



GÉRARD PESSON

Compositeur en lice pour le GPLC 2019

Avec *Carmagnole*, pour ensemble

CD : *Blanc mérité* (Æon)

Œuvre interprétée par l'Ensemble Cairn, sous la direction de Guillaume Bourgogne

« S'exprimer par l'art : une manière d'être au monde »

Présentez-vous en une phrase !

On a le droit de sauter une question ?

Alors passons à la question suivante : écrire ou composer ?

C'est une question qui a un sens me concernant puisque je ne fais pas tellement la différence. J'avais hésité quand j'étais adolescent : je voulais être comédien, puis j'ai senti très fortement la nécessité d'aller vers l'écriture. J'ai toujours écrit, même enfant. Je prends un grand soin pour les notices d'œuvres – même si ce n'est pas à proprement parler un acte littéraire – et je tiens un journal, publié en volume, en revue. Donc pour moi, écrire et composer, c'est le même geste. Composer, c'est écrire. Mais est-ce qu'écrire, c'est composer... ?

Aujourd'hui, quel sens cela a-t-il pour vous d'être compositeur ?

Si vous dites « aujourd'hui », cela impliquerait qu'être compositeur ait eu un autre sens aux siècles précédents. Le présupposé serait peut-être que la musique de création savante aurait moins de contact avec le public, qu'écrire une musique que (presque) personne n'attend ne facilite pas le travail. Le fait d'écrire, de peindre, de filmer, de composer, de respirer par l'art, c'est une manière d'être au monde. Je me sens par exemple très relié au réel, à l'actualité, même si mes œuvres ne sont pas « engagées » au sens politique qu'on donne souvent à ce mot.

Je ne crois pas être très différent dans ma façon d'être compositeur de ce que pouvait être un artiste il y a cent ou cent cinquante ans, à cette nuance près que nous avons une mémoire plus longue par l'accès immédiat à un répertoire infini. En relisant récemment les carnets de conversation de Beethoven, j'étais extrêmement frappé par sa manière intense de chercher des élans, des solutions dans la littérature, la philosophie, l'histoire. Je ne vais pas m'identifier à Beethoven, mais je ressens vraiment exactement ce besoin de chercher la musique par-delà la musique. La musique est une respiration de son temps, une manière de phraser son époque.

Vous avez parlé d'une inclination littéraire, encore aujourd'hui très affirmée. Pourquoi avoir choisi la musique ?

C'est peut-être la musique qui m'a choisi, allez savoir ! Être diariste est une manière d'être écrivain, mais sans « projection créative ». Le journal, c'est aussi parfois une main-courante de l'atelier de composition. J'y parle des retards, des difficultés. Si vous lisez un jour ce volume (*Cran d'arrêt du beau temps* – journal 1992-1998, éditions Van Dieren, 2004), vous verrez que j'en parle souvent, mais aussi de la vie musicale telle qu'elle me parvient, telle que je la filtre.

Comment la voyez-vous, d'ailleurs, cette vie musicale actuelle ?

C'est complexe, parce qu'on vit à Paris, dans un pays très centralisé.

J'avoue ne pas sentir un sentiment de très forte appartenance au petit milieu autophage de la musique contemporaine. J'y ai ma place, sans doute, mais je ressens un certain détachement vis-à-vis de ce qui serait une « communauté ». Il n'y a pas de « collègues » en art. Quand il y a eu des groupements de compositeurs un peu militants, contre le camp d'en face, si je peux dire, je sentais plutôt ce qu'il y avait de décevant par avance dans cet affrontement qui relevait davantage d'un combat de position (notamment vis-à-vis des institutions) que de la volonté généreuse, je n'ose dire bienveillante, d'une confrontation fertile d'idées. A mon avis, la question n'est pas là. On trouve de l'académisme dans la musique dite « d'avant-garde » et on trouve des choses nouvelles, décalées, dérangeantes dans des œuvres plus « néo-consonantes », si c'est bien le mot juste. Même si je ne peux pas renier que je viens de l'École de Vienne, de cette manière d'écrire, dont je me suis détaché bien sûr. Je précise que je n'étais pas du tout lié au cercle de Pierre Boulez, car l'ayant admiré, je m'en suis soigneusement tenu écarté (leçon de liberté n° 1).

Pour vous, la musique, est-ce plutôt une expression affective, émotionnelle, sensorielle, rationnelle, spirituelle ?

Pour moi, elle est tout cela. La musique est un domaine de connaissances, évidemment de sensibilité, d'émotion, mais de trouble aussi. Je n'utiliserais peut-être pas le mot « sensoriel », parce que ça fait un peu jardin d'enfants... Je me revendiquerais volontiers comme intellectuel, au sens où la musique est un champ de la pensée. Quand Beethoven voulait traiter de choses politiques, c'est-à-dire du vent de liberté qui était parti de France, la musique était pour lui un vecteur d'émancipation, d'accomplissement, une transcendance aussi. Qu'une lecture du réel conduise à une transcendance, voilà une force unique de la musique. J'ai tendance à penser qu'un artiste doit aller vers ce qu'il ne sait pas faire. Les artistes qui se répliquent sont terriblement décourageants. On est payé pour faire ce qu'on ne sait pas faire, pour aller vers l'inconnu. Avoir du métier, c'est désapprendre sans cesse. On doit écrire pour dénoncer ce qu'on a écrit, mais toutefois sans se renier. Être juste, c'est savoir se tromper. Un artiste propose un étonnement, une secousse, un déplacement, une sidération, éventuellement quelque chose qu'on ne comprend pas. Une œuvre est une question, pas une réponse. C'est une difficulté d'écrire, c'est une peur aussi.



Le CD *Blanc mérité*, sélectionné pour le GPLC 2019, est paru en janvier 2018.

Je le disais encore hier à l'un de mes étudiants qui n'arrivait pas à écrire une œuvre : le fait que la musique soit difficile à écrire est une bonne nouvelle. Ça veut dire que ce qui nous résiste indique clairement que nous entrons dans le vif du sujet.

Il faut se battre ?

Il faut avancer, proposer des choses nouvelles et être libre. C'est difficile d'être libre. Et quand vous y parvenez, vous trouverez toujours un musicologue ou un critique pour vous diagnostiquer « indépendant » – ce qui dans leur vocabulaire n'est jamais bon signe... Je dis ça à mes étudiants quand ils entrent dans ma classe : « J'ai une mauvaise nouvelle, mais qui peut s'avérer excellente, vous êtes complètement libres ». Parfois, ils pensent qu'on va leur donner des grilles, ou bien ils viennent avec des tableaux comme on faisait à une époque. Je réponds : « Écoutez, c'est votre jardin secret, si vous écrivez la musique comme ça, c'est très bien, mais moi, ces tableaux-là ne me regardent pas, ce que je considère, c'est la musique qui en résulte ».

Vous êtes en effet professeur de composition au CNSMD de Paris depuis 2006. La place de la transmission dans votre travail, est-ce important ?

Oui, c'est très important, mais je ne sais pas si j'emploierais le mot « transmission ». On peut le dire d'un artisan qui transmet des gestes immémoriaux. C'est plutôt une sorte d'accompagnement : vous êtes dans une empathie, vous êtes un peu l'autre, vous l'écoutez, intensément, et en l'écoutant, en discutant de toutes sortes de sujets, parfois non musicaux, vous libérez en lui des choses qui étaient retenues.

Évidemment il y a aussi un aspect technique, des conseils, une lecture librement commentée des œuvres en train de s'écrire. Ils écoutent ma musique mais si ça leur chante ; j'ai dû parler de ma musique deux fois en dix ans. Certains s'y intéressent, il peut y avoir une petite influence, mais je ne leur transmets surtout pas ma manière d'écrire la musique, puisque je pense qu'elle ne vaut que pour moi... et encore... Parfois, dans une très bonne séance, le professeur ne parle pratiquement pas. Mais il y a là une écoute si forte, si empathique ! Ce n'est pas du tout scolaire en tout cas. Et puis surtout, ils m'apprennent beaucoup de choses. Je ne crois pas qu'on puisse donner quoi que ce soit d'ailleurs si on ne reçoit rien. Ils sont tous très différents, très stimulants. Je me sens dans le même bateau qu'eux, me sens leur semblable, ce qui ne doit pas être réciproque, ne serait-ce qu'à cause de la différence d'âge. Au train où ça va, mes premiers étudiants nés au XXI^{ème} siècle sont aux portes de ma classe... !

L'humour dans l'art et la musique, c'est important pour vous ?

Il est possible qu'il y en ait dans ma musique. Là, par exemple, dans mon opéra *Les Trois Contes*, le premier et le troisième actes ont une dimension humoristique très marquée.

Cela doit être lié au fait d'avoir une culture très large, et la dimension spirituelle résiderait dans une faculté de manier les idées, les mots, les concepts, les sons. Il y a un jeu, une dimension ludique.

C'est tout à fait juste. Il y a du « jeu » dans ma musique, sans doute, mais je décrirais cela plutôt, comme une position en léger recul, un contre-champ, un écart critique. Je pense vraiment que notre propre musique est un auto-portrait, qu'on le veuille ou non. Luigi Nono disait qu'il fallait suivre ses démons.

Est-ce qu'on pourrait dire, avec un jeu de mots, que vous « jouez de la musique » ?

Dans l'expression « jouer de », il y aurait presque quelque chose de l'ordre de la ruse. Mais je pourrais accepter cette proposition en ce sens que j'utilise souvent dans mon travail, notamment dans *Carmagnole*, des gimmicks, des poncifs de la musique, répétés parfois de manière vide ou outrageusement innocente. Je les décadre, je les décontextualise, ce qui leur donne une étrangeté, une ambiguïté et les revitalise poétiquement. Ce qu'on peut interpréter comme une mise à distance, la pratique d'une légère ironie.

Je vois tout à fait cela à l'œuvre dans les livres de Vladimir Nabokov.

Il y a, dans votre travail, quelque chose de l'ordre de l'invention, de la réinvention d'un matériau, de manière récurrente, jusqu'à en décortiquer tous les éléments, les procédés, dans les moindres détails, pour en faire ressortir quelque chose...

Oui, il y a une idée de déconstruction, d'habiter le passé. Le metteur en scène et librettiste avec qui je travaille en ce moment, David Lescot, m'a dit cette phrase très belle : « Tu sais, on ne sait jamais ce que le passé nous réserve ». C'est cette foi dans le présent qui sur-poétise le passé et enchante l'avenir.

C'est un peu comme un jeu de Lego, on prend une pièce, on l'enlève, on la change de place...

C'est très juste. Par exemple, quand j'ai écrit l'instrumentation de *Nebenstück* d'après la *Ballade n° 4* de Brahms, c'était pour rentrer dans la musique, dans une sorte d'écoute de l'écoute. Je suis un écouteur passionné et je suis toujours optimiste quand j'écoute de la musique. J'ai toujours l'impression au début d'un concert d'entrer dans un moment décisif. Il n'y a pas de mauvaise musique et même les mauvaises musiques, s'il y en a, sont très utiles, parce qu'elles donnent des idées ; là où les bonnes musiques peuvent nous décourager. Une musique qui fait écrire de la musique est toujours bonne. Pour moi, écrire de la musique, ce n'est rien d'autre que prolonger le travail infini de l'écoute.

Percevez-vous la musique, le répertoire musical, comme un organisme vivant qu'il faudrait disséquer ou comprendre pour en sentir les points d'articulation, et en extraire une forme d'énergie ?

Cette énergie de la musique circule, elle relie les époques. On est aussi intensément contemporain en jouant un *Moment musical* de Schubert qu'en créant une œuvre écrite la semaine dernière. Je me nourris de cette longue mémoire tout autant que de ce qui s'écrit là, à l'instant. Je me nourris autant des arts visuels, de la littérature que de la musique. Comment séparer tout cela, qui s'engendre... ? Il me semble qu'un artiste est un capteur, un veilleur, un éveilleur ; un musicien doit l'être plus encore. Mais il doit être libre, absolument, j'insiste là-dessus. Si un grain de folie s'ajoute par là-dessus, tant mieux (je pense à Scarlatti en disant cela...) ! Mais cette recherche en soi (car l'artiste est un chercheur, et il est à la fois l'explorateur et le territoire) implique une vie assez austère, parfois sombre et faite de moments froids, très solitaires.

Mais aussi, d'allant, de périodes d'exaltation, de griserie même, lorsqu'on est fouetté par l'idée. La création comme rodéo...

La Carmagnole était un chant révolutionnaire. Est-ce pour vous une manière de revendiquer un certain engagement ?

Non, pas du tout. Je sais que de jeunes étudiants l'ont fait jouer dans un festival qui célébrait la Révolution. Pour moi, non. C'était un projet de pièce pour un ensemble breton qui ne s'est pas concrétisé. Puis, des années plus tard, il y a eu une translation de ça vers l'Ensemble Cairn, qui voulait une œuvre festive qui réunirait tous les membres de l'ensemble. J'ai pensé aussitôt à la *Carmagnole*, ce côté dansé, cette exultation vers un futur. Voilà, c'est ça qui s'est imposé à moi, dès le début. Il y avait l'idée de virtuosité, de jubilation, de souplesse de jeu, de surprise aussi, par ce fait que le percussionniste joue à la fois dans le piano et double la guitare – c'est une espèce de doubleur, de bruiteur, avec des grelots aux pieds. On est comme dans un petit théâtre, ludique mais ultra concentré : presque de la gymnastique synchronisée... ! Le drôle de l'affaire est que cette pièce s'est transformée en une commande du Printemps des Arts [à Monaco, nldr], et que, donc, cette *Carmagnole* a été créée... dans une principauté.

Quelle est la place de l'interprète dans votre travail ? Vous parlez de compagnonnage, avec l'Instant Donné, avec l'Ensemble Cairn.

C'est très important, ça nous façonne beaucoup. J'ai souvent parlé de l'amitié en art ; c'est précieux et cela donne un relief à toute chose entreprise parce qu'elle est profilée dans un temps long – parfois des décennies. L'écriture pour des interprètes que l'on connaît est plus incarnée, il me semble. On pense à ceux qui vont nous jouer, à leur son, et jusqu'à leurs mimiques. On peut parler de complicité et même d'intimité parfois, ce qui n'est pas imaginable évidemment avec un orchestre.

Dans votre réflexion sur l'interprétation justement, vous avez développé la notion de « geste-son ». Pouvez-vous l'expliquer ?

Le geste-son, c'est une chose que j'utilisais beaucoup dans la période de « désécriture ». On appelait ça ma période « Gérard peu d'son ». Je travaillais beaucoup sur le renversement du contrat d'écoute, sur le fait que l'auditeur devait aller vers la musique, et pas l'inverse ; et le geste-son, c'était ce qu'on entendait parce qu'on le voyait, comme une sorte d'infra-toccata. Il y avait presque une théâtralité.

J'aime beaucoup travailler sur le geste instrumental et ce que j'appelle l'envers du geste instrumental, c'est-à-dire les scories du geste, ce qui n'est pas voulu mais qui produit quelque chose de si poétique, ce relief de braille auditif.

Pour finir, qu'écoutez-vous en ce moment ?

En ce moment [au moment de cet entretien, en octobre 2018, nldr], j'écoute *Simon Boccanegra* de Verdi, parce que je vais à la générale à l'opéra la semaine prochaine. Et puis juste avant, j'ai écouté la grande scène d'amour de *Madame Butterfly*, parce qu'il y a une citation dans le passage de mon opéra que j'ai écrit il y a quelques jours... J'ai aussi beaucoup écouté les trois dernières *Sonates* de Beethoven interprétées par Alexandre Tharaud et qu'il m'a données récemment. Il m'arrive d'écouter de la musique contemporaine, mais pas systématiquement, surtout pas à qualité. Si un compositeur vivant devenait spécialiste de musique contemporaine (avec tous les guillemets d'usage), ça serait le début de la fin ! ■

Propos recueillis par Simon Bernard le 31 octobre 2018

En savoir plus

Site internet du Grand Prix Lycéen des Compositeurs

www.gplc.musiquenouvelleenliberte.org



[En savoir plus sur Gérard Pesson](#)