



Déméter  
# 6 | 2021  
Objets de scène

---

## La musique comme esthétique de l'existence Gérard Pesson, écriture et désécriture de soi

Lambert Dousson

---

### Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

### Référence électronique

Lambert Dousson, « La musique comme esthétique de l'existence. Gérard Pesson, écriture et désécriture de soi », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 6 | 2021, mis en ligne le 01 juillet 2021. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille  
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

---

Ce document a été généré le 01 juillet 2021.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution  
Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



# La musique comme esthétique de l'existence

## Gérard Pesson, écriture et désécriture de soi

Lambert Dousson

---

### Résumé :

Cet article propose d'interroger l'esthétique musicale du compositeur français Gérard Pesson (né en 1958) à la lumière de l'« herméneutique du sujet » entreprise par Michel Foucault dans les dernières années de sa vie, et plus précisément ce qu'il a nommé l'« écriture de soi », dont une forme insigne, liée à l'« exercice de soi » dans la pratique de la mémoire, est celle des « hupomnêmata ». La problématique du « souci de soi » permet ainsi d'éclairer comment la pratique, chez Gérard Pesson, de l'écriture d'un journal, révèle l'écriture musicale elle-même comme une forme d'écriture de soi, dont le nom propre est « désécriture ». Cette esthétique musicale de la soustraction et de l'effacement, qui conçoit la composition comme l'« écoute d'une écoute », et dont cet article propose plusieurs exemples, constitue en elle-même une « archéologie » du sujet. La désécriture de la musique apparaît ainsi comme une désécriture de soi, un travail qui consiste à jouer avec les effets de pétrification de l'expérience et de la mémoire – personnelle comme musicale – en poncif. L'activité de « déprise » (Barthes), appliquée à la langue musicale comme au sujet de cette langue, permet de désigner cet exercice de soi comme une relation critique à la composition musicale elle-même, qui introduit un différer à l'intérieur même de l'activité créatrice. Apparaît dès lors comme une véritable discipline de soi l'exercice de se dire et se vivre tout le temps en retard.

### Abstract :

This article proposes to question the musical aesthetics of the French composer Gérard Pesson (born in 1958) in the light of the "hermeneutics of the subject" begun by Michel Foucault in the last years of his life, and more precisely what he called "writing of the self", of which an insignia form, linked to the "exercise of the self" in the practice of memory, is that of "hupomnêmata". The problematic of the "care of the self" thus makes it possible to shed light on how the practice, in Gérard Pesson's work, of journal writing, reveals musical writing itself as a form of writing of the self, whose proper name is "de-writing". This musical aesthetics of subtraction and erasure, which conceives of composition as the "listening of a listening", and of which this article proposes several examples, constitutes in itself an "archaeology" of the subject. Thus, the de-writing of music appears as a de-writing of the self, a task that consists in playing with the petrifying effects of experience and

memory – both personal and musical – as a poncif. The activity of what Roland Barthes called "déprise", applied to musical language as well as to the subject of this language, makes it possible to designate this exercise of self as a critical relation to the musical composition itself, which introduces a difference within the creative activity itself. The exercise of saying and experiencing oneself late all the time appears therefore as a true self-discipline.

Quelques mots à propos de :

Agrégé et docteur en philosophie, Lambert Dousson est professeur de théorie de l'art (design) à l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon. Ses recherches portent en particulier sur les rapports entre musique et politique et sur le statut de la subjectivité dans les théories de l'écriture et de l'écoute musicales aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Ouvrages parus : *Une manière de penser et de sentir. Essai sur Pierre Boulez*, Presses universitaires de Rennes, 2017 ; « *La plus grande œuvre d'art pour le cosmos tout entier* ». *Stockhausen et le 11 septembre (Essai sur la musique et la violence)*, Paris, MF, 2020. Avec Élise Marrou, il a traduit *Politique de l'autonomie musicale. Essais philosophiques de Lydia Goehr*, Paris, La rue musicale, 2016, et dirigé *Lydia Goehr, de l'autonomie musicale à l'expression*, Sampzon, Delatour France, 2020.

Texte intégral :

1. La présente étude s'inscrit dans une recherche philosophique plus large, qui porte sur ce qu'on pourrait appeler le sujet de la musique<sup>1</sup>. Elle consiste à se pencher sur la manière dont chez certain-es compositrices et compositeurs, l'écriture musicale s'accompagne d'une pensée – technique ou esthétique – qui fait signe vers ce que Michel Foucault a nommé une « herméneutique du sujet<sup>2</sup> ». Elle ne cherche dès lors pas à dégager l'esthétique propre qui irrigue l'œuvre du compositeur, autrement dit à révéler ce qui est à l'état latent dans la technique de son écriture musicale, comme une analyse musicologique de ses partitions est susceptible de le faire, mais à interroger de manière philosophique la pratique musicale comme relation de soi à soi, telle qu'elle se donne à lire et à entendre à la surface même des mots et de l'écoute.
2. Dans les dernières années de sa vie, Foucault a en effet élaboré une « problématisation du sujet<sup>3</sup> », dont le nom propre est « subjectivation ». Elle consiste à interroger la subjectivité, non plus du point de vue de son « objectivation » par les « techniques discursives » des dispositifs de savoir analysés dans *Les Mots et les choses*, ni à partir de sa construction par les « techniques de domination » des dispositifs de pouvoir auxquelles *l'Histoire de la folie* et *Surveiller et punir* sont notamment consacrés, mais bien sous l'angle des « pratiques » ou des « techniques de soi », à l'aide desquelles le sujet « s'auto-constitue<sup>4</sup> ».
3. Les « techniques de soi », écrit Foucault, sont des :

[...] procédures comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi<sup>5</sup>.

Aussi, dans les second et troisième tomes de son *Histoire de la sexualité*, *L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi*, analyse-t-il chez certains auteurs de l'Antiquité gréco-latine des :

[...] textes « pratiques », qui sont eux-mêmes objets de « pratique » dans la mesure où ils étaient faits pour être lus, appris, médités, utilisés, mis à l'épreuve et où ils visaient à constituer finalement l'armature de la conduite quotidienne [et qui] quelle que soit leur forme (discours, dialogue, traité, recueil de préceptes, lettres, etc.), ont pour objet principal de proposer des règles de conduite<sup>6</sup>.

Tout le problème est donc de réfléchir l'activité artistique – la composition musicale – comme une pratique ou un exercice de soi, une forme du « souci de soi ».

4. Parmi la « série d'études sur "les arts de soi-même", c'est-à-dire sur l'esthétique de l'existence et le gouvernement de soi et des autres dans la culture gréco-romaine, aux deux premiers siècles de l'empire », prend place ce que Foucault dans un essai éponyme nomme « l'écriture de soi<sup>7</sup> ». Dans les textes qu'il étudie :

L'écriture apparaît régulièrement associée à la "méditation", à cet exercice de la pensée sur elle-même qui réactive ce qu'elle sait, se rend présent un principe, une règle ou un exemple, réfléchit sur eux, se les assimile, et se prépare ainsi à affronter le réel<sup>8</sup>.

L'association de l'écriture à « l'exercice de pensée » peut ainsi prendre la forme d'une « série » qui, écrit-il encore, « va de la méditation à l'activité d'écriture et de celle-ci au *gumnazein*, c'est-à-dire à l'entraînement en situation réelle et à l'épreuve : travail de pensée, travail par l'écriture, travail en réalité », dont une des formes qui retient l'attention de Foucault est celle des « *hupomnêmata* » :

Les *hupomnêmata*, au sens technique, pouvaient être des livres de compte, des registres publics, des carnets individuels servant d'aide-mémoire. Leur usage comme livre de vie, guide de conduite semble être devenu chose courante dans tout un public cultivé. On y consignait des citations, des fragments d'ouvrages, des exemples et des actions dont on avait été témoin ou dont on avait lu le récit, des réflexions ou des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venus à l'esprit. Ils constituaient une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées ; ils les offraient ainsi comme un trésor accumulé à la relecture et à la méditation ultérieures<sup>9</sup>.

5. Compositeur, depuis longtemps Gérard Pesson accompagne de manière très étroite sa pratique de l'écriture musicale d'une autre pratique de l'écriture : un journal. Je souhaiterais dans cette étude tenter de saisir dans quelle mesure le « travail » de l'écriture – aussi bien de l'écriture musicale que de l'écriture dans la langue – relève chez lui d'une « écriture de soi », un « entraînement de soi-même par l'écriture » où dans l'écriture s'instaure une relation de soi à soi : une subjectivation où l'esthétique musicale s'articule à une « esthétique de l'existence ».

« *Caro Diario* »

6. Né en 1958, Gérard Pesson enseigne depuis 2006 la composition au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Il est l'auteur d'un peu plus de quatre-vingt œuvres – la première, *Dispositions furtives* pour piano, datant de 1983 –, de l'instrument soliste à l'opéra, en passant par la musique instrumentale, de chambre, orchestrale, concertante, vocale et chorale. Avant d'entrer au conservatoire, Gérard Pesson a suivi des études de lettres et de musicologie à la Sorbonne, où il a soutenu une thèse de doctorat sur « l'esthétique de la musique aléatoire », et il est le co-fondateur de la revue de musique contemporaine *Entretemps* (1986-1992, 10 numéros).
7. Ces éléments biographiques semblent indiquer une parenté entre l'écriture de la musique (une pratique de la composition) et l'écriture sur la musique (une réflexion sur l'art). Pourtant, on compte très peu d'écrits de Gérard Pesson sur la musique. Ceux-ci portent sur un compositeur ou une œuvre (Stravinski, Sciarrino, la relation Mahler-Debussy), et ont été publiés, ou bien dans des revues de musicologie (*Entretemps*, *Analyse musicale*), ou bien pour le programme de salle distribué aux spectateurs pour la représentation d'opéras (*Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen, *Perelà*, *Uomo di fumo* de Pascal Dusapin). Gérard Pesson est aussi l'auteur de courts textes sur Philippe Beck et Daniel Dobbels, l'un poète, l'autre chorégraphe, avec lesquels il a collaboré.
8. En revanche, le type d'écriture que Gérard Pesson pratique, et qui relève bien d'une pratique de l'écriture, c'est l'écriture d'un journal. Une pratique, et même, précise-t-il « une technique qui ne s'acquiert que peu à peu. Il me semble ne la posséder bien que maintenant. Et c'est seulement depuis ces dernières années qu'il est parfaitement continu, en application du précepte *nulla dies sine linea* qu'on attribue à Pline l'Ancien<sup>10</sup> ». Des extraits de ce journal ont été à plusieurs reprises publiés dans des revues de littérature assez confidentielles – *Boudoir & autres*, *Fusées*, la revue \* –, et Gérard Pesson l'a lu, au cours de trois cent soixante-dix-neuf émissions hebdomadaires, scandé d'extraits musicaux, entre minuit et une heure du matin dans *Boudoir & autres*, sur France Musique, avant son interruption en juillet 2014. Enfin, il a fait l'objet d'un livre publié par les éditions Van Dieren en 2004, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998*.
9. Le titre *Cran d'arrêt du beau temps* provient des Carnets de Marcel Proust : « Cran d'arrêt du beau temps / comme une bulle de savon Beethoven », marque d'une relation forte avec la littérature, Gérard Pesson collaborant

pour ses œuvres vocales, chorales et opératiques avec des auteurs comme Marie Redonnet, Philippe Beck, Mathieu Nuss ou Martin Kaltenecker (qui est théoricien de la musique et non écrivain, mais a travaillé plusieurs fois à l'écriture des livrets des œuvres lyriques de Pesson). Cette proximité avec la littérature donne à ses œuvres des titres à la fois programmatiques et énigmatiques, narratifs et souvent humoristiques, tous signes d'un versement de la musique dans les mots et des mots dans la musique – pour exemples (par ordre inverse de la chronologie) : *Blanc mérité*, *Catch Sonata*, *Carmagnole*, *Solitaire Mikado*, *My creative method*, *Sincère sur le mur atonal (un salut au coucou)*, *Noir Dormant (berceuse à bas voltage)*, *Étant l'arrière son*, *Ravel à son âme*, *Cage in my car*, *Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé (moments Proust)*, *Excuse my dust*, *Presque Puzzle*, *Ambre nous resterons*, *Rubato ma glissando*, *Peigner le vif*, *Instant tonné*, *Rescousse*, *Preuve par la neige*, *Aggravations et final*, *Neige bagatelle*, *Affuts*, *Gigue*, *Bruissant divisé*, *Butterfly's note book*, *Fureur contre informe (pour un tombeau d'Anatole)*, *Quatre berceuses à bas voltage*, *Branle du Poitou*, *Folies d'Espagne*, *Mes Béatitudes*, *Récréations françaises*, *Un peu de fièvre*, *Sur-le-champ*, *Respirez ne respirez plus (Quatuor à cordes n° 1)*, *Le Gel*, *par jeu*, *Grand Quinconce*, *Tout doit disparaître*.

10. Un journal publié, lu à haute voix, n'a donc rien d'un « journal intime ». À la fin d'un entretien réalisé en 2009, Gérard Pesson indique lui-même de quelle lignée généalogique son *Caro Diario* hérite. À la question « D'après vous, qu'est-ce qui motive l'écriture d'un journal intime pour un créateur ? », il répond :

C'est rétrospectivement qu'on peut constituer un corpus de journaux de créateurs (si on met les écrivains à part, dont c'est une production endogène) : Delacroix, Schoenberg (années de Berlin), Haydn (années de Londres), Paul Klee, Schumann (avec Clara), Pierné (à Rome), Reynaldo Hahn (non encore communicable), Philippe Fénelon (non encore publié), Tarkovski, etc. Quant à moi, le fait d'écrire un journal est une décision presque structurelle, qui me semble préexister même au fait d'écrire de la musique. Il est bien probable que j'aurais écrit ce journal même si je n'avais pas été compositeur. Cela est si vrai que, quand le processus de création se fait un peu trop questionneur, produit du texte, j'ouvre une sorte de journal dérivé pour telle ou telle partition. Journal, très lacunaire, sorte de main courante des pistes, des idées, des hésitations, des repentirs, qui peut courir sur des années. Je pense là, dans un genre un peu similaire où l'œuvre s'ente de son échafaudage, au *Journal des Faux-monnayeurs* d'André Gide.

Mais au fond, si je peux me permettre d'avancer cette insatisfaction légèrement anticipée, j'aurais aimé écrire des mémoires (comme Berlioz ou Wagner). Mission plus haute, peut-être plus littéraire, presque plus fictionnelle, et qui libère de ce charroi routinier des jours, qui a bien son

charme, mais implique ce ronronnement, ce chapelet de plaintes et de chienneries parfois insupportable, autant au lecteur, qu'au scripteur.

Enfin, une dernière remarque, si je peux me permettre. Je n'ai jamais, moi-même, utilisé la formulation qui est dans votre question de « journal intime » – qui me semble redondante. Mais par ailleurs, et parce que vous pointez une vérité en l'appelant tout de même comme cela, je n'ai jamais publié de mon journal que des extraits (en volume ou en revues), qui sont des cadrages – cadrage de cadrage, puisque l'écriture du journal est un choix, souvent par défaut. De sorte qu'une partie, ce qui serait plus intime, disons plus secret, ne figure pas dans ces extraits. Comme si la fenêtre de ce qui relève de « l'intime » (mais qu'est-ce vraiment que l'intime ?) pouvait glisser à volonté<sup>11</sup>.

11. Cette ambiguïté sur le caractère « intime » ou non du journal est significative. Car tout en ayant conscience des multiples filtres ou « cadrages » par lesquels l'écriture est passée – si bien que « l'intime », c'est précisément ce que le journal ne retient pas –, reste que son lecteur a bel et bien le sentiment de lire un journal « intime » : s'y mêlent avec sur la difficulté d'écrire et réflexions esthétiques d'une grande acuité, états d'âme et traits d'esprit, autodérision et ironie, propos rapportés et anecdotes mondaines, rencontres et dîners en ville, concerts et commentaires sur telle personne, le tout dans une écriture ciselée, souvent très drôle, parfois peut-être un peu précieuse dans l'utilisation très littéraire de mots recherchés, de métaphores osées, un peu hermétiques sinon à double fond, parfois volontairement surannés – si bien qu'elle (l'écriture) semble trouver son propre plaisir autant dans l'acte même d'écrire pour soi, que dans l'adresse à un lecteur susceptible de goûter au même plaisir. Et il semble que cette recherche du plaisir, comme relation de soi à soi médiatisée par l'écriture, constitue une dimension fondamentale de cette « subjectivation du discours », pour reprendre l'expression de Foucault<sup>12</sup>.

12. Un « journal intime », c'est donc bien ce que ce journal est, et en même temps ce qu'il n'est pas, au sens où, bien qu'il s'agisse d'un « exercice personnel », cependant, comme le dit Foucault dans son essai sur « L'écriture de soi » :

Aussi personnels qu'ils soient, ces *hupomnêmata* ne doivent pas cependant être compris comme des journaux intimes, ou comme ces récits d'expérience spirituelle (tentations, luttes, chutes et victoires) qu'on pourra trouver dans la littérature chrétienne ultérieure. Ils ne constituent pas un « récit de soi-même » ; ils n'ont pas pour objectif de faire venir à la lumière du jour les *arcana conscientiae* dont l'aveu – oral ou écrit – a valeur purificatrice. Le mouvement qu'ils cherchent à effectuer est inverse de celui-là : il s'agit non de poursuivre l'indicible, non de révéler le caché, non de dire le non-dit, mais de capter au contraire le déjà-dit ; rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi<sup>13</sup>.

13. Si Gérard Pesson peut à la fois affirmer qu'il s'agit bien d'un « journal intime » (l'expression, dit-il, est « redondante ») et en douter radicalement en demandant « mais qu'est-ce vraiment que l'intime ? » puisque « la fenêtre de ce qui relève de "l'intime" » semble pouvoir « glisser à volonté », s'il peut, donc, tenir un propos en apparence aussi flottant sur « l'intime », c'est parce que cet « exercice d'écriture personnelle » qu'est le journal s'articule très étroitement à un autre « exercice d'écriture personnelle ». Or cet autre exercice, le journal révèle qu'il s'agit de l'écriture musicale elle-même. Celle-ci apparaît dès lors tout aussi « intime » que le journal lui-même. En d'autres termes, l'écriture du journal met au jour combien l'écriture musicale aussi relève elle-même d'une « écriture de soi ». C'est alors d'une même « esthétique de l'existence » que l'écriture d'un journal et l'écriture musicale semblent participer. Or, chez Gérard Pesson, cette « esthétique », qui est donc aussi bien une esthétique musicale qu'une esthétique de l'existence, elle se nomme « désécriture ».

## La désécriture

14. Gérard Pesson a établi le programme de cette esthétique de la désécriture dans la préface des *Nocturnes en quatuor*, qu'on peut entendre, dit-il, « soit comme une forme unitaire trouée de silence, soit comme un ensemble de nombreux fragments extrêmement courts, chacun pouvant figurer une miniaturisation de la structure globale » :

Le processus de composition consiste en cribles successifs, qui doivent laisser induire qu'une musique aurait préexisté, très dense, et sur laquelle se seraient déposés des caches qui l'éloignent et l'estompent. La métaphore d'une inondation, d'une submersion serait la plus juste pour [en] rendre compte<sup>14</sup>. Document 1 : Gérard Pesson, *Nocturnes en quatuor* [[Lien externe](#)], 1987, pour clarinette, violon, violoncelle et piano, Ensemble Fa, dir. Dominique My, CD Accord, coll. « Una Corda », 1996 © Decca Records France.

15. Il y a donc une musique « derrière la musique » à laquelle l'écriture a fait subir un travail de « désécriture », de soustraction, si bien que ce qui parvient aux oreilles des auditeurs, c'est ce qui « reste » de la musique. Cette esthétique mobilise une méthodologie résumée ainsi par Martin Kaltenecker :

Travail avec la fragmentation des matériaux et des formes ; travail avec le rebut et les objets trouvés ; avec la transcription comme tamis ; avec le son quotidien confronté au son instrumental ; avec la mise en scène du geste de l'instrumentiste qui indique un ailleurs inaudible<sup>15</sup>.

16. Formes fragmentaires, condensées, comprimées, presque déchiquetées ; « objets trouvés » qui hantent la musique, bouts de citations récupérées, recyclées, déformées, filtrées, essorées, répétées, mises en boucle, vidées de leur sens, jusqu'à devenir poncifs : des rythmes typés de marche, de valse, de gigue, un branle du Poitou, des éclats de musique traditionnelle indienne, africaine, de *house music* comme dans *Rescousse* (2004-2005, pour 13 instruments), la tierce de l'adagietto de la Cinquième de Mahler, le fantôme de l'adagio de la Septième ou du Maestoso de la Sixième de Bruckner dont *Wunderblock* (2005, pour accordéon et orchestre) est la « tentative d'effacement » ; utilisation d'objets comme une perceuse, une pompe à vélo, un k-way, du papier aluminium, des gonfleurs à matelas, des boîtes à mouton, des gaines électriques accordées faisant office de rhombes ; techniques instrumentales étendues : slap, bruits de clefs, sans le souffle, de la flûte ou de la clarinette, ou bien seulement le souffle sans l'intonation, frottement ou frôlement de la main ou de la pulpe du doigt sur la corde du violon, de l'ongle sur les touches du piano – « Ici, on frotte beaucoup<sup>16</sup> ». Soit une poétique du geste instrumental à la limite parfois de l'audible, obligeant l'auditeur à se pencher vers le son, et donnant à voir son envers bruitiste qui s'interrompt avant d'accéder au cantabile, à la « santé » et à la « biensonnance<sup>17</sup> » comme il l'appelle, dans une perspective critique à l'égard d'une certaine musique « étincelante, heureuse<sup>18</sup> », proche de ce que le compositeur allemand Helmut Lachenmann (1935), nommait dans les années 70 le « philharmonique », et que sa « musique concrète instrumentale » cherchait à déconstruire<sup>19</sup>.

17. Cassation représente à cet égard un exemplaire remarquable de l'esthétique musicale de la désécriture. Dans la notice – qu'il considère « faire partie de l'œuvre elle-même, comme si le cartel n'était plus détachable du tableau ou de l'installation présentés<sup>20</sup> » –, Gérard Pesson décrit cette « anti-sérénade » dans des termes typiques de sa poétique littéraire et musicale, selon une mise en perspective historique et narrative toute pleine d'ironie :

Le terme « cassation » n'a guère été utilisé en musique qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le sens assez vague de *divertimento*. Son étymologie est très controversée. La cassation est souvent donnée comme sérénade des adieux ou morceau qui devait achever un moment de musique – venant en cela peut-être du mot italien *cassazione*. Mais on le fait dériver aussi de l'expression allemande *gassatim gehen*, avec un sens de promenade nocturne et amoureuse (du mot *Gasse* : chemin, voie, ruelle). Le mot, et le genre qui en découle, combinent ainsi la dédicace, la notion d'envoi (aspect sérénade), mais aussi l'idée de promenade nocturne, de surprise offerte aux complices du moment ou de la solennité.

Dans *Cassation*, un équipement pour la nudité – un « nécessaire à sérénade » – équivaut à l'attirail pour s'adapter à la pénombre. Les musiciens du trio jouent le plus souvent *quasi chitarra* (avec ou sans plectre), ne prenant l'archet (le plus souvent *con legno*) que pour les dernières minutes de la musique. Le piano semble en travaux (bien que la musique continue). La clarinette, elle, fait souvent ce geste de réparation, chassant par un souffle blanc les impuretés qui pourraient compromettre le chant. Même si le chant, très embusqué, tarde en effet à venir.

Traversée haptique, où l'avancée se fait plus souvent à tâtons. Dans cette sérénade-tocatta où la vérification par le toucher est simultanée au lancer, j'ai voulu évoquer la vivacité tactile comme art suprême de la perception telle que Diderot le décrivait chez Mélanie de Salignac (la plus belle "aveugle des Lumières") dans son *Addition à la Lettre aux aveugles*. Un braille auditif, non surtitré<sup>21</sup>. Document 2 : Gérard Pesson, *Cassation* [\[Lien externe\]](#), 2003, pour violon, alto, violoncelle, clarinette et piano, Ensemble L'Instant Donné, Théâtre Garonne, Toulouse, 21 mars 2014 © L'Instant Donné, 2014.

18. « Pratique réglée et volontaire du disparate », « choix d'éléments hétérogènes » : c'est ainsi que se caractérise également selon Foucault l'écriture des *hupomnēmata* : « se constituer soi-même comme sujet d'action rationnelle par l'appropriation, l'unification et la subjectivation, d'un déjà-dit fragmentaire et choisi », « faire de la récollection du logos fragmentaire et transmis par l'enseignement, l'écoute ou la lecture un moyen pour l'établissement d'un rapport de soi à soi aussi adéquat et achevé que possible<sup>22</sup> ». La désécriture apparaît dès lors non comme une tentative de se débarrasser d'un trop-plein étouffant de culture pour permettre à la créativité de respirer – cela reviendrait à reconduire le topos moderniste de l'« horreur du souvenir<sup>23</sup> » –, mais bien comme un jeu que la subjectivité joue avec cet encombrement de la mémoire.

19. L'application de la « désécriture » à une musique qui n'est pas la sienne, mais celle d'un autre, permet alors de comprendre en quoi cette esthétique de la soustraction ou de l'effacement relève, elle aussi, d'une herméneutique, d'une « archéologie » – terme qu'emploie Pesson pour qualifier la « désécriture » de la *Barcarolle* de l'opus 10 n° 4 pour piano de Brahms dans *Nebenstück*. Cette archéologie musicale, c'est « l'écoute d'une écoute », donnant à entendre la manière dont l'écoute et la mémoire déforment leur objet et ce faisant mettent paradoxalement en lumière ses contours – Pesson parle d'une lumière « rasante<sup>24</sup> ». Ainsi la préface de *Nebenstück* présente la pièce en ces termes :

Cette instrumentation d'une ballade de Brahms est une tentative de fixer, d'objectiver la contamination étrange qui se fait entre l'invention musicale et la mémoire. Les œuvres qui nous hantent s'interposent souvent lorsqu'on croit avoir tiré une idée du néant, comme en retour, elles se colorent de nos

obsessions, car, en matière d'art, la recherche est concomitante à une incessante archéologie.

Cette balade de l'opus 10 m'a hanté littéralement pendant des années [...]. Si elle m'a tant habité, c'est que je ne l'ai plus jamais entendu dans ma mémoire où elle s'est peu à peu oxydée, comme un objet tombé à la mer. Tâcher de la transcrire c'était la repêcher, la retrouver assimilée à mes tentatives, chargée de ce que mon propre travail musical lui avait ajouté, jusqu'à la soustraire peut-être, alors même qu'elle se pressait, comme le corail se développe sur tout matériau à sa portée, soulignant chaque forme qu'elle absorbe<sup>25</sup>. Document 3 : Gérard Pesson, *Nebenstück* [[Lien externe](#)], 1998, pour clarinette et quatuor à cordes, Ensemble Recherche, CD Aeon, 2001 © Aeon.

20. « Une musique est derrière toute musique », écrit-il dans la préface d'*Étant l'arrière-son* (2011, pour flûte, clarinette, harpe, violon et violoncelle), et de poursuivre : « il m'a toujours semblé que l'écoute consistait en un travail perpétuel pour désenfouir cette musique cachée par la musique. La composition, incessante archéologie, serait donc le dispositif d'une écoute de l'écoute » – une archéologie sans Arkhè.

### « Gratter les poncifs », « laisser flotter » : la déprise

21. Gérard Pesson a composé de nombreuses pièces vocales, et neuf œuvres lyriques. Dans sa musique vocale, la voix est toujours presque blanche, détimbrée, discrète, en retrait ; elle évolue, sans vibrato, dans des espaces sonores restreints, mezzo voce voire sotto voce, parfois parlée, jamais théâtralisée. Son timbre n'est pas porteur d'expressivité, tout entière contenue dans le texte chanté, auquel Gérard Pesson applique aussi les opérations de désécriture. *Contra me (Miserere)* (2002, pour deux sopranos, haute-contre, baryton, traverso, oud ou luth et violoncelle ancien), est « un *Miserere* chuchoté » qui prélève des éléments « démembrés » du psaume 50 dont « le motus commun serait le véhicule de la parole et l'objet de la purification par les parties nommées de l'être et du corps (visage, bouche, lèvres, os, cœur) : *facie tua, lingua mea, labia mea, ossa humiliata, cor mundum, cor contritum*<sup>26</sup> ». Document 4 : Gérard Pesson [[Lien externe](#)], *Contra me (Miserere)*, 2002, pour deux sopranos, haute-contre, baryton, traverso, oud ou luth et violoncelle ancien, Ensemble XVIII-21 Musique des Lumières, dir. Jean-Christophe Frisch © 2017 Phaia Music.
22. Ce qui est ici désécrit, c'est la voix en tant qu'expression d'une intériorité, d'un je. Or ce je, c'est aussi le je de Gérard Pesson : dans une page non publiée de son journal, il décrit, au cours d'une répétition de ses *Cinq chansons*, son désir à jamais insatisfait d'entendre, selon Dominique My, la

directrice artistique de l'ensemble Fa, sa propre voix à lui sortir de la bouche de la cantatrice, et ainsi lui demander sans cesse de contenir son chant. C'est un travail sur les stéréotypes, les conventions, les genres et la mémoire, qui guide la composition des *Cinq Chansons*, lesquelles, dit-il, « synthétisent en de courtes saynètes ce qu'il y a de mémoire collective dans une romance, une rengaine, une cantilène ou une berceuse<sup>27</sup> », et comme il l'écrit dans la notice de l'œuvre :

La chanson est, par excellence, rattachée à une tradition supposée commune qui fait de la ressouvenance ou de la célébration immémoriale une convention si appuyée qu'elle peut facilement mimer son propre théâtre et devenir épure distancée de sa propre mémoire<sup>28</sup>. Document 5 : Gérard Pesson [[Lien externe](#)], *Cinq chansons*, 1999, pour mezzo, flûte, clarinette, alto, violoncelle et piano, sur des paroles de Marie Redonnet, Viola de Galgóczy-Mécher (mezzo-soprano), Ensemble Recherche, CD Aeon, 2001 © Aeon.

23. Ce « travail sur les stéréotypes, les formules figées<sup>29</sup> » est un fil conducteur de la musique de Gérard Pesson, dont *Pastorale*<sup>30</sup> est la mise en scène et en abyme. Dans cet opéra (2006-2009), *L'Astrée* d'Honoré D'Urfé (1567-1625), épopée galante qui conte les amours impossibles du berger Céladon et de la bergère Astrée dans la Gaule du V<sup>e</sup> siècle – en réalité des membres de la noblesse jouant au berger et à la bergère –, apparaît comme l'image inversée des émissions de télé-réalité des années 2000 comme le *Loft* ou *L'île de la tentation* avec ses personnes ordinaires incarnant des personnalités stéréotypées. Une spéularité qui contamine la matière même du spectacle, puisque *Pastorale* met en scène, aux côtés du chœur et de l'orchestre, d'anciennes candidates de la *Star Academy* et de *La nouvelle Star*, pour lesquelles Gérard Pesson a écrit trois chansons, et donne à voir les chorégraphies de Kamel Ouali, professeur de danse de la *Star Academy*, sous le regard des caméras de Pierrick Sorin isolant, capturant et diffusant en direct leurs images.

24. Or cette torsion qui affecte les subjectivités de *Pastorale*, où « chacun [...] est à la fois dans son rôle et hors de son rôle<sup>31</sup> », Gérard Pesson avoue l'avoir lui-même éprouvée à l'époque où, pensionnaire à la Villa Médicis, il découvre son bosco et sa « profondeur mystérieuse » : « je m'étais vu aussitôt lisant Virgile sur les bancs solitaires, à la croisée des allées ». Plaisir auquel il lui faut pourtant renoncer, car, poursuit-il, « le parc est trop désert pour qu'on ait la liberté d'y être anonyme, voire héroïque, mais pas assez pour qu'on ne craigne le ridicule d'y être surpris dans une scène de genre<sup>32</sup> ». L'écriture du journal apparaît dès lors comme une resubjectivation de cette contradiction qui travaille le désir, puisque le cliché de la « scène de genre » l'interdit d'en faire l'expérience du fait même

qu'il y encourage : « je n'y vais jamais que pour le montrer et dire que j'avais rêvé d'y lire les *Géorgiques*<sup>33</sup> ». L'irréel du plus-que-parfait marque le jeu entre la « mélancolie » et la « mélancolisme<sup>34</sup> », une différence intérieure au sein même du cliché, qui permet de le vivre comme une expérience d'écriture.

25. Si la « désécriture » est une esthétique musicale, c'est donc parce qu'elle est aussi une esthétique de l'existence. La désécriture fait en effet fond sur « une porosité troublante », comme le souligne Martin Kaltenecker, « ouvrant l'espace de l'œuvre aux ambiguïtés et aux intensités de la vie<sup>35</sup> ». Ainsi en est-il du *Quatuor à cordes* de 1993, *Respirez, ne respirez plus*, dont Gérard Pesson écrit à la troisième personne dans son journal qu'il est « entièrement maillé des péripéties de décembre avec B. Mais le quatuor, bien sûr, n'exprime pas cela. Il se confond avec le moment de son écriture, et est, selon, moins ou plus que les secousses de son auteur<sup>36</sup> ». Cette « porosité troublante » dessine dans une note du 16 novembre 1993 l'entrelacs de la désécriture de la musique et de la désécriture de la vie :

Parvenir à faire du manque, de la soustraction, de l'effacement une langue directe et sans secret. On arrive à se reposer dans cette abdication active, à la travailler avec une bonne tranquillité d'artisan. Dans une création de langage, il faut être seul à assumer l'échec. Mais l'impression qu'il se partage dans l'impossibilité d'être avec l'autre rend la souffrance dérisoire, décourageante, parce qu'on ne se reconnaît plus, parce que le dégoût qui envahit tout n'est plus imputable à aucune théorie, ne découle d'aucune constatation, qu'il n'y a pas de « métier », pas de « style » pour conduire la déroute<sup>37</sup>.

26. La pratique même de la désécriture comme « exercice de soi » prend dans le journal la forme concise de petites maximes, instructions pour des exercices tout aussi bien spirituels que musicaux. Une discipline de soi dont l'activité de son écriture, et les innombrables « il faut » qui le scandent, tissent la structure même : « Ni réflexe, ni habitude, c'est une tentative permanente de rééducation<sup>38</sup> », écrit-il le 8 janvier 1998.
27. Or cette discipline a pour nom propre « déprise », que Gérard Pesson emprunte au Roland Barthes de la *Leçon*, où la littérature se définit comme la langue « hors-pouvoir<sup>39</sup> », ou comme « le langage lui-même, en tant qu'il lutte pour déjouer tout discours qui prend<sup>40</sup> », et dont la puissance de « dépouvoir<sup>41</sup> », ajoute-t-il :

[...] repousse ailleurs, vers un lieu inclassé, atopique, si l'on peut dire, loin des topoi de la culture politisée, « cette contrainte à former des concepts, des

espèces, des formes, des lois... ce monde des cas identiques" dont parle Nietzsche<sup>42</sup>.

Dans le journal de Gérard Pesson, la discipline du dépouvoir, qu'il formule comme une injonction paradoxale à « laisser flotter » ou à « laisser venir<sup>43</sup> », apparaît pour la première fois le 2 avril 1991, où elle résonne comme un impératif : « Il faut se déprendre, disait Barthes. Travailler dans la marge vibrante qui sépare ce qui advient de ce qu'on croit vouloir<sup>44</sup> ».

28. La désécriture apparaît alors comme une attitude critique à l'égard de l'écriture elle-même, au sens des règles objectives d'une technique musicale dans lesquelles le sujet est pris quand il opère à la troisième personne (« ce qui advient »), et encourt par là le péril de les voir se clore sur elles-mêmes et le cantonner au simple rôle d'assistant d'une écriture en train de s'écrire toute seule : « Se méfier de l'écriture qui écrit, quand ce qu'on appelle le style se confond avec le "métier" et que cela court sans nous<sup>45</sup> ». La tâche active, si paradoxalement méthodique, du « laisser flotter » et du « laisser venir » – ce « détachement qui permet de tenir et d'avancer<sup>46</sup> », écrit-il ailleurs –, consiste dès lors à se déprendre du « métier » : « Mettre de la distance, ne pas craindre le dilettantisme, car les conséquences musicales que j'entends tous les jours du contraire, c'est l'industrie conforme<sup>47</sup> », écrit-il le 9 février 1993.

14

29. Cependant, ce n'est pas la singularité transgressive du « style » contre l'objectivité technique du « métier » qui libère l'espace pour l'émergence d'un sujet : intervertir les paramètres du problème ne fait que reconduire le « poncif », adhérer à « l'industrie conforme » : « lorsqu'il y a effort sur le style, il y a versification<sup>48</sup> ». D'où l'impératif de la déprise, qui consiste à l'inverse à jouer depuis l'intérieur même de la fausse antinomie du « style » et du « métier », et y maintenir l'ambiguïté. Ambiguïté dont Gérard Pesson consigne la formule énigmatique le 12 janvier 1991 :

Ce qu'on peut dire, au mieux, varie peu ; ce qu'on voudrait dire avance lentement. Le vouloir se renouveler devient vite pathétique quand on plaque du neuf sur l'illusion qu'on avait de faire déjà de l'inouï. Se poser la question est légèrement inapproprié. Ne pas se la poser serait une négligence<sup>49</sup>.

30. Autrement dit, l'originalité à tout prix (le « style ») revient à s'aveugler sur la répétition de soi-même (le « métier »). Il faut donc se tenir dans un entre-deux, celui dont Pesson parle à propos de *La Recherche de la vérité* (interludes chorégraphiques sur des proses de Descartes, Malebranche et Pascal, pour deux violoncelles, 1993), pièce qui, écrit-il le 21 janvier 1992 :

[...] a tellement été écrite malgré moi qu'elle est, au mieux, un pastiche de ce que je pourrais faire si je m'étais laissé davantage surprendre. Pourtant, dans les harmonies, involontairement et très fugitivement Monsieur de Sainte-Colombe, des pistes se dessinent qu'il ne faut surtout pas s'occuper de suivre<sup>50</sup>.

La déprise consiste donc également à ne pas céder à la pulsion de la réminiscence d'un « matériau » excavé par la règle technique, car « laisser venir », c'est aussi, paradoxalement, contenir, c'est-à-dire, encore une fois, choisir de désécrire, au sens, non de soustraire, mais de celui de ne pas écrire.

31. La subjectivation par la déprise dans l'invention musicale consiste donc en une problématisation de ce « matériau » : si « cela avance quand le matériau prend ses droits, quand l'écriture s'est débarrassée de nous et de toute matière indécise, mais alors, cela avance trop<sup>51</sup> », il faut alors « ne pas accepter le moindre matériau, le moindre indice d'écriture où se réfugierait notre assurance. Laisser flotter<sup>52</sup> ». « Crise du matériau », apparaît ainsi comme une manière de « dire emphatiquement » cet éthos critique du « laisser venir » qui passe au crible, filtre, tamise, bride l'emballement de la règle technique dont on est pourtant soi-même le dépositaire : « Aller d'un trop (un trot ?) de matériau à une résolution diaphane, un essorage de toute matière<sup>53</sup> ».

32. La « matière trouée<sup>54</sup> » de la musique de Gérard Pesson est donc le résultat du « dépouvoir » de l'écriture : « écrire une musique qui en cache une autre (comme dit le garde-barrière), qui la contienne, la révèle par défaut. Rendre sensible cela<sup>55</sup> ». Cela revient ainsi à réfléchir, en lui conférant une forme ou une expression musicale, le processus de réminiscence de ces musiques, qui, à l'image de la ballade de Brahms dont Pesson fait *Nebenstück*, « tournent dans l'esprit<sup>56</sup> », hantent « obsessivement » une mémoire involontaire (l'allusion à Proust n'est pas indifférente), les souvenirs figés risquant à tout moment de se voir réactualisés dans une « association réflexe<sup>57</sup> », dont il faut savoir se déprendre, c'est-à-dire en « tondre, gratter les poncifs<sup>58</sup> » :

Les moments préférés de la musique s'archivent souvent comme des éclats fétichisés, renvoyant à la même émotion, au même état toujours antérieur. Ces derniers jours, c'est la modulation impériale en *sol* bémol majeur de l'air de *Turandot* (*Mai nessun m'avra*) qui passe à l'électrolyse avant stockage. De même, l'ouverture de *Traviata* a toujours été pour moi le quartier d'Héliopolis au Caire où j'avais vécu quelque temps dans un appartement dont c'était le seul disque<sup>59</sup>.

33. Si la désécriture constitue bien un « art de la mémoire<sup>60</sup> » (pour reprendre le titre du livre de Frances A. Yates), son « électrolyse » doit suspendre la calcification d'une mémoire musicale en archive fétichisée.

### Un art du retard

34. L'attitude qu'adopte alors Gérard Pesson, pour aménager cette « marge vibrante » au creux de laquelle le sujet se subjective, consiste à déplacer, à l'intérieur même du faire musical, le moment de l'écriture : « il faut absolument prendre du champ, que le drapeau flotte seulement où on est, mettre l'ailleurs dans l'écriture, pas l'inverse<sup>61</sup> ». Ainsi s'explique qu'il puisse dire, de *Butterfly le nom* (1995, scène lyrique pour soprano, chœur d'hommes et petit orchestre), que « je n'[en] ai pas écrit une note », que « tout cela [est] très écrit mentalement mais pas transcrit », et plus tard que « le travail sur *Butterfly* ne se développe pas par où je pensais, mais, sans que je l'écrive – c'est à peine nécessaire – la musique avance » ; ou encore, à propos d'*Un peu de fièvre* (1995, pour 12 instruments), que « les deux dernières pièces sont venues avec une incroyable rapidité. Mes préférées. J'y ai peu travaillé ; elles étaient précises en esprit. Le plus enfoui, on le trouve déjà très poli, simplement à transcrire » ; mais aussi que *Bruissant divisé* (1998, pour violon et violoncelle) « a été élaboré en marchant au bord de la mer à Tunis ; il suffit de transcrire, ou à peu près<sup>62</sup> ».
35. Le jeu, l'écart que la déprise signale, s'installe alors dans un entre-deux du réveil, la transition du sommeil vers la veille, où persiste, écrit-il le 18 janvier 1992, « parfois, superposé à la conscience du réveil, la fin d'un motif de rêve, obstiné, répétitif, dans les plis duquel on se retourne, qu'on essaie de réactiver pour ne pas quitter le songe jusqu'à produire le mensonge hypnagogique : “Mais si, je dors encore”<sup>63</sup> ». Ce dont il est question, ce n'est pas tant le flottement de « l'insomnie », dont « la musique, qui est ce qu'on écrit le plus volontiers sans papier (le “ça travaille”)<sup>64</sup> » porte la responsabilité, mais cette ouate du réveil, c'est-à-dire l'instant suspendu où prend consistance une surface de contact possible entre la composition et l'écriture : « considérer que ça avance dans de la fiction. L'hygiaphone du réel<sup>65</sup> ».
36. Cette relation critique à l'écriture, et donc à soi, apparaît dès lors comme une discipline de vie : « ne pas aborder la table de travail trop exagérément, “prêt”, rasé de frais, vêtements tirés. Il faudrait y tomber à l'improviste, directement du sommeil, sans cérémonial<sup>66</sup> », car il faut « vaincre la résistance, l'espace solide qui se reforme chaque fois entre la vie debout, la vie couchée et la chaise du travail : c'est un chenal qui y conduit. C'est

comme se plonger dans l'eau froide – aucune mémoire qui prenne au sérieux l'appréhension et la douleur une fois l'immersion accomplie. Il faut toujours tout recommencer<sup>67</sup> ». Aucun rituel réglé par l'écriture ne doit conférer à l'existence l'assurance d'une répétition, d'une habitude.

37. Cette différence entre la composition et l'écriture est donc aussi un différer, l'inscription d'un report, d'un retard qui est toujours déjà à l'œuvre dans le faire musical, et donc toujours inmanquablement marqué du sentiment de l'urgence. « Une œuvre souvent fait signe après coup. C'est l'effet retard qui signe la nécessité et paradoxalement l'urgence<sup>68</sup>. »
38. Le « trop tard<sup>69</sup> » est le prix à payer de cette subjectivation de soi dans le faire musical, car « dans la lutte entre le projet et l'urgence, il y a la place exacte d'une certitude intranquille, qui est à la maîtrise de soi, ce que le tremolo est à la résonance<sup>70</sup> ». C'est pourquoi « faire de l'extrême retard un éther<sup>71</sup> » relève également, et de manière tout aussi paradoxale, de la discipline du « laisser venir », indissociable de la résolution esthétique du fragment : « la brièveté c'est aussi, autant le dire, parer au plus pressé, couper de nouvelles voies, cautériser immédiatement toute nouvelle idée et, finalement, multiplier les cicatrices<sup>72</sup> ».
39. Le fragment est « la forme » désécrite, c'est-à-dire laissée en suspens, l'effet de l'urgence, du retard, du différer :

L'idée de la fin ne vient qu'à la fin. Comment dire. La fin doit rester imprévue, c'est une intuition de dernière minute. Il faut dans l'écriture de la fin que cette pression qu'opère la peur de finir, ou plutôt de ne pas arriver à finir, souffle une solution décalée, terrible ou banale, qui compromette la forme<sup>73</sup>.

Il faut donc admettre l'erreur, « persistance du perpétuellement non-écrit dans le déjà-écrit, [qui] avec son apparence mystérieuse et sournoise, [...] indique des pistes insoupçonnées d'abord, non suivies<sup>74</sup> », erreur qui apparaît donc comme l'envers de ce « dépouvoir », de cette déprise, de ce « laisser venir » ou de ce « laisser flotter » du faire musical où cette esthétique de soi a lieu.

Le refus de la maîtrise, la maladresse en art ne militent contre le savoir constitué (le pouvoir) que lorsqu'ils sont volontaires, ou plutôt lorsqu'ils sont conséquents au grand découragement, lorsque l'état d'impuissance innocente est dépassé, lorsque cette impuissance devient dépassement, sublimation même de la maîtrise. Il ne faut donc pas confondre les stratégies d'échec.<sup>75</sup>

40. Cette esthétique de l'existence définit ainsi une forme de pratique de soi où le sujet se subjective dans la « désécriture » de soi, exercice et discipline de « déprise » consistant à ouvrir et à maintenir ouvertes des antinomies qui affectent le faire musical comme elles affectent la vie, entre singularité et poncif, style et métier, mémoire et oubli.

## Bibliographie :

Roland Barthes, « Leçon (1978) », *Œuvres complètes : Livres, textes, entretiens*, tome 5, 1977-1980, Paris, Seuil, 2002, p. 427-446.

Anne Boissière, « Technique et transmission : le métier selon Pierre Boulez », *Rue Descartes*, n° 30, Paris, PUF, décembre 2000, p. 73-82.

Pierre Boulez, « "J'ai horreur du souvenir !" (à propos de Roger Désosmières) », *Points de repère II, Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / passé / présent », 2005, p. 48-64.

Pierre Boulez, « Style ou idée ? Éloge de l'amnésie », *Points de repère II, Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / passé / présent », 2005, p. 398-411.

Lambert Dousson, *Une manière de penser et de sentir. Essai sur Pierre Boulez*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. II. L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1984) 1997.

Michel Foucault, « Subjectivité et vérité », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1032-1037.

Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes Études », 2001.

Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1234-1249.

Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1498-1507.

Martin Heidegger, « De la physis à la raison pure », *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1957) 1996, p. 158-171, trad. de l'allemand par André Préau.

Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren éditeur, 2007.

Martin Kaltenecker, « Concasser, soustraire. L'esthétique de Gérard Pesson », *Programme du Festival d'automne à Paris*, 37<sup>e</sup> édition, 2008, p. 9-11.

Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998*, Paris, Van Dieren éditeur, coll. « Musique », 2004.

Gérard Pesson, « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste », propos recueillis par Lambert Dousson et Sarah Troche, *Geste*, n° 6, novembre 2009, p. 334-347.

Gérard Pesson, Entretien avec Laurent Bergnach, 21 et 24 mai 2009. URL : <http://www.anaclase.com/content/g%C3%A9rard-esson> [consulté le 18 octobre 2020].

Gérard Pesson, « L'espace d'un instant donné », propos recueillis par Jérémie Szpirglas, Note de programme du concert 19 juin 2018. URL : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21562/> [consulté le 18 octobre 2020].

Gérard Pesson, « Préface », *Nocturnes en quatuor*, 1987, pour clarinette, violon, violoncelle et piano. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/11086/#program> [consulté le 18 octobre 2020].

Gérard Pesson, « Préface », *Nebenstück*, 1998, pour clarinette et quatuor à cordes. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/21560/#program> [consulté le 18 octobre 2020].

Gérard Pesson, « Préface », *Cinq chansons*, 1999, pour mezzo, flûte, clarinette, alto, violoncelle et piano, sur des paroles de Marie Redonnet. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/21576/#program> [consulté le 18 octobre 2020].

Gérard Pesson, « Préface », *Contra me (Miserere)*, 2002, pour deux sopranos, haute-contre, baryton, traverso, oud ou luth et violoncelle ancien. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/21578/#program> [consulté le 18 octobre 2020].

Gérard Pesson, « Préface », *Cassation*, 2003, pour violon, alto, violoncelle, clarinette et piano, *Programme du Festival d'automne à Paris*, 37<sup>e</sup> édition, 2008, p. 17-18.

Gérard Pesson, « Préface », *Cantates égale pays*, 2007-2010, pour voix solistes, ensemble et électronique. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/27721/> [consulté le 18 octobre 2020].

Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoire », (1966) 1987, trad. de l'anglais par Daniel Arasse.

## Notes :

---

<sup>1</sup> Ce texte est issu d'une communication au séminaire « Écrits de musiciens. Un regard philosophique », direction scientifique et organisation Sarah Troche et Bernard Sève, laboratoire STL / département de philosophie, Université de Lille, 22 février 2018.

<sup>2</sup> Voir Lambert Dousson, *Une manière de penser et de sentir. Essai sur Pierre Boulez*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, ch. 1.

<sup>3</sup> Frédéric Gros, « Situation du cours », dans *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Michel Foucault, Paris, Gallimard / Le Seuil, coll. « Hautes Études », 2001, p. 490 et p. 494.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Michel Foucault, « Subjectivité et vérité », *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1032.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. II. L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1984) 1997, p. 20-21.

<sup>7</sup> Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits II*, op. cit., p. 1234.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 1236.

<sup>9</sup> Ibid., p. 1237.

<sup>10</sup> Communication personnelle, 6 février 2018.

<sup>11</sup> Gérard Pesson, entretien avec Laurent Bergnach, 21 et 24 mai 2009.

URL : <http://www.anaclase.com/content/g%C3%A9rard-esson> [consulté le 18 octobre 2020].

<sup>12</sup> Cette dimension fondamentale du plaisir dans la subjectivation connecte la problématique du « souci de soi » à l'expérience artistique – c'est le sens de la mobilisation de la critique du jugement esthétique de Kant par Foucault dans son texte sur les Lumières (Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Dits et écrits II*, op. cit., p. 1498-1507).

<sup>13</sup> Michel Foucault « L'écriture de soi », *Dits et écrits II*, op. cit., p. 1238.

<sup>14</sup> Gérard Pesson, « Préface », *Nocturnes en quatuor*, 1987, pour clarinette, violon, violoncelle et piano.

URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/11086/#program> [consulté le 18 octobre 2020].

<sup>15</sup> Martin Kaltenecker, « Concasser, soustraire. L'esthétique de Gérard Pesson », *Programme du Festival d'automne à Paris*, 37<sup>e</sup> édition, 2008, p. 9.

<sup>16</sup> Gérard Pesson, « Préface », *Cantates égale pays*, 2007-2010, pour voix solistes, ensemble et électronique. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/27721/> [consulté le 18 octobre 2020].

<sup>17</sup> Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps. Journal 1991-1998*, Paris, Van Dieren éditeur, coll. « Musique », 2004, p. 261.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Voir Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren éditeur, 2007, p. 45-46.

<sup>20</sup> Gérard Pesson, « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste », propos recueillis par Lambert Dousson et Sarah Troche, *Geste*, n° 6, novembre 2009, p. 339.

<sup>21</sup> Gérard Pesson, « Préface », *Cassation*, 2003, pour violon, alto, violoncelle, clarinette et piano, *Programme du Festival d'automne à Paris*, 37<sup>e</sup> édition, 2008, p. 17.

<sup>22</sup> Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits II*, op. cit., p. 1239.

<sup>23</sup> Voir notamment Pierre Boulez, « "J'ai horreur du souvenir !" (à propos de Roger Désosmières) », *Points de repère II, Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / passé / présent », 2005, p. 48 sqq. ; « Style ou idée ? Éloge de l'amnésie », Ibid., p. 398 sqq. Voir Lambert Dousson, *Une manière de penser et de sentir*, op. cit., chap. 3.

<sup>24</sup> Gérard Pesson, « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste », *Geste*, n° 6, op. cit., p. 335.

<sup>25</sup> Gérard Pesson, « Préface », *Nebentstück*, 1998, pour clarinette et quatuor à cordes. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/21560/#program> [consulté le 18 octobre 2020].

<sup>26</sup> Gérard Pesson, « Préface », *Contra me (Miserere)*, 2002, pour deux sopranos, haute-contre, baryton, traverso, oud ou luth et violoncelle ancien. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/21578/#program> [consulté le 18 octobre 2020].

<sup>27</sup> Gérard Pesson, « L'espace d'un instant donné », propos recueillis par Jérémie Szpirglas, *Note de programme du concert 19 juin 2018*. URL : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21562> [lien vérifié le 18 octobre 2020].

<sup>28</sup> Gérard Pesson, « Préface », *Cinq chansons*, 1999, pour mezzo, flûte, clarinette, alto, violoncelle et piano, sur des paroles de Marie Redonnet. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/21576/#program> [consulté le 18 octobre 2020].

<sup>29</sup> Gérard Pesson, « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste », *Geste*, n° 6, loc. cit.

<sup>30</sup> *Pastorale*, opéra pour soli, chœur et orchestre, livret de Philippe Beck, Martin Kaltenecker et Gérard Pesson, avec la collaboration d'Hervé Péjaudier, créé en version concert en mai 2006 à l'Opéra de Stuttgart, et en version scénique en juin 2009 au Théâtre du Chatelet.

<sup>31</sup> Gérard Pesson, « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste », *Geste*, n° 6, op. cit., p. 345.

<sup>32</sup> Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps*, op. cit., p. 18.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid., p. 25.

- 
- <sup>35</sup> Martin Kaltenecker, « Concasser, soustraire. L'esthétique de Gérard Pesson », art. cit., p. 11.
- <sup>36</sup> Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps*, op. cit., p. 128.
- <sup>37</sup> Ibid., p. 120.
- <sup>38</sup> Ibid., p. 279.
- <sup>39</sup> Roland Barthes, « Leçon (1978) », *Œuvres complètes : Livres, textes, entretiens, tome 5, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 430.
- <sup>40</sup> Ibid., p. 444.
- <sup>41</sup> Ibid., p. 441.
- <sup>42</sup> Ibid., extrait de *La Volonté de puissance*.
- <sup>43</sup> Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps*, op. cit., p. 41.
- <sup>44</sup> Ibid., p. 18.
- <sup>45</sup> Ibid., p. 19.
- <sup>46</sup> Ibid., p. 94.
- <sup>47</sup> Ibid., p. 92. Phrase au fond assez anti-boulézienne, tant Boulez n'a eu toute sa vie de cesse de fustiger l'amateurisme et le dilettantisme au nom, précisément, de ce qu'il nommait le « métier » (voir Anne Boissière, « Technique et transmission : le métier selon Pierre Boulez », *Rue Descartes*, n° 30, Paris, PUF, décembre 2000, p. 73-82).
- <sup>48</sup> Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps*, op. cit., p. 17.
- <sup>49</sup> Ibid., p. 8.
- <sup>50</sup> Ibid., p. 90.
- <sup>51</sup> Ibid., p. 40.
- <sup>52</sup> Ibid., p. 41.
- <sup>53</sup> Ibid., p. 313.
- <sup>54</sup> Ibid., p. 134.
- <sup>55</sup> Ibid., p. 85-86.
- <sup>56</sup> Ibid., p. 112.
- <sup>57</sup> Ibid., p. 24.
- <sup>58</sup> Ibid., p. 136.
- <sup>59</sup> Ibid., p. 83-84.
- <sup>60</sup> Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », (1966) 1987, trad. de l'anglais par Daniel Arasse.
- <sup>61</sup> Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps*, op. cit., p. 105.
- <sup>62</sup> Ibid., p. 197.
- <sup>63</sup> Ibid., p. 55.
- <sup>64</sup> Ibid., p. 151.
- <sup>65</sup> Ibid., p. 95 (dimanche 28 mars 1993). Cette idée doit être mise en relation avec un topos de l'invention musicale comme vision intérieure synoptique, démiurgique, d'un tout qu'il suffirait ensuite de transcrire, héritée d'une lettre apocryphe de Mozart, que cite Heidegger dans *Le Principe de raison* : « En voyage, par exemple en voiture, ou après un bon repas, en promenade, ou la nuit quand je ne puis dormir, c'est alors que les idées me viennent le mieux, qu'elles jaillissent en abondance. Celles qui me plaisent, je les garde en tête et sans doute je les fredonne à part moi, à en croire du moins les autres personnes. Lorsque j'ai tout cela bien en tête, le reste vient vite, une chose après l'autre, je vois où tel fragment pourrait être utilisé pour faire une composition du tout, suivant les règles du contrepoint, les timbres des divers instruments, etc. Mon âme alors s'échauffe, du moins quand je ne suis pas dérangé ; l'idée grandit, je la développe, tout devient de plus en plus clair, et le morceau est vraiment presque achevé dans ma tête, même s'il est long, de sorte que je puis ensuite, d'un seul regard, le voir en esprit comme un beau tableau ou une jolie personne ; je veux dire qu'en imagination je n'entends nullement les parties les unes après les autres dans l'ordre où elles devront suivre, je les entends toutes ensemble à la fois. Instants délicieux ! Découverte et beau songe très

lucide. Mais le plus beau, c'est d'entendre ainsi tout à la fois » (Martin Heidegger, « De la physis à la raison pure », *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1957) 1996, trad. de l'allemand par André Préau p. 158-159).

<sup>66</sup> Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps*, op. cit., p. 113.

<sup>67</sup> Ibid., p. 59.

<sup>68</sup> Ibid., p. 283.

<sup>69</sup> Ibid., p. 289.

<sup>70</sup> Ibid., p. 215.

<sup>71</sup> Ibid., p. 304.

<sup>72</sup> Ibid., p. 53.

<sup>73</sup> Ibid., p. 151.

<sup>74</sup> Ibid., p. 141.

<sup>75</sup> Ibid., p. 56.