assise, même si la musique a ses propres lois et est autonome, car certaines études demandent une discipline pure. Sans évoquer l'idée platonicienne des études qui s'entre nourrissent, même s'il y a une partie de moi qui veut nier ce que la philosophie ou la sociologie, la psychologie, les mathématiques, l'histoire par exemple m'ont appris, je me dis : «A quoi bon avoir passé tout ce temps, je suis un musicien...», mais je pense que tout cela m'a beaucoup enrichi. Le parti pris à Harvard c'était de placer tout de suite les cours au niveau des spécialistes, quand je faisais de la philo, j'étais philosophe, etc. Bien sûr ma théâtral.

**LVR : Cela est-il plus vrai pour certains morceaux en particulier?**

**JG :** Oui, bien sûr, il vaut mieux jouer Bach de manière complètement neutre et laisser vivre le rythme, le moteur architectural lui-même... Par contre, pour certaines pièces, en particulier la musique dans laquelle je me spécialise, la musique du XXe siècle, plus on avance dans le siècle, plus il y a un aspect visuel, théâtral.

**LVR : C'est plutôt humoristique ou pathétique en général?**

**JG :** Ah, pour Kierkegaard, je jouais sur tous les registres, et j'aimais beaucoup cela, c'était très complet pour moi.

**LVR : Et vous arriviez à instaurer une sorte de continuité entre la musique et le jeu d'acteur?**

**JG :** Seulement à certains moments. Mais pour les passages techniquement difficiles, il valait mieux que je m'applique pianistiquement, point à la ligne... Si on commence à en faire trop, on rate tout. Mais on peut jouer un accord et faire un geste ample, exagéré...

**LVR : Ça influence l'accord lui-même?**

**JG :** Le geste influence toujours le ton, toujours... mais on peut parfaitement intégrer quelque chose qui est du théâtre avec quelque chose qui techniquement fonctionne. Il y a une façon justement de s'appliquer sur un accord qui est, et visuellement et soniquement réussi. C'est conciliable.

**LVR : Pour ce qui est de la philosophie, est-ce que le fait de connaître le transcendantalisme américain (2) vous a aidé à jouer la musique qui s'en inspire?**

**JG :** Oui, si on considère la sonate Concord de Ives, qui a voulu représenter tout l'univers et le cosmos dans ces quatre mouvements, on voit bien que le premier mouvement surtout, «Emerson» ; est très emersonnien. Il est complètement inclassable, comme Emerson, libre, changeant, total et cosmique...

**LVR : Comment rend-on le cosmos en musique...**

**JG :** En passant sans cesse d'un style à l'autre, en utilisant beaucoup d'écritures différentes, sans perdre le sens de la ligne.

Il y a une ligne dans ce mouvement, c'est une sonate, mais il réussit précisément à projeter sur cette ligne ces successions abruptes de pensées, ces changements de point de vue, comme le faisait Emerson qui ne le fait que par cela.

**LVR : La Symphonie de l'Univers, que l'on considère souvent comme L'œuvre transcendantaliste de Ives, qu'il a mis vingt ans à écrire et qui reste inachevée...**

**JG :** Il n'y a presque rien d'écrit, c'est une pure ébauche, et ça se voulait une pure ébauche autour du thème de la musique dans la Nature... Elle devait être complétée à chaque génération de compositeurs, c'était l'idée, et devait être jouée également (lyrique) sur les cimes des montagnes!

**LVR : C'était une idée de Debussy également...**

**JG :** Oui, mais il le détestait cordialement, bien qu'il y ait certains aspects transcendantalistes chez Debussy. Fusion avec la nature, musique en plein air... Mais quand on lui demandait ce qu'il pensait de la musique de Debussy, il répondait que même un séjour d'une semaine à la campagne ne pouvait pas l'en guérir! Il le trouvait trop chi chi (mimiques), trop distant. Il recherchait l'aspiration, Rimbaud, Genet, pas de séparation entre la vie et le poème, pas de représentation, la chose elle-même, pas d'image de l'objet mais l'objet lui-même.

**LVR : Est-ce qu'il n'y a pas alors ce qu'on pourrait appeler une mise en scène philosophique, et en quelque sorte métaphysique, de la musique?**

**JG :** Oui, il y a mise en scène, même si c'est paradoxal, une mise en scène la plus transparente possible, pour qu'on ne la voie pas. Mais il était conscient de l'importance de l'individualité de l'interprète, ce mot que je déteste, je préfère performer...

**LVR : Pourquoi?**

**JG :** Vous avez trois heures... (rires). Non, on peut dire l'«exécutant» en français, mais il y a ce caractère de massacre... On n'en sort pas! Le performer rend, il rend audible, il recrée, avec le mot d'interprète il y a sous-jacente la possibilité d'une déformation.

**LVR : Précisément, donc, le performer a-t-il besoin de connaître le transcendantalisme pour rendre encore mieux la musique transcendantaliste?**

**JG :** Ça dépend des morceaux et des auteurs, Scelsi (3) me disait qu'il se fichait de ce que je pouvais moi-même dire de sa musique, il ne voulait que «l'élan vital»! Mais pour reprendre l'exemple de la sonate Concord, je pense qu'il faut peut-être connaître le transcendantalisme, mais surtout connaître les écrits de Ives sur le transcendantalisme, pour avoir ce sens de la durée, de la non-stabilité. Parfois simplement parce que Ives indique comment jouer cette sonate en particulier.

Une fois, un pianiste français m'a demandé ce que je savais du transcendantalisme parce qu'il allait la jouer pour un concert, il a été stupéfait d'apprendre que les choses étaient beaucoup plus profondes et bouleversantes qu'il ne le pensait. Même si ça ne veut pas dire qu'il a su parfaitement interioriser dans sa musique ce qu'il avait compris, car il y a une étape encore entre comprendre et rendre...

## Musique et Interférences : Interview du pianiste américain Jay Gottlieb

**LVR : Justement, quels ont été, quels sont les rapports entre musique française et musique américaine?**

**JG :** En fait, au début du siècle, la musique était en crise, parce que sclérosée, dans un cul de sac. C'est la musique russe, avec Stravinsky surtout, et le retour à Moussorgsky, et puis le jazz des Etats-Unis, qui ont donné une grande fraîcheur à la musique. Et puis, au milieu de tout ça, il y avait Monsieur Debussy (4), très inspiré par la musique orientale.

**LVR : Gombrich a bien étudié la question pour ce qui concerne la peinture de la même époque.**

**JG :** Oui, et Nietzsche déjà suggérait que l'on soit beaucoup plus modeste face aux textes, il prenait comme exemple la démarche prudente du philologue devant un texte d'Horace. C'est dans ce sens que parlait Stravinsky devant l'incroyable montagne critique qu'il affrontait. Il se baltait contre cette tendance de la critique à faire œuvre d'art, comme l'explique Thomas Woolf dans *The Painted Word* (« Le mot peint »), pour la littérature critique au sujet de la peinture. Stravinsky, lui, prend l'exemple d'Adorno et de ses écrits sur la musique: il s'écarte tellement du simple fait musical que c'est lui qui fait une œuvre en tant que telle (avec ses propres qualités: cohérence, originalité, séduction, etc...).

D'ailleurs, je crois que la philosophie également à son stade le plus pur voudrait ne rien exprimer: c'est nous qui mettons de la signification là-dedans. «Nous voulons donner vie à une pierre», en vain, dit un philosophe russe à ce propos.

**LVR: Pour revenir à l'exemple de Ives, diriez-vous que le transcendantalisme n'est qu'un prétexte finalement à sa musique?**

**JG :** Ives se disait lui-même transcendentaliste, il était un militant du transcendantalisme en quelque sorte, mais c'est la musique qui compte, le son... Luciano Berio (5) a cette phrase très juste: le seul moyen de tenir un discours sur un opéra, une symphonie, c'est un autre opéra, une autre symphonie. Si bien qu'au sujet de la sonate Concord, la véritable question est: comment cette sonate se situe par rapport au Hammerklavier de Beethoven, aux sonates de Liszt ou de Stravinsky.

**LVR : Une partition représente un musicien pour une autre partition, au sens où Lacan dit: «Le signifiant représente un sujet pour un autre signifiant...»**

**JG :** «Each love is the one before...» (« Chaque amour est l'amour précédent...»).

**LVR : Cela signifie t'il donc qu'il existe un constant décalage entre ce que le compositeur veut signifier et ce qui est reçu?**

**JG :** Oui, c'est Paul Klee qui dit : «Une œuvre d'art ne représente pas ce qui est vu mais ce qui va être vu». Un Scelsi était tellement horrifié à l'idée que sa musique puisse être déformée, que ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'il l'a exposée au public. Il s'est dit qu'il avait tort, «il faut que je laisse ma musique dans le monde», ajoutait-il. Scelsi néanmoins a voulu ensuite contrôler tous les concerts où ses œuvres étaient jouées.

**LVR : Ça correspond à certaines tendances du théâtre; Beckett par exemple voulait à une époque contrôler chaque mise en scène de ces pièces.**

**JG :** L'œuvre avant tout! L'œuvre pour elle-même. Si bien qu'est justifiée l'affirmation selon laquelle le meilleur interprète d'une œuvre c'est l'auteur.

**LVR : Mais ceci précisément n'est-il pas une manière d'interprétation, de volonté de couper l'œuvre de sa réalisation?**

**JG :** La beauté est là, dans la tension entre la musique sur le papier, et la musique jouée. Au fil du temps, ce qui importe quand même c'est ce qui est écrit, on se fiche à la limite de savoir si c'est Glenn Gould ou un autre qui joue Bach.

**LVR : Précisément, la musique écrite a été critiquée par certains compositeurs.**

**JG :** Oui, à la fin des années cinquante, début des années soixante, ce qui a compté pour les auteurs proches de John Cage, c'était l'acte, la performance. On retrouve la question de tout à l'heure, c'est la logique du happening poussée jusqu'au bout. Très proche de l'esthétique de Pollock, avec des tâches sonores, etc., ils étaient grands amis en fait ces artistes.

L'expressionnisme abstrait de New York. C'était la grande vague, vogue je veux dire, des pièces purement graphiques. Mais ils sont revenus en arrière. Il n'y avait plus d'unité.

Ils ont donné raison à Berio qui disait à propos de la pure improvisation, «Ce n'est pas la virtuosité qui nous intéresse, il faut être un virtuose de la conscience». Ce qui autorise un plus grand contrôle du compositeur. La musique est écrite dans la tête.

**LVR : Vous avez été vous-même compositeur...**

**JG :** Oui, j'ai appris beaucoup de choses à cette occasion. Maintenant je joue chaque pièce du point de vue du compositeur. Pour la musique du XXe siècle, en particulier, il serait bon que les interprètes aient un minimum de notions de composition, puisque ces problèmes de composition sont centraux.

**LVR : Quelle est donc par conséquent la part de composition dans l'improvisation? Vous avez récemment composé la musique de La Discrète.**

**JG :** Oui, il s'agissait d'improviser à partir de thèmes déjà présents, des thèmes de Scarlatti et Schubert.

**LVR : Comment cela s'est-il passé plus précisément?**

**JG :** Luciano Berio dit de l'improvisation, qu'elle est comme l'ajustement permanent du tir, la rectification d'erreurs. Il citait lui-même un mot de Thelonius Monk après un concert pas trop réussi: «J'ai commis les mauvaises erreurs», disait-il. (rires) Pour ce qui est de La Discrète, je travaillais sur des séquences préalablement chronométrées, avec un ton différent à chaque fois. Je jouais en fonction du ton.

**LVR : Votre improvisation, je trouve, est à la fois très jazzy, et pourtant tout à fait dans la continuité des pièces de Schubert et Scarlatti.**

**JG :** Oui, je suis arrivé à ce résultat en intercalant dans mon jeu des bribes non seulement mélodiques, mais rythmiques de ces pièces. La musique devait être légère, une musique d'ambiance pendant la scène de bar, par exemple, le côté jazz convenait très bien. Et puis ce Schubert assez ironique était parfait pour le personnage d'Antoine. Scarlatti convenait pour des scènes plus profondes et pathétiques.

**LVR : Et comment conceviez-vous votre interprétation, comme un accompagnement, un contrepoint aux dialogues?**

**JG :** Non, le propre d'une musique de film, c'est de souligner les dialogues et l'atmosphère, comme on met des italiques dans un texte. C'est tout. Mettre en évidence le ton, l'intention, la motivation, l'émotion. J'ai projeté ma perception du ton de ces séquences dans ma musique, en espérant que tout spectateur ressent la même chose au même moment. Même si c'est vrai que j'ai pu le guider avec ma musique.

J'ai vu le film deux fois, au préalable; une fois pour m'imprégner de

## Musique et Interférences : Interview du pianiste américain Jay Gottlieb

l'atmosphère générale, la seconde pour chronométrer les séquences où ma musique intervient, et voir comment elle doit intervenir. Après c'est un travail en studio.

**LVR : Est-ce un type d'improvisation similaire au travail que vous allez effectuer prochainement, dans une salle de cinéma, au cours de la projection d'un film muet?**

**JG :** Je devrai faire une transposition de ce que je ressens.

**LVR : On retrouve là une vieille tradition, quand autrefois il existait un piano dans les salles de cinéma, jusqu'à l'apparition du parlant.**

**JG :** C'est vrai. Absolument, on retrouve cette tradition.

**LVR : La musique n'est-elle pas alors entièrement, clairement soumise à l'image?**

**JG :** Il faudra que je recherche le rapport le plus étroit, possible entre l'image et la musique. Mais ça sera un peu une musique fleuve, il y aura à boire et à manger! (rires)

**LVR : Vous serez amené à jouer plus sur un rapprochement ou sur un contraste?**

**JG :** A vrai dire, lorsqu'il y aura des scènes avec des coups, éventuellement des coups de poing, ou je ne sais quoi, je serai amené à jouer sur un certain décalage, parce que je n'aime pas quand la musique surenchérit à ce moment-là, avec exactement le même coup.

Vous savez, en fin de compte, ce qui compte, dans l'improvisation, c'est le personnage, son histoire, ses erreurs, ses automatismes, etc. Alors que dans la composition, il y a une écriture, et moins une voix, parce qu'il y a une hiérarchisation. Et non une succession de variations ou de tics. C'est une question de temporalité. Dans l'improvisation, ça va très vite, on improvise sans filet, avec un stock néanmoins, comme quelqu'un qui parle, avec un stock de vocabulaire et de formules. Alors que la composition est une construction hiérarchisée du début à la fin.

**LVR :** Le musicien qui improvise est comme l'acteur qui se lance sur la scène de théâtre...

**JG :** A la différence près que l'acteur suit le fil d'un texte en général. Alors que le musicien, même si on peut utiliser il est vrai le terme de performer pour les deux, est projeté complètement seul dans l'avenir. Il y a des improvisations qui accèdent au statut d'œuvre, les Improvisations de Stravinsky par exemple.

Il y a une nouvelle de Cortázar, L'Homme à l'affût, qui raconte une journée d'un musicien de jazz. A un moment donné, celui-ci dit cette phrase, qui correspond parfaitement à ce que nous disons: « (Ce morceau), je suis en train de le jouer demain ». C'est une très belle image qui montre que l'invention musicale fonctionne toujours comme «nostalgie de l'avenir».

**LVR : Sur le rapport entre la voix et la musique, il y a Ligeti (6) qui dit : «J'utilise le hongrois comme matériau sonore (mais dans son esprit ça pourrait très bien être une autre langue), une espèce d'espéranto phonétique» Que pensez-vous de ce paradoxe qui consiste non seulement à utiliser une langue particulière pour atteindre à l'universel musical, mais aussi à disloquer cette langue comme dans Aventures pour y parvenir? Cette œuvre est complètement asémantique par principe.**

**JG :** Oui, on retrouve cela dans toute musique où l'on se sert de gestes et d'objets trouvés (7). Et chez Berio, dans Visage, pièce électroacoustique dans laquelle la voix humaine est transformée, pièce d'ailleurs de la même époque (fin des années soixante).

On entend toutes sortes de bruits bizarres qui selon Berio peuvent s'interpréter comme les premières tentatives du nourrisson pour articuler un phonème, ou comme le passage d'une station à l'autre sur un poste de radio! Il y a là poussée jusqu'au bout l'équivalence voix/musique, en même temps que la voix elle-même est épuisée jusqu'à la corde comme phénomène musical.

Interview fait part «La Voix du Regard» (Avril 1991)  
Ecole Normale Supérieure de Fontenay /St-Cloud  
Propos recueillis par Guillaume Saulez  
avec le concours d'Antonia Saulez, philosophe

### Notes

(1) Un concert de Jay Gottlieb est toujours un spectacle à sa manière. Des critiques l'ont prénommé cela pile électrique» tant sa virtuosité et son toucher toujours exact sont étonnants. On est loin en tout cas du pathos pseudo-lyrique de certains interprètes. Peut-être paradoxalement parce qu'ils ne savent pas ce qu'est d'abord une scène, avant d'être un concert de musique.

(2) Le transcendantalisme américain <Emerson, Thoreau...> 1830-1870 est un mouvement de pensée extrêmement localisé dans le temps et dans l'espace. La ville de Concord, Nouvelle Angleterre, qui fut le foyer de ces années, a donné son nom à une sonate écrite entre 1909 et 1915 par Charles Ives (1874-1954).

(3) Giacinto Scelsi (1905-1988), conte, compositeur et poète italien. Très influencé par l'Orient, ami très proche d'Henri Michaux. Il a écrit en particulier Quatre pièces sur une seule note, 1959.

(4) Allusion aux écrits du musicien, rassemblés sous le titre Monsieur Croche.

(5) Luciano Berio, né en 1925, compositeur et chef d'orchestre italien. Symphonie, 1969, Sequenza, série de pièces pour tous les instruments, et Chemins, ponctuent tout le long sa vie de compositeur.

(6) György Ligeti est né en Transylvanie en 1923. Stanley Kubrick a utilisé plusieurs de ses pièces, en particulier Requiem et Lux aeterna, 1967, pour la bande-son de 2001 L'Odyssée de l'Espace. Autres œuvres: Le Grand Macabre, opéra, 1974-1977 ; Aventures, 1963; Atmosphère, 1961 ; LontJno, 1971-1972.

(7) Tout énoncé musical peut être considéré comme un geste.