

Jay Gottlieb, Dans l'Univers Contemporain

Des compositeurs aussi différents que Magnus Lindberg, Maurice Ohana, Betsy Jolas, Régis Campo, John Cage, George Crumb, Lukas Foss, Bruno Mantovani ou Yan Maresz ont écrit pour lui.

Le pianiste américain, parisien d'adoption depuis vingt cinq ans,
a fait de l'univers contemporain sa mission musicale.

La veille de notre entretien, Jay Gottlieb était allé voir Lulu d'Alban Berg.

La tête dans les étoiles, ses pensées convergent toutes vers cette œuvre.

Un véritable choc musical. Après quelques minutes, il revient à lui. Et à nos questions.

Né à New York, Jay Gottlieb a fait ses études à la High School of Performing Arts, à la Juilliard School et à l'université de Harvard. Élève de Nadia Boulanger, il a également travaillé auprès de Robert Casadesu, Yvonne Loriod, Aloys Kontarsky et auprès de certains des plus grands compositeurs de ces cinquante dernières années. Lauréat de la fondation Yehudi Menuhin, titulaire du prix de la fondation Rockefeller, il a remporté de nombreux prix internationaux (prix Lincoln Center, prix Lili Boulanger, Concours international d'improvisation de Lyon, prix du festival de Tanglewood, etc.). Interprète privilégié de nombreux compositeurs qui ont écrit pour lui, Jay Gottlieb est également un pédagogue très recherché et est master classes sur la musique pour piano des XX^e et XXI^e siècles sont très appréciées.

Au disque, il a notamment été récompensé pour ses enregistrements de la musique américaine mais aussi pour celui des œuvres de Bruno Mantovani. En ce début d'année, Jay Gottlieb livre des pièces de Régis Campo, Benoît Delbecq, Frédéric Lagnau, Lukas Ligeti, Charles Kœchlin, Francis Poulencet David Lang (Signature / Radio France).

Vous allez passer quelques mois aux Etats-Unis où vous êtes professeur invité à l'université d'Indiana, Bloomington. Avez-vous carte blanche ou bien êtes-vous tenu d'enseigner quelque chose de précis?

Les deux, Je donnerai un cours pour les élèves en doctorat sur la musique pour piano solo des XX^e et XXI^e siècles, mais je travaillerai également avec des étudiants dans des séances individuelles dans lesquelles nous aborderons bien d'autres choses.

Vous avez toujours beaucoup enseigné. . .

Surtout dans des master classes. J'ai eu des propositions, en France comme aux Etats-Unis, pour des postes fixes, que ce soit au CNSM ou à l'université de New York, mais j'avais peur de ne pas avoir assez de temps à consacrer aux élèves. Et puis je me trouvais trop jeune pour cela. Pourtant, j'ai un esprit de «passeur», je me donne beaucoup et j'ai un contact humain très facile. J'aime communiquer, ce qui n'est pas donné à tous les pianistes. Certains sont même assez renfermés et leur seul moyen d'expression est la musique.

Comment transmettre lors d'une master class sans que l'élève ne copie purement et simplement votre jeu?

Il faut lui faire comprendre que la donnée de base est la partition, non pas Gottlieb! Et surtout ne jamais lui donner les solutions, mais lui proposer les clés pour les trouver ou, au pire, lui suggérer les solutions d'interprétation. Il faut mettre l'élève en danger, le pousser dans l'arène, dans la cage aux lions. Il doit douter, tâtonner. C'est la règle du jeu.

Cela vous évoque t'il vos leçons auprès de Nadia Boulanger?

Ah ! Nadia. Elle m'a été indispensable, littéralement. Elle ne me quitte jamais, Je pense à sa mémoire étonnante: entendre jouer une pièce une fois et la connaître par cœur avec toutes les nuances et l'âme requise, pas à la façon d'un perroquet. Je pense à elle comme à la musique incarnée. Je me souviens de son intelligence

exquise, de son esprit critique, De sa méthode socratique. De son respect de l'autre.

Tout cela la rendait unique et difficile, merveilleuse et terrible. C'est la première femme à avoir dirigé les augustes institutions que sont le New York Philharmonie, le Philadelphia Orchestral, le Boston Symphony et d'autres. Avec elle, pas de bla-bla, il fallait vous mettre au piano et lui poser vos questions au piano, avec les sons, pas avec des mots. Elle repérait si vous possédiez au fond de vous un véritable amour de la musique. Sans lui, pas la peine de persévérer. Elle observait tout, même votre façon de vivre en société, de vous tenir à table.

La musique était en tout pour elle. «Qu'avez-vous lu cette semaine !», pouvait-elle vous demander de but en blanc. Elle vous menait parfois dans une situation impossible, surtout lorsque vous êtes adolescent.

Le répertoire pour piano étant tellement énorme, beaucoup de pianistes n'ont pas le temps de se consacrer à la musique actuelle. De votre côté, vous jouez majoritairement les œuvres des XX^e et XXI^e siècles mais vous connaissez également le répertoire classique. Comment trouvez-vous le temps de faire tout cela?

Ce qui aide beaucoup est d'avoir commencé très jeune. J'ai pris l'habitude de travailler vite et d'être efficace. Et puis, vous n'imaginez pas la tonne de courrier que je reçois chaque jour, des manuscrits du monde entier, venant de compositeurs, de maisons d'édition. Je suis noyé sous les partitions, la plupart n'ayant pas encore été ouvertes. Mais ce qui est fantastique, c'est lorsque je jette un œil et que, soudainement, je suis surpris. Dans ces cas-là, on ne peut plus dire que l'ennui s'habille à la mode (rires). C'est très excitant. Mais je vous rassure, ces moments-là sont rares et la majorité de ce que je reçois est inutile. Car, à l'œil et dès la première page, je sais si la partition est importante ou pas. C'est le phénomène de la surprise. Une œuvre doit apporter quelque chose de nouveau et donc surprendre.

Ce fut le cas pour moi, par exemple, avec les pièces de Bruno Mantovani. Lorsque je l'ai rencontré, en 1994, il était alors totalement inconnu. Il avait 24 ans. Nous étions tous deux invités à un festival à Perpignan et l'organisateur voulait une création et souhaitait que je la joue. J'avais évidemment les plus grands doutes quant à ce que j'allais devoir interpréter ! Puis j'ai reçu la partition par courrier. J'ai ouvert l'enveloppe, dubitatif à dix mille pour cent. Et là, le choc : «Oh la la ! Magnifique, j'adore !» C'était la pièce Jazz Connotation de Bruno Mantovani qui est devenue un « tube » depuis. Bien sûr, j'ai créé par la suite d'autres pièces de ce jeune et très talentueux compositeur, prix de Rome et internationalement reconnu aujourd'hui.

Côté surprise, j'ai été servi également par Régis Campo. Lorsque je l'ai rencontré, il était déjà - même à son jeune âge - une valeur sûre. J'ai créé son Concerto pour piano, écrit pour moi, ainsi que des pièces pour piano solo, et je considère ces œuvres comme tout à fait essentielles. Toujours au registre des surprises, le Concerto du jeune Portugais Antonio Chagas Rosa est magnifique.

Et vous avez aussi créé des pièces écrites pour vous par des compositeurs mondialement connus comme les «Etudes» de Magnus Lindberg...

Jay Gottlieb, Dans l'Univers Contemporain

Ah oui, superbe! Une expérience très forte, comme avec la musique de Sylvano Bussotti. Ce compositeur italien est un esthète; il fait des mises en scène d'opéra, des costumes. Sa musique est raffinée, complexe, à la fois d'avant-garde et lyrique. J'ai créé sa pièce Gemelli. C'est un mélange étonnant. De même avec un autre Italien, Franco Donatoni. Il m'a écrit Jay pour piano et sept cuivres. Une splendeur. Je lui ai demandé cette œuvre en tremblant d'émotion devant un homme si immense. Malheureusement plus de notre monde aujourd'hui.

A quel moment de votre parcours avez-vous commencé à vous concentrer sur la musique contemporaine?

A l'âge de 21 ou 22 ans. C'était un carrefour de ma vie où il m'a fallu prendre une décision très difficile: j'ai été forcé de choisir entre la composition et l'interprétation. Et même si j'ai travaillé et joué le grand répertoire, ma vie était naturellement liée à la création actuelle, ne serait-ce que parce que la plupart de mes amis sont compositeurs.

N'avez-vous pas peur des étiquettes avec une telle spécialisation?

J'ai toujours eu peur des étiquettes mais des situations que j'ai vécues récemment me confortent dans le fait que le monde change peut-être ou, en tout cas, qu'il n'est pas si étiqueté que cela. Le postmodernisme aurait-il aussi atteint notre façon de pensée) Le III^e millénaire réussira-t-il à exclure ces catégorisations si bétonnées et cloisonnées) J'ai reçu récemment une lettre de Bertrand Ott, l'auteur du livre remarquable sur la technique Liszt. Il m'a vu à la télévision sur Mezzo, dans un récital de musique américaine - Ives, Glass, Adams - enregistré au Châtelet il y a deux ans. Et dans sa lettre de plusieurs pages, il m'écrit qu'il a été ému de percevoir la rétropulsion lisztienne dans mon jeu.

Que ce spécialiste du XIX^e siècle et essentiellement de la technique de ce génie qu'était Franz Liszt m'écrive cela montre que les frontières entre les mondes musicaux sont finalement assez fines. Il est vrai que les pièces pour piano de John Adams requièrent une virtuosité qui pourrait être qualifiée de «lisztienne».

N'avez-vous pas envie parfois de jouer Bach ou Chopin, Mozart ou Schumann?

Mais je les joue, pour moi surtout. Et tout m'est utile. J'ai une grande capacité d'assimilation et ces pièces jaillissent parfois de mon inconscient. Je me « chauffe » avec Rachmaninov ou Tchaïkovsky. Je suis fasciné par Schumann, son imaginaire, sa forme de folie. J'ai toujours adoré Beethoven ainsi que Mozart. J'ai donné des conférences sur la notion de surprise dans la musique du XV^e siècle à aujourd'hui. J'explique comment la surprise est le secret de la grandeur en termes de composition. Les musiciens qui utilisent des formules simples, préfabriquées, «réchauffées» sont oubliés par l'histoire. C'est Salieri contre Mozart, une musique assez conventionnelle contre une musique géniale.

Comment amener le public récalcitrant à la musique contemporaine souvent considérée comme aride, peu attrayante?

Mais moi non plus je n'aime pas la musique contemporaine aride ! J'aime la musique colorée. Et croyez-moi, elle existe et elle est bien vivante. Pour répondre à votre question, je dirai que la solution passe sans doute par la présentation de cette musique, par la façon dont on l'amène au public. De plus en plus, nous ne pourrions pas laisser les auditeurs découvrir cette musique complexe sans aucune explication. Ainsi, même si cela est assez difficile pour moi - comme pour la plupart des musiciens, car il est très troublant de parler avant ou au cours d'un concert, concentration oblige -, je casse le cadre de plus en plus souvent pour prendre la parole. Je vous donne un exemple: lors d'un concert à l'Orangerie de Bagatelle, à Paris, pour le festival Chopin, j'étais chargé de relier

l'œuvre du génie polonais à un compositeur contemporain, selon la formule très intelligente qu'ils ont établie. Et j'avais choisi de relier Chopin à Images de rêves, une des pièces de Makrokosmos de George Crumb. Après avoir joué un extrait des Années de pèlerinage de Liszt puis une pièce de Chopin - je ne me souviens plus laquelle! - j'allais enchaîner avec Crumb lorsque j'ai ressenti finement la nécessité d'expliquer à ce public mélomane très XIX^e siècle ce dont il s'agissait. Dans ces Images de rêves, « musique de l'amour et de la mon », Crumb cite la Fantaisie impromptue de Chopin. J'ai expliqué comment émergeait au milieu de cette modernité, comme une vapeur ou une fumée légère, cette nostalgie, ce souvenir de l'âme de Chopin, de son souffle, en forme de fantaisie impromptue avant d'être à nouveau balayée par la modernité. C'est presque visuel. On l'entend, on le perçoit totalement entre les notes et les silences. Sans ces explications, le public n'aurait pas pu saisir cela avec la même puissance. Grâce à mes explications, au contraire, le public était captivé. Il tendait l'oreille à la recherche de traces de Chopin. C'est non seulement passionnant mais aussi très formateur.

Ce qui est très troublant également dans cette pièce de George Crumb est que l'auditeur est presque surpris et gêné par l'apparition d'une musique chopinienne au milieu de cette contemporanéité et il respire à nouveau lorsque les notes de Crumb reprennent le dessus, comme si, cette fois-ci, la norme était le contemporain et le répertoire romantique l'intrus. C'est très amusant de constater cela, surtout de la part d'un public acquis au grand répertoire.

Le fait de travailler une œuvre au plus près avec son compositeur, est-il un frein à la liberté d'interprétation ou au contraire vous offre-t-il une plus grande liberté?

J'ai toujours fait une analogie entre la présence directe d'un compositeur pour une œuvre actuelle ou la non-présence du compositeur lorsqu'il s'agit d'une Œuvre plus ancienne. J'ai presque l'impression d'être plus en prise directe avec les compositeurs absents par le biais des créateurs actuels. C'est en effet à travers les compositeurs d'aujourd'hui que je peux avoir des réponses ou des éléments de réponses, y compris sur les pièces du grand répertoire ! Mais il est évident que pour telle pièce de Bach ou de Beethoven, certaines de nos questions resteront à jamais sans réponse. L'autre jour encore, une élève qui me jouait une pièce de Bach m'a posé deux questions très pertinentes auxquelles je n'ai pu lui apporter que des bribes de réponses, basées sur des connaissances musicologiques certes, mais aussi sur des sensations et des intuitions. Il est sûr que, lorsqu'il s'agit de travailler une pièce d'un compositeur d'aujourd'hui et que j'ai une question, je n'ai qu'à lui passer un coup de fil.

Oui, mais savent-ils toujours répondre à vos questions? N'y a-t-il pas aussi une part d'inconscient dans l'écriture?

Ils savent. Bien sûr qu'ils savent. Lorsque j'appelais Maurice Ohana, j'avais ma réponse tout de suite. Mais bien sûr, cela dépend aussi de la personnalité du compositeur. Pour certains, c'est plus complexe, plus subtil, plus inconscient, et il faut discuter, réfléchir avant d'obtenir une réponse. Et ce qui est passionnant, c'est lorsque ces discussions amènent le compositeur à changer des choses dans sa partition. C'est exaltant. Vous avez la sensation d'avoir participé à la création de l'œuvre, certes une minuscule participation, mais au fond de vous, vous le savez.

Pouvez-vous nous parler de la musique de Lukas Foss, injustement méconnue en France...

C'est un génie. Certains ont déclaré à son propos: « Le monde n'a rien compris. C'est lui Leonard Bernstein. » Comme on aurait pu dire qu'en matière d'art, la France a encensé le mauvais P. : Picasso au lieu de Picabia! Picabia a déclaré que l'artiste est un homme qui mange du feu. C'est un must au panthéon de mes citations favorites. Pour revenir à Lukas Foss, c'est un musicien

Jay Gottlieb, Dans l'Univers Contemporain

complet, pianiste, chef d'orchestre, et compositeur. Ce qui manque à Lukas Foss par rapport à Leonard Bernstein et qui est déterminant pour la notoriété - quoique non musical - c'est le sens de la diplomatie et un certain goût pour les choses populaires. Lukas Foss ne peut pas et ne souhaite pas écrire pour Broadway alors que Bernstein adorait ça. Et vous savez, écrire pour Broadway ou pour le cinéma ne fait pas d'un compositeur un créateur moins important - à part dans la pensée de certains élitistes qui adorent mettre des étiquettes.

Je peux jouer des œuvres décrétées « sérieuses » par quelques intellectuels et, juste derrière, me jeter dans West Side Story qui est pour moi un, pur chef-d'œuvre. Lorsqu'un compositeur crée des œuvres pareilles et qu'il est très médiatisé - comme ce fut le cas pour Bernstein - Le revers de la médaille est que les médias font toujours croire au public que tout cela est facile. Bernstein, que j'ai eu l'honneur de bien connaître, me disait un jour: « Tout le monde parle de ma facilité, de mon intelligence; tout cela est charmant. Mais pourquoi personne ne parle jamais du temps incalculable que je passe à travailler. » Cela le minait, cette propension médiatique à toujours mettre en avant le brio.

Vous avez beaucoup joué de musique américaine. Quelles sont ses caractéristiques principales ?

Tout d'abord, je pense qu'à notre époque, avec les moyens de communication et l'étude musicale qui est basée sur le même grand répertoire dans tous les pays développés, la plupart des compositeurs en exercice ont eu les mêmes influences. Certaines pièces de Georges Crumb sonnent de façon très « debussyste ». Donc, parler de musique russe, française ou américaine aujourd'hui a, selon moi, moins de sens que par le passé. Cependant, certaines logiques d'écriture demeurent et se retrouvent plus fréquemment dans telle ou telle musique. Ainsi, pour la création américaine, je dirai que cela se caractérise par certains rythmes et par la présence d'un côté « jazzifiant » affirmé.

Vous sentez-vous investi d'un devoir envers la musique de votre temps, un devoir de la présenter au public ?

Il y a totalement de ma part un côté missionnaire. Mais il ne faut pas oublier que j'ai été compositeur; c'est un détail important.

Vous ne jouez jamais vos œuvres composées avant l'âge de 21 ans. Pensez-vous que vous reviendrez un jour à la composition ?

Je ne sais pas. Rien n'est programmé ni calculé dans mon esprit.

Dans quels lieux aimez-vous jouer à Paris, ville qui manque désespérément d'une salle de concerts ?

J'aime la salle Gaveau, même si l'on ne peut pas tout y jouer. Et bien sûr, le théâtre des Champs Elysées, le lieu de mes plus beaux souvenirs. Mais il manque en effet cruellement un grand auditorium à Paris.

Le gouvernement américain vous a nommé pianiste officiel, chargé de représenter son pays à l'étranger. Comment cela se manifeste-t-il concrètement ?

Un comité sélectionné des artistes officiels représentant le pays. Mais cela est plus honorifique que concret même si j'ai dû jouer dans quelques ambassades (rires)...

Que faisiez-vous le 1 Septembre 2001 ?

J'étais devant mon piano en train de travailler pour le festival Piano aux Jacobins de Toulouse où j'ai donné mon récital trois jours plus tard. En entrant sur scène, j'ai lu un texte au public. Nous étions tous en pleurs. Je n'avais pas trop regardé les informations et cette

profusion d'images avant ce 14 septembre, de façon à me préserver. Après le récital - avec la création mondiale d'une pièce de Yan Maresz, Volubile, commande de Piano aux Jacobins, ainsi que des pièces de Maurice Ohana, John Adams, Bruno Mamovani, etc. - je me suis réellement laissé aller à la douleur.

Vous sentez-vous plus américain ou français ?

Je me sens plus français lorsque je suis à New York et plus américain lorsque je suis ici. De toute façon, il est connu que l'éloignement de son pays est la meilleure façon de faire ressortir un patriotisme nostalgique, idéalisant presque le pays abandonné. Mais j'aime appartenir à ces deux nations qui finalement s'adorent. C'est une longue histoire d'amour - une passion-répulsion, qui dure depuis si longtemps.

Interview fait dans Piano magazine (janvier-fevrier 2004)
Propos recueillis par Céline Marie