Souffles et silences. Traces de l'oubli chez Gérard Pesson

Damien BONNEC

Université Rennes 2

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.10053

Résumé : Au sein de la production pessonienne, la figuration de la mémoire est un aspect fondamental. Il y a ce que l'on pourrait appeler les « peintures de la mémoire », ou plutôt « les peintures du jeu de la mémoire » (référence faite aux quelques œuvres-filtrages qui sont, très exactement, des souvenirs de pièces du répertoire consignés par Gérard Pesson). Les deux *Nebenstücke* sont des modèles en la matière. Le premier *Nebenstück* est la transcription de la *Ballade op. 10 n° 4* de Johannes Brahms, le second *Nebenstück* (aussi intitulé *Wunderblock*, en hommage au dispositif freudien) est la transcription du *Majestoso* de la *Sixième symphonie* d'Anton Bruckner. Ce qui transparaît dans ces deux pièces, c'est que la mémoire n'est pas toujours fiable : elle a ses faiblesses. Tout n'est pas dit, peut-être parce que tout n'a pas été conservé. Beaucoup de détails (la majeure partie de l'œuvre en fait) sont absents, mis de côté, sans doute oubliés. Ce qui reste, c'est le fil que tendent entre elles quelques bribes de souvenirs. La fragilité du son pessonien participe à cela, elle rappelle à l'auditeur la fragilité de la mémoire : les sons bruités, volontiers *pianississimi*, en sont la marque principale. Dans *Nebenstück*, ces souffles, faits paumes posées sur cordes, ces bruits blancs, ont donc une fonction spécifique : ils imprécisent le morceau originel, ils le perforent, et se veulent la peinture sonore de nos trous de mémoire. L'oubli s'y entend comme silence, souffle, timbre effacé. Or ces éléments ont statut de langage chez Pesson, qui les utilise dans des pièces qui ne sont en rien des filtrages : ces éléments trahissent le travail difficile de la mémoire.

Mots-clés : Gérard Pesson – mémoire – filtrage - silence

Abstract: Within Pesson's work, the representation of memory is a fundamental aspect. There are what could be called 'paintings of memory', or rather 'paintings of the play of memory' (a reference to a few filtered works that are, quite precisely, memories of pieces from the repertoire recorded by Pesson). The two *Nebenstücke* are models in this regard. The first *Nebenstück* is a transcription of Johannes Brahms' *Ballade op. 10 no. 4*, while the second *Nebenstück* (also entitled *Wunderblock*, in homage to the Freudian concept) is a transcription of the *Majestoso* from Anton Bruckner's *Sixth Symphony*. What shines through in these two pieces is that memory is not always reliable: it has its weaknesses. Not everything is said, perhaps because not everything has been preserved. Many details (most of the work, in fact) are missing, set aside, no doubt forgotten. What remains is the thread that connects a few fragments of memories. The fragility of Pesson's sound contributes to this, reminding the listener of the fragility of memory: the noisy sounds, often *pianississimi*, are the main feature of this. In *Nebenstück*, these breaths, made by placing the palms on the strings, these white noises, therefore have a specific function: they blur the original piece, they perforate it, and are intended to be the sound painting of our memory gaps. Forgetting is heard as silence, breath, erased timbre. Yet these elements have the status of language in Pesson's work, who uses them in pieces that are in no way filtered: these elements betray the difficult work of memory.

Keywords: Gérard Pesson – memory – filtering – silence

Gérard Pesson fait partie de cette génération de compositeurs pour laquelle la mémoire, sous toutes ses formes, s'est vue reconsidérée après les exigences de *tabula rasa* portées par l'école sérielle. Chez Pesson, ce recours à la mémoire affecte autant la poétique générale dans laquelle s'inscrit l'œuvre que son propre langage. Par le choix des matériaux (quelquefois tirés du répertoire), par la manière de les combiner, le musicien tend à exploiter les références à d'autres musiques préexistantes. Aussi, le fait de prendre ainsi appui sur un passé parfois partagé repose, dans l'esprit du compositeur, sur l'idée qu'il existe une musique antérieure à toute musique. Dire ceci, c'est pour lui une façon de laisser transparaître ce qui travaille la création musicale du dedans, celle-ci « laissant deviner une autre musique, toujours première, qui court sous elle comme un flux artésien toujours prêt à jaillir. » (Pesson 2009 : 339) Or cette antériorité n'est jamais donnée pleinement – composer avec le passé, c'est aussi en montrer les ruines ; la mémoire n'est pas toujours fiable, elle a ses faiblesses. Et si tout ne semble pas être dit chez Gérard Pesson, c'est peut-être pour mieux rendre sensible le fait que tout n'a pas été conservé. Sa musique rappelle ainsi à l'auditeur la fragilité de la mémoire, une dimension que la ténuité du son pessonien vient souligner, non sans créer une certaine distance poétique.

Et pourtant, la mémoire n'est pas qu'une affaire de nostalgie, ou d'un quelconque capitalisme des vécus. Amas de virtualités résiduelles, lovée dans l'intériorité du moi, la mémoire est aussi l'un de ces filtres à partir desquels le monde est appréhendé par le sujet. Mais à trop mettre en avant cette mémoire, c'est vite oublier son corollaire, l'oubli, sans lequel le travail de celle-ci n'aurait pas la force poétique qu'elle occupe dans la musique pessonienne. L'oubli, en ce qu'il s'inscrit dans la perte et le manque, a une beauté qui est aussi à envisager – véritable revers dialectique des choses mémorisées. Lorsque la mémoire défaille (moment qui intéresse ici), c'est alors le temps de l'hésitation et du doute, de la fragilité même, qui peuvent tous servir un art de la déprise. Il faudrait donc partir de cette hypothèse : la musique de Gérard Pesson participe d'une mise en scène de l'oubli, manière pour le compositeur de faire acte sublimé de ruine, de mieux intensifier l'importance de la mémoire aussi. Encore une hypothèse : il y aurait une musicalisation de cet oubli, une représentation par des moyens proprement musicaux de l'effacement (le montrent ces vestiges du son qui émaillent le discours pessonien). Les œuvres-filtrages sont des manifestes de ce point de vue, des exemples à traduire. L'oubli s'y entend tour à tour comme silence, souffle ou timbre effacé.

1 La mémoire est trace

La mémoire est une résistance à l'expérience de la succession du temps, elle s'en émancipe pour constituer en quelque sorte une salle d'archives du vécu, ou plutôt une antichambre, car ce que nous appelons mémoire est sans cesse sur le feu, toujours sollicitée par la perception. La mémoire n'est pas chose fixée, définitivement passée : elle ne cesse de nourrir et d'orienter le présent, de sorte que, selon Bergson (2015 : 366), la mémoire « constitue le principal apport de la conscience individuelle dans la perception, le côté subjectif de notre connaissance des choses. » Par déplacement métaphorique, la mémoire humaine peut avoir une transposition concrète, au moyen de l'écriture, sous la forme d'inscriptions diverses. Dit autrement, les traces

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

écrites peuvent être comprises comme étant le pendant matériel, directement tangible, de traces mnésiques personnelles et intérieures. L'écrit serait ainsi une mémoire sauvegardée[1], c'est en tout cas une idée que développe Michel Foucault lorsqu'il étaye le terme d'*hypomnema*[2] qui, historiquement, renvoie chez les Grecs anciens à la notation de souvenirs. Précisément, du fait de son double rapport à l'écriture et à la lecture, Gérard Pesson établit une relation de proximité avec ces traces qui sont devenues un trait de notre monde contemporain. « Peu de dire qu'on vit dans les traces » rappelle le compositeur (2006 : 126). Mais la création passée, en ce qu'elle est consignée par les *hypomnemata*, ne serait-elle pas le soutien bienvenu, sinon le cadre au moyen duquel se déploierait l'invention présente ? La mémoire ne serait-elle pas cet « équipement de discours secourables » dont parle Foucault (2001 : 1238) ? Il apparaît chez Gérard Pesson que cet ensemble de traces produites et lues est une ressource précieuse et participe en effet de l'élaboration de sa propre musique, de telle sorte que le compagnonnage entretenu avec la tradition soit le terreau d'un autre rapport à soi :« L'écriture des *hupomnêmata* est un relais important dans cette subjectivation du discours. » (Foucault, *ibid.*)

Dans le même temps, la musique de Gérard Pesson assure une sorte de renversement paradoxal : car si l'écriture est un moyen de pallier la perte de la mémoire, elle coïncide avec le fait d'inscrire ce qui a été oublié. D'où le retournement suivant : la musique pessonienne se veut aussi la trace de ce que la mémoire n'a pas conservé ; elle est, au sens propre, mémoire de l'oubli. Il y a ainsi chez Pesson une volonté de signifier à l'auditeur ce qui d'ordinaire échappe à la trace, à savoir ce qui est (et a été) oublié. Ainsi, chaque transcription pessonienne se présente à l'auditeur comme une sorte de sismographie intérieure qui, dans son effort de tracé, consigne tout autant les secousses que les absences. Mieux encore : la musique à écrire semble d'abord s'ouvrir au compositeur comme une absence. Dire que la musique à venir n'existe pas encore, c'est un lieu commun pour tout créateur dont l'activité tient à faire apparaître ce qui n'est pas. L'approche pessonienne révèle pourtant ceci : cette modalité d'apparaître (en quoi consiste la création donc) tient en vérité à faire sortir de terre, à « désenfouir » ce qui n'est pas présenté d'une façon évidente aux yeux – ou aux oreilles, même intérieures – de l'artiste. Créer serait par conséquent la triple logique d'approche du préexistant : une recherche, une conscientisation et une transmutation d'un matériau préalable, de sorte que la musique doive toujours être mise en regard d'une antériorité :

Car je crois qu'une musique préexiste à toute musique et qu'écrire est comme désenfouir, par un travail prudent d'archéologie, par un équilibre qui institue la fragilité en loi, cette mémoire simultanée. Non pas que la musique soit toujours une réminiscence, mais elle tient scellé son propre double synchrone. (Pesson 2012 : 28)

Sans s'y réduire, les œuvres-filtrages de Gérard Pesson jouent avec les réminiscences de sorte qu'elles s'attachent dans le même temps à inscrire pour garder en mémoire et à dépeindre le processus du ressouvenir. En outre, dans ces musiques, la chose remémorée se refuse à toute présentation évidente ; c'est un effort – mis en scène

[1] « Cela fait longtemps que l'écriture est conçue comme l'une des formes et pratiques les plus sophistiquées de la mémoire humaine. » (Brockmeier 2012 : 140).

[2] Ce terme a déjà été mis en avant dans une étude de l'œuvre pessonienne par Lambert Dousson. *Cf.* (Dousson 2021).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

par le compositeur – que de l'approcher. Défaillante, la mémoire (qui vaut focale) approxime. L'auditeur est alors invité à un jeu de dépistage de fautes qui vaut dépistage du manque, dont l'expérience esthétique se nourrit de l'écart creusé entre l'œuvre pessonienne et la pièce originale. Ce faisant, il y aurait dans ce recours aux choses passées une façon de faire profondeur, de renvoyer l'auditeur à un ailleurs – cet « ailleurs faisant objet de filtrages » (Kaltenecker 2011a : 57), c'est-à-dire d'une actualisation qui n'est pas sans engager un paradoxe, en tout cas une tension : qu'il est fascinant d'entendre à quel point l'épaisseur du temps est restituée par la ténuité du discours pessonien.

2 Le troué du discours

Le fait que les souvenirs soient toujours déformés, d'une manière ou d'une autre, recèle une certaine force poétique – Gérard Pesson l'a senti. Les traces peuvent s'effacer, et il est une forme de beauté qui consiste à peindre, pour l'oreille, la beauté d'une chose perdue. « Les "grilles" de hauteurs, s'il en existe, n'arrivent à la surface que lacunaires » précise Martin Kaltenecker (2011b : 25) au sujet du travail pessonien. La musique de Gérard Pesson est la représentation sonore de ce genre de mémoire imprécise, qui fait parfois même défaut, comme en témoignent certaines de ses transcriptions où l'auditeur est confronté à l'idée de ce qu'a été la musique, dans sa forme hésitante, imparfaite. Cela est notamment dû à une émission sonore voulue équivoque, toujours sur le fil, comme put l'être dès ses débuts la musique de Salvatore Sciarrino. En résulte cet aspect de filigrane où la musique antérieure – celle de Brahms, ou de Bruckner pour évoquer deux célèbres œuvres-filtrages – perce sous le silence. C'est que le discours pessonien est lacunaire, se perfore lui-même, créant un dispositif poétique dont on ne sait pas bien si c'est le souvenir de la musique qui émerge du silence, ou le silence qui vient trouer la musique, ces deux processus se réalisant conjointement. En effet, le silence est parfois appréhendé par le compositeur comme la condition de possibilité du surgir : « On pourrait imaginer que, pour le compositeur, le silence soit une sorte de point zéro d'où va sourdre la matière musicale – la palette prête à recevoir les couleurs. » (Pesson 2012 : 28). D'où cette matière élimée à laquelle participe l'aspect fragmentaire des partitions qui, pour le lecteur musicien, peuvent prendre l'apparence d'un papier rongé. Dans *Nebenstück*, par exemple, la *Ballade op. 10 n° 4* de Brahms se trouve éclatée entre cinq musiciens qui se partagent les différentes notes du piano. Leur manière épisodique de retraduire le flot de croches et le contour mélodique de la musique originale n'est pas sans rappeler le sens de l'instrumentation mahlérienne, naturellement morcelée, ou encore les phrasés laconiques d'Anton Webern. Et si la transcription qu'est *Nebenstück* se veut littérale dans son évocation des rythmes et des hauteurs de la pièce de Brahms, c'est, semble-t-il, par l'écriture du timbre que la musique pessonienne entend creuser un écart significatif avec le modèle. Par l'artifice de cette écriture, la musique originale est rendue incertaine. C'est le paradoxe de ce genre de transcription qui, pourtant postérieure, a toute la fragilité d'une esquisse. En résulte la musicalisation d'un état mental, altéré par l'oubli, où les sons remémorés atteignent un degré d'abstraction, par la distance engendrée, par cet effet de lointain auquel contribuent les nuances infimes et les modes de jeu défectifs. Les traces fragiles de cette musique, avec leurs pleins et leurs vides, révèlent ainsi toute

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

la difficulté de l'anamnèse, c'est-à-dire la peine de certaines réapparitions intérieures à refaire surface. Chez Pesson, la mémoire est donc à envisager dans son muscle : elle s'avère dynamique, toujours en tension. L'idée consiste à vouloir rendre le travail de la mémoire vivant, organique, difficile aussi, puisque se souvenir n'est parfois pas sans effort. Par ses jeux de focales, par ses progressions intensives, la musique pessonienne rend ainsi compte de la poussée du souvenir. Difficile exercice que de faire remonter ce qui a été autrefois éprouvé, intégré, d'où le fait que la musique pessonienne, au moins jusqu'au début des années 2000, se soit nourrie d'une certaine théâtralisation de l'esprit : elle en a fait son terrain poétique, se posant en cela comme le reflet d'un monde intérieur, ou sa possible fenêtre.

Les signes mutiques que sont les silences peuvent servir à signifier ce qui a été oublié. Les trous de la musique font alors pendant aux trous de mémoire ; ils en sont l'anti-peinture qui trahit, par le manque de ce qui a disparu, l'effacement à l'œuvre. Le style pessonien évoque cette ombre portée. Et c'est là toute la logique soustractive de cette musique qui s'incarne parfaitement dans le geste révocatoire de la gomme, cet outil physique autant que mental inhérent à la création pessonienne. Mais qu'en est-il précisément dans *Wunderblock* ? De manière générale, les sonorités sèches, piquées comme les *pizzicati* des cordes sont préférées aux sonorités pleines et conduites des vents. L'écourté fait principe. Les contre-chants du premier mouvement de la sixième symphonie de Bruckner sont, en majorité, évacués dans la transcription pessonienne ; aussi, les jeux d'apparitions succinctes, de réduction en silhouettes, se révèlent être une autre manière pour le compositeur de pratiquer la légèreté. C'est ainsi que chaque valeur longue des lignes brucknériennes est souvent évoquée par une seule double croche. Mais avant tout, ce sont les silences qui, dans leur graphie, figurent la marque de cet effacement. Ils sont une façon d'évider le modèle, et constituent la première technique de cache mise en œuvre par le compositeur. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'utilisation du quart de soupir. Ce court silence est une idée musicale que portait déjà la partition de Bruckner ; il est présenté par son motif fondateur, dans son flot de triolets interrompu, habilement clairsemé. Or ce quart de soupir est exploité par Pesson tout au long de sa pièce, au point d'en faire une façon de raccourcir – et donc d'effacer ! – le second motif brucknérien (*confer* le thème mesure 16 à l'accordéon ; fig. 1). Il a pour effet de ciseler la ligne, de lui donner un profil plus saillant, tout en contribuant dans le même temps à accorder une énergie rythmique nouvelle, un caractère moteur à la transcription pessonienne. La texture instrumentale du *Maestoso* de Bruckner se trouve ainsi creusée et articulée par le silence, même si parfois le gras revient, et avec lui la consistance du son perdue, avant que la musique ne renoue derechef avec le troué de son discours.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809



Fig. 1 : *Wunderblock* (2005), mesures 16 à 20 © Copyright 2005 Éditions Henry Lemoine, Paris

Quelquefois, le trou que cause le silence se veut plutôt le signe d'une expectative, comme dans les premières mesures d'*Ambre nous resterons* (2007) qui adaptent le début des *Ombres errantes* de François Couperin. La mesure d'anacrouse de l'œuvre originale (*cf.* fig. 2) se trouve en effet élargie dans la transcription pessonienne, par l'insertion de silences qui crée une agogique nouvelle, à laquelle participe le *ritenuto* de la mesure 3. Le trou est ici figuré par un espace, plus important, entre ce qui correspond aux premiers temps de la pièce baroque, qui est comme une extrapolation du caractère « languissant » voulu par Couperin. La réécriture pessonienne se distingue donc ici par l'insertion de silences, non sans trahir une mémoire fonctionnant à tâtons, dans une disposition d'esprit qui oscille entre l'impromptu de la réminiscence et l'attente[3]. Même si, pour rappel, *Ambre nous resterons* est loin d'être une transcription-filtrage aussi fidèle que celles faites d'après Brahms ou d'après Bruckner – c'est davantage une pièce traversée par l'esprit des *Ombres errantes* qu'une adaptation mesure par mesure de l'original. Chez Pesson, les deux voix des *Ombres errantes* se voient aussi transposées à l'aigu – registre même de la fragilité, pour mieux signifier

[3] On trouvera une phrase qui fait écho à cette attitude du compositeur, dans son journal : « Je mets du néant à la place de quelque chose que j'attends. » (Pesson 2011 : 51).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

la vulnérabilité de la mémoire. Cette transposition est aussi une façon de se distancier un peu plus du modèle tout en permettant d'approcher la qualité transparente propre aux souvenirs, qui d'ailleurs s'amalgament – le mordant de Couperin devenant chez Pesson *acciaccatura*, c'est-à-dire petit cluster (*cf.* fig. 3 ; mesures 3 et 7).



Fig. 2 : Début des *Ombres errantes* de François Couperin. © Copyright 2007 Éditions Henry Lemoine, Paris



Fig. 3 : Premières mesures *d'Ambre nous resterons* (2007). © Copyright 2007 Éditions Henry Lemoine, Paris

Panorama, particolari e licenza (2006) est encore un autre exemple de transcription pessonienne. Elle propose un trajet assez fidèle des trois premiers mouvements de *Harold en Italie* de Berlioz, dans l'enchaînement des épisodes du moins, car elle affecte à la symphonie originale une couleur rêvée, fantasmée – et donc extrapolée – qui, comme *Wunderblock*, la fait approcher une poétique du merveilleux. C'est ce que semble trahir la brillance enfantine de ces musiques, par leur registre, par la rareté de quelques éclats au piano, par le jeu flûté des cordes en harmoniques. La présence de l'accordéon, qui est commune aux deux pièces mentionnées, n'est pas non plus sans évoquer l'orgue de Barbarie, instrument du saltimbanque – celui qui est figuré par Stravinsky dans *Petrouchka*, ce conte musical de poupées-marionnettes. L'accordéon, dans *Panorama, particolari e licenza*, c'est sans doute aussi une façon de retraduire ce que Berlioz avait lui-même entendu en Italie et dont s'est souvenu son *Harold*, à savoir la musique à anches des musettes et des *pifferi*. Pour cette raison, la transcription effectuée par Pesson tire la musique originale vers un certain goût du pittoresque qui vaut parfois douce caricature. Comme *Wunderblock*, *Panorama, particolari e licenza* a recours à la soustraction par le silence. Ces deux musiques, par ailleurs, sont à l'évidence moins sèches que les opus pessoniens précédents – hauteurs davantage conduites, utilisation de cloches et de percussions carillonnantes qui contribuent à la féerie –, qui semblent d'ailleurs prendre davantage appui sur des effets de résonance pour suggérer la réminiscence à l'œuvre.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

3 Fonction des souffles

Outre l'application de silences, l'usage de souffles est une autre manière pour Gérard Pesson de signifier une remémoration difficile. Et bien que l'altération du souvenir puisse tout autant s'entendre dans l'acidulé d'un son *sul ponticello*, c'est avant tout le recours aux souffles qui permet au compositeur de déployer une musique à la dimension quasi spectrale. La hauteur, qui est à la fois chair du son et gage de sa couleur, s'éclipse au profit du bruit minime, irréductible qui persiste au-dedans du son instrumental, de sorte que le souffle, comme le silence, va dans le sens d'une certaine nudité – le son sans le vêtement coloré qu'est la hauteur. Par sa présence équivoque, le souffle tend à être le timbre même de l'absence – le timbre de la voix n'est-il pas la première chose que l'on oublie de nos défunts ? Par leur fragilité, les traces tout en souffles de *Nebenstück* témoignent de façon suggestive que quelque chose d'oublié a eu lieu, comme le ferait entendre une bande démagnétisée, rendue presque muette par le temps et l'usage. Les souffles que l'écriture pessonienne met en jeu disent l'impossibilité de restaurer tous les détails. Ils participent d'une « opération de cache » (Pesson 2009 : 335), viennent se subtiliser au souvenir qui manque, faisant du compositeur-transcripteur un alchimiste du blanc, qui est ici à envisager comme la couleur du manque et de l'oubli – l'anglais dit *memory blank* pour trou de mémoire. Peindre l'oubli serait donc affaire de bruits blancs.

Certes, dans la musique pessonienne, cette écriture du souffle apparaît et s'intensifie à partir des années 1990. Mais plus récemment, la présence de souffles est même devenue une technique d'orchestration à part entière : au moyen de pédales infimes, le souffle est ce fond instrumental qui contribue à créer une profondeur de champ. Les bruits blancs participent alors d'une sorte de jeu d'ombres instrumentales qui, outre leur caractère spectral, permettent de lier entre elles les diverses apparitions instrumentales. La présence du moindre souffle permet en effet de maintenir toujours ce « bas voltage », ce flux tendu du discours pessonien. Le bruit blanc figure, en tant qu'arrière-strate, tout un pan d'une mémoire perdue. Pour développer ces souffles, le compositeur a recours à des instruments-clefs et des techniques bien spécifiques. Somme toute, l'utilisation des instruments à vent est toute choisie ; les sons éoliens de la flûte sont, au moins depuis *Le Gel, par jeu* (1991), une manière efficace de produire des souffles colorés. La clarinette, quant à elle, permet de nombreux dégradés entre le son et le souffle ; c'est en tout cas dans ce sens du détail que travaillent les premières partitions de Gérard Pesson, et notamment *Nebenstück*. Précisément, la clarinette est l'instrument qui, dans *Cassation* (2005), est invité à « chass[er] par un souffle blanc les impuretés qui pourraient compromettre le chant » (Pesson : 2003), sans doute une façon pour le compositeur de dire que le souffle coïncide avec une recherche de pureté. Les instruments à cordes, à leur tour, peuvent approcher différentes qualités de bruits blancs. Les toutes premières œuvres de Gérard Pesson puisaient d'abord leur jeu défectif dans le glissé du bois de l'archet – *col legno tratto* –, dont la qualité du timbre s'avérait difficilement maîtrisable, en fonction du vernis. À partir de *Nebenstück*, sera peu à peu préférée la friction à vide du crin de l'archet, que cette friction s'effectue sur le chevalet lui-même, sur le bois de l'instrument ou bien sur cordes bloquées – une technique ergonomique, efficace, préférée par le compositeur. Ces trois modes de jeu

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

sont signifiés à l'interprète par des têtes de notes différentes, utilisées dès les premières mesures de la partition.



Fig. 4 : Esquisse manuscrite de Nebenstück *(1998)*. © Copyright 2007 Éditions Henry Lemoine, Paris.

Le souffle est ce qui conditionne la vibration de bien des instruments, jusqu'à en figurer « l'âme » pour reprendre l'équivoque sémantique de ce que les penseurs antiques nommaient *pneuma* ; et cette essence spirituelle du souffle, elle peut notamment être auscultée à même les tuyaux de l'orgue. Comme l'avait évoqué Adèle Gornet (2018), la composition des *Trois études pour orgue baroque* (1998) s'est ingéniée à révéler l'air de l'instrument. C'est cette musique idéale, ce fantasme d'une machinerie presque à vide que fait entendre en particulier le cornet de récit dont les jeux, à peine tirés, permettent non seulement un travail original sur les attaques – le fait de malmener l'arrivée d'air permet d'accéder à des nuances plus subtiles – mais aussi d'approcher le souffle originel de l'orgue. Et c'est aussi à partir de cette poétique du souffle que peut être comprise l'utilisation plutôt suivie de l'accordéon dans l'œuvre pessonienne – c'est un instrument qui peut, par désactivation des claviers, ne faire entendre que les bouffées de son soufflet, de sorte que l'accordéon peut souvent être entendu comme le poumon de l'ensemble auquel il appartient. Plus récemment, les instruments à percussions ont été une autre façon, plus prosaïque encore, de produire ce type de souffle. La musique de Pesson en a recours, par une utilisation inventive d'accessoires qui va de la faux bien réelle des moissonneurs de la *Marche* (second mouvement de *Panorama, particolari e licenza*) au gonfleur à matelas de *Pastorale* (2006).

4 Peroratio

Il a été dit que les transcriptions de Gérard Pesson révèlent la dynamique fragile et l'incomplétude de la mémoire. Le ténu, le fragmentaire, l'absence sont autant de procédés qui participent à la musicalisation d'une recherche intérieure. L'oubli, quant

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

à lui, est signifié à l'auditeur par deux manières que sont l'effacement silencieux et l'usure des souffles. Il est donc possible de comprendre la démarche pessonienne selon trois aspects : une recherche poétique d'abord, qui tient d'un goût pour le souvenir, où le travail de la mémoire est toujours menacé par l'oubli ; il y a aussi une sensibilité créative qui tient du témoignage, voire de l'hommage, qui est une façon pour le compositeur de partager ses affinités avec des auteurs du passé, tout en constituant un panthéon personnel, peut-être pour dessiner une certaine généalogie ; enfin, ces filtrages obéissent à un processus d'appropriation et de stylisation, qui est le fait d'une écriture nourrie de techniques bruitistes, et qui se veulent plus précisément une stylisation de l'écoute. Mais plus encore : cet art pessonien de la transcription questionne, en creux, l'actualité musicale des musiques originales adaptées. Et s'il faut concevoir « la transcription comme tami », comme le propose Martin Kaltenecker (2008 : 9), sans doute faut-il mesurer le jeu d'écart qu'opère ce tamisage, en examinant les éléments qui ont été retirés ou retenus. La mémoire, en ce sens, est une épreuve de vérité : dans le filtrage qu'elle opère, elle crée une distinction, instaure de nouvelles hiérarchies entre ce qui reste et ce qui est écarté. Ce que les œuvres-filtrages de Gérard Pesson conservent volontiers, c'est une certaine motorisation rythmique. À l'inverse, ce qui est bien souvent retiré, c'est la pleine expression des hauteurs. Il n'y a aucune évidence mélodique ou harmonique, aucune ambition euphonique : les hauteurs, sans être totalement abandonnées, sont restituées par allusions et fragments, ensevelies dans une texture bruitiste. Quelques mots, enfin, pour préciser qu'il n'existe aucune esquisse de ces opérations de filtrage. Le gommage proprement dit n'obéit à aucun travail génétique, lié au fait qu'il est une action abstraite, non préméditée – la transcription se faisant mentalement par le compositeur, dans l'instant de l'écriture.

Bibliographie

Bergson, Henri [1896] (2015), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, in : *Œuvres. Tome I*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque ».

Brockmeier, Jens (2012), « Écriture et mémoire », in : Éric Guichard (dir.), *Écritures : sur les traces de Jack Goody*, Villeurbanne, Enssib, p. 139-156. Disponible en ligne : https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/69434-ecritures-sur-les-traces-de-jack-goody.pdf (Consulté le 04/02/2026)

Dousson, Lambert (2021), « La musique comme esthétique de l'existence. Gérard Pesson, écriture et désécriture de soi », *Déméter*, n° 6, été 2021, URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/444 (consulté le 04 février 2026).

Foucault Michel [1983] (2001), « L'écriture de soi », in : Michel Foucault, *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 1234- 1249.

Gornet, Adèle (2018), « *Le Tombeau de Rameau* de Gérard Pesson : composer avec l'histoire », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 28, n° 2, 2018, p. 39-52. En ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2018-v28-n2-circuit03965/1051291ar/ (Consulté le 04/02/2026)

Kaltenecker, Martin (2011a), « Sérénade interrompue : remarques sur les hauteurs et sur la forme dans *Cassation* de Gérard Pesson », *Musurgia (Analyse et pratique musicale)*, vol. 18, n° 3, p. 57-72.

Kaltenecker, Martin (2011b) « Seconda praticca », *Fusées*, n° 20, p. 25.

Kaltenecker, Martin (2008), « Concasser, soustraire. L'esthétique de Gérard Pesson », in : *Programme du Festival d'automne à Paris*, 37e édition, p. 9-10.

Pesson, Gérard (2012), « Le silence et le secret » *Siglia* (Éditions Gris France), n° 29, 2012/1, p. 27-29. Disponible en ligne : https://shs.cairn.info/revue-sigila-2012-1-page-27?lang=f (Consulté le 04/02/2026)

Pesson Gérard (2011), « Poker au mont Athos/Ragtime au Klu klux klan [journal 2011] », *La revue*.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Pesson, Gérard (2009), « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste. Entretien avec le compositeur Gérard Pesson », *Geste*, n° 6,automne 2009 (« Ralentir / Présent de l'esclavage », numéro ss dir. de Lambert Dousson et Sarah Troche), p. 334-347. En ligne https://works.hcommons.org/records/dpy3m-ndx56\#description-heading (consulté le 04-02-2026)

Pesson, Gérard (2006), « Désolé mais sans traîner [journal 2005, extraits] », *Boudoir & autres*, n° 2, éditions Thomas Ragage.

Pesson, Gérard (2003) *Cassation* [note d'intention], Paris, Éditions Henry Lemoine.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809