

Le Tombeau de Rameau de Gérard Pesson : composer avec l'histoire

Gérard Pesson's Le Tombeau de Rameau: Composing with History

Adèle Gornet

Volume 28, numéro 2, 2018

Instrumentarium baroque : précédenance et créativité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1051291ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1051291ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gornet, A. (2018). *Le Tombeau de Rameau* de Gérard Pesson : composer avec l'histoire. *Circuit*, 28(2), 39–52. <https://doi.org/10.7202/1051291ar>

Résumé de l'article

Comment écrire pour le clavecin seul aujourd'hui ? Plus d'un siècle après sa redécouverte, celui-ci est ancré dans son répertoire ancien. En se mettant à la création d'une oeuvre pour cet instrument, le compositeur exprime un certain regard sur l'histoire de la musique en général et de cet instrument en particulier. *Le Tombeau de Rameau* de Gérard Pesson interroge l'enjeu de l'hommage à travers l'écriture pour cet instrument historique. Excluant l'emploi de la citation directe, c'est par l'intégration intime de techniques d'écriture et de genres anciens que Gérard Pesson incorpore l'histoire à son oeuvre.

Le Tombeau de Rameau de Gérard Pesson : composer avec l'histoire

Adèle Gornet

En 2014 était célébrée l'année Rameau. Dans le cadre de ces festivités, le Centre de musique baroque de Versailles et le musée du Louvre ont proposé au compositeur Gérard Pesson d'écrire un *Tombeau de Rameau*, destiné à être créé par Blandine Rannou, le 17 octobre 2014, lors d'un concert dédié à l'œuvre pour clavier de Jean-Philippe Rameau. Gérard Pesson s'exprime sur ce projet dans la préface de la partition :

La musique de Rameau m'a accompagné depuis bien des années. Elle a été une nourriture, un modèle, un puissant stimulant, parfois même un secours. Elle m'est familière bien qu'elle me reste mystérieuse et me semble encore inexplorée, comme toutes les œuvres riches et profondes. C'est donc à partir de cette familiarité réelle mais frangée d'étonnement et d'inquiétude que je me trouvais lorsqu'on m'a fait la proposition intimidante d'une commande dans le cadre de l'année Rameau¹.

1. Pesson, 2014.

Excluant la citation et l'emprunt, Gérard Pesson reprend à son compte la tradition du tombeau et rend hommage à Jean-Philippe Rameau par une suite de six pièces, « faisant alterner mouvements lents et vifs » : « L'Examinante », « Les Hypocrites ou le Morse des envieux », « L'Emmitouflée », « La Courneuve ou le Secours victorieux », « L'Inexorable » et « La Fracassante ». Elles « tournent autour d'une idée fixe, de juxtapositions brutales qui s'organisent comme ces mécaniques qu'on trouve si souvent au cœur de la machinerie baroque² ». Chacune de ces pièces donne à découvrir une facette du compositeur, de sa musique, dressant un portrait multiple. *Le Tombeau de Rameau* est aussi l'occasion d'un hommage plus large à la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles. Dès la préface de la partition, Gérard Pesson évoque le *Tombeau de Couperin* (1914-1917) de Ravel, montrant la parenté entre les deux clavecinistes.

2. *Ibid.*

Le Tombeau de Rameau est la seule œuvre pour clavecin seul de Gérard Pesson à ce jour. Cet instrument fait partie de la grande famille des instruments anciens et est attaché à ce répertoire. Les compositeurs s'en sont à nouveau emparés depuis un siècle et ont créé de nouveaux idiomatismes, une nouvelle histoire. Dans la création contemporaine, deux attitudes se dégagent, l'une déconnectant le clavecin de son histoire, l'autre accueillant le bagage culturel de l'instrument. Gérard Pesson adopte nettement la deuxième position. Refusant l'idée de *tabula rasa* dans son projet artistique, il lui semble naturel de prendre en compte le passé de l'instrument.

Dès lors, comment prendre en compte l'Histoire ? La référence historique est posée dès le titre, tant par le nom de Jean-Philippe Rameau que par le genre du tombeau. Mais à quels moyens faire appel ? À quelle histoire faire référence ? Dans la préface, Gérard Pesson annonce ne pas avoir utilisé de citations. Témoinnant d'une connaissance intime de l'œuvre de Jean-Philippe Rameau, son hommage trouve d'autres voies : l'écriture pour un instrument historique, les genres et l'esprit des pièces.

Le Tombeau de Rameau

« L'Examinante » est un prélude non mesuré, exploitant l'écriture de style luthé. Centrée dans le registre grave du clavecin, cette pièce renvoie à « la veine méditative, mélancolique de Rameau³ ». « Les Hypocrites ou le Morse des Envieux » est une pièce vive. Sa registration est spécifique : jeu de luth sur le clavier inférieur et jeu de 4 pieds sur le clavier supérieur. Cette pièce est fondée sur le rythme : un brouillage des hauteurs est mis en œuvre par des chromatismes et l'utilisation de cette registration. « L'Emmitouflée », « air orné sur cinq notes⁴ », est une courte pièce, discrète, « secrète et mouvante⁵ ». Commençant sur le *fa*₃, cette pièce explore peu à peu les cinq notes présentées en en-tête de la partition, d'abord par une oscillation, goûtant ces notes avant de les intégrer à l'échelle utilisée. Le discours se développe par gestes ornementaux. Il ne s'agit pas d'une démonstration de virtuosité, mais d'une écoute sensuelle. « La Courneuve ou Le Secours victorieux » contraste fortement avec « L'Emmitouflée ». Très vive et extravertie, elle est presque entièrement écrite avec des *glissandi*. Dans sa préface, Gérard Pesson qualifie cette pièce de « sorte de danse de dominos glissée⁶, la transposition sur un mode ironique d'un phénomène atmosphérique ». Jouant toujours des contrastes, « L'Inexorable » est un « tambourin funèbre ». Après l'exubérance humoristique de « La Courneuve », se dessine une pièce lente, sombre, cantonnée à l'extrême grave du clavier. Les quintes répétées régulièrement, lentement, semblent ne jamais s'arrêter. Leur attaque est parfois perturbée par

3. *Ibid.*

4. Sous-titre de la pièce.

5. Indication de caractère sur la partition.

6. Un domino est un « long vêtement muni d'un capuchon, ouvert par-devant et descendant jusqu'aux talons, porté dans les bals masqués. Par métonymie, personne travestie portant ce costume. » *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, en ligne : www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/ la-9^e edition (consulté le 5 avril 2018).

un agrégat, mais elles reviennent inéluctablement. À partir de la mesure 45, le *sol*₆ prend de plus en plus d'importance, jusqu'à perdre la quinte qui l'accompagne, plongeant l'auditeur dans la matière sonore de ce registre. Enfin, « La Fracassante » est une toccata rapide, virtuose, « furieuse⁷ ». *Le Tombeau de Rameau* s'achève sur ce geste radical, emporté.

7. Pesson, 2014.

Écrire pour un instrument historique

Le projet du *Tombeau de Rameau*, par les circonstances de sa création, était naturellement destiné à un clavecin de facture historique. Gérard Pesson se plie aux contraintes de l'instrument en choisissant une registration qui reste constante pour chaque pièce. C'est alors à l'interprète d'œuvrer au sein de chaque pièce pour exprimer les subtiles nuances dont est capable cet instrument. En cela, il se rapproche de la démarche de François Couperin :

Le clavecin est parfait quant à son étendue, et brillant par lui-même ; mais comme on ne peut enfler ni diminuer ses sons, je saurai toujours gré à ceux qui par un art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression⁸.

8. Couperin, 1713.

Gérard Pesson n'indique pas le clavecin précis pour lequel s'adresse son œuvre. Toutefois, les registrations du *Tombeau de Rameau* impliquent un choix : il requiert un instrument à deux claviers, pourvu de deux jeux de 8 pieds, un jeu de 4 pieds sur le clavier inférieur et un jeu de luth sur le clavier supérieur. Ces caractéristiques sont celles des clavecins de facture française du XVIII^e siècle. L'hommage à Jean-Philippe Rameau passe également par l'utilisation de son instrument.

Chacune des six pièces du *Tombeau de Rameau* explore une couleur particulière de l'instrument. Élisabeth Chojnacka décrivait ainsi le clavecin :

[...] le caractère percussif du son ; la nervosité et l'instantanéité ; la variation des sonorités, de l'extrême douceur à l'extrême agressivité ; la richesse des combinaisons possibles de timbres et de couleurs ; la rigueur rythmique ; la netteté et la neutralité, qui peuvent servir une pensée musicale abstraite. [...] Si le timbre est rugueux, il est aussi objectif ; aucune sentimentalité ni effusion ne sont possibles. Il est sobre, dramatique⁹.

9. Chojnacka, 2008, p. 18-19 et 25-26.

Cette idée de clavecin « objectif », « percussif », se retrouve dans « Les Hypocrites ou le Morse des envieux ». L'écriture y est extrêmement rythmique, incisive. Par la registration et l'écriture entrecoupée de silences (Figure 1), Gérard Pesson rompt radicalement avec la chaleur et la richesse du timbre développées dans « L'Examinante » pour faire place à une sonorité sèche, prenant la forme d'une mécanique.

10. Les exemples sont reproduits avec l'aimable autorisation de Gérard Pesson.

FIGURE 1 « Les hypocrites ou le Morse des envieux », m. 1-4¹⁰.



Le jeu de clavecin développé par Blandine Rannou dévoile, à l'inverse, un instrument extrêmement riche, résonant, chaleureux et expressif. Cette différence est accrue par le choix de l'instrument: la claveciniste joue sur des instruments de facture historique. Les fréquences aiguës y sont beaucoup moins affirmées que sur un clavecin moderne. En 2001, à l'occasion de la sortie de son intégrale de l'œuvre de Jean-Philippe Rameau, Blandine Rannou s'exprimait ainsi au sujet de son approche du clavecin :

J'essaie toujours d'avoir une conception musicale qui parte de la basse, puisque le clavecin est fondamentalement un instrument de basse aussi bien dans son rôle d'accompagnateur que dans la structure du développement harmonique du son dans les pièces solistes¹¹.

11. Entretien avec Philippe Ramin, mai 2001 : www.outhere-music.com (consulté le 18 avril 2018).

Plus récemment, Blandine Rannou relevait un paradoxe auquel l'interprète fait face: « faire de l'émission anguleuse du son le médium, la façon d'exprimer du sentiment ». Face à la limitation de l'instrument quant aux nuances, elle relève que « l'éloquence ne passe pas par le volume sonore, mais par des choses qui ont à voir avec la façon de parler. » Propos issus de *Blandine Rannou: l'éloquence du clavecin*, entretien réalisé par Philippe Béziat : live.philharmoniedeparis.fr (consulté le 18 avril 2018).

Gérard Pesson s'intéresse beaucoup à l'extrême grave de l'instrument. « L'Examinante » et « L'Inexorable » sont conçues à partir de la basse: leur structure générale et leur énergie sont construites par elle, qui en dirige

FIGURE 2 « L'Examinante », p. 3.

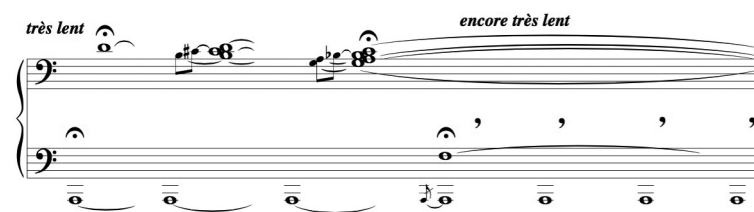


FIGURE 3 « L'Inexorable », m. 57-62.



l'évolution et la dynamique. Lorsque le temps se suspend, c'est pour plonger l'auditeur dans l'écoute d'une basse, l'évolution interne du timbre de cette note (Figures 2 et 3).

Dans « L'Emmitouflée », le clavecin se fait discret, hésitant. Le dédoublement de l'attaque rend celle-ci moins franche, plus délicate. Ce sentiment est renforcé par le registre exploité : seules cinq notes constituent l'essentiel de la pièce, dans le médium du clavier (*ré₃-la* bémol₃). Dans *Le Tombeau de Rameau*, c'est la première fois que ce registre est autant exposé, non soutenu par les basses.

En somme, chaque pièce dévoile une couleur nouvelle, un timbre particulier permis par une écriture précise. En cela, Gérard Pesson se rapproche de l'esprit des pièces de clavecin du XVIII^e siècle, véritables tableaux sonores.

Écrire avec l'histoire

Ainsi, la démarche historique de Gérard Pesson ne se limite pas au choix de l'instrument. Par la juxtaposition de six pièces variées et le choix des titres, *Le Tombeau de Rameau* s'inscrit intimement dans la tradition de la suite de pièces de clavecin. Les titres des pièces de cette suite sont issus du Coran, comme Pesson s'en explique dans son journal, le 27 août 1997 :

Idée d'une musique près du (non pas d'après le) Coran. Mais le projet est infaisable, inacceptable fait par un infidèle. Un coup à se retrouver avec une *fatwa*. Certains titres de sourates, dans l'*essai de traduction* de Jacques Berque, en feraient de parfaites pièces en concert *alla Couperin* : Les Redans (VII), L'Échéante (LVI), L'Examinante (LX), L'Emmitouflé (LXXIII), La Fracassante (CI), Le point du jour (CXIII)¹².

Cette idée est poussée jusqu'à son terme : L'Examinante (LX), Les Hypocrites (LXIII), L'Emmitouflé¹³ (LXXIII), Le Secours victorieux (CX), La Fracassante (CI) sont des sourates. Seule « L'Inexorable » n'est pas directement présente dans la traduction de Jacques Berque, mais elle peut faire référence à L'Inéluctable (LXIX). Il s'en explique lors de l'avant-concert de la création : « Les titres ont une sonorité, ils renvoient à une couleur relativement de pièces XVIII^e, Couperin beaucoup, Rameau un petit peu¹⁴. » La référence à la suite est renforcée par les « juxtapositions brutales » de caractères. Jean-Philippe Rameau aime exploiter ces contrastes, comme dans son *Deuxième Livre de pièces de clavecin* : à la douce simplicité de « La Villageoise » succède la langueur mélancolique des « Tendres plaintes », puis l'humour joyeux des « Niais de Sologne ».

Au sein de la suite, Gérard Pesson revisite différents genres anciens. « L'Examinante » est un prélude non mesuré. La graphie de Gérard Pesson est

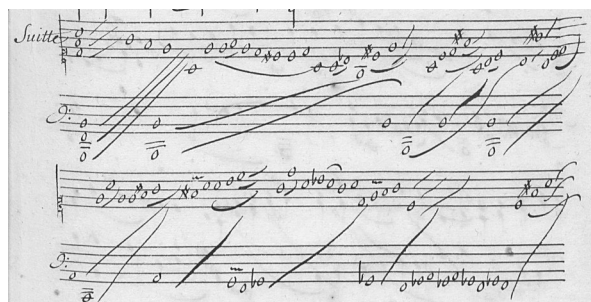
12. Pesson, 2004, p. 270.

13. Ce titre, masculin dans le Coran, est féminisé par Gérard Pesson, dans la tradition des pièces de clavecin XVII^e et XVIII^e.

14. Avant-concert au Louvre, 17 octobre 2014, entretien réalisé par Georges Ledoux et Lisa Petit.

très proche de celle de Louis Couperin. L'organisation des harmonies est présentée par des liaisons, qui indiquent les groupements de notes, celles qu'il faut tenir (Figure 4). Gérard Pesson prend cependant une certaine distance avec le langage de Louis Couperin en ajoutant des indications agogiques (Figure 2).

FIGURE 4 Louis Couperin, Prélude non mesuré, Manuscrit Bauyn, f. 3.



Le sous-titre de « L'Inexorable » est « tambourin funèbre ». En effet, la musique suit les caractéristiques principales du tambourin : la mesure est à deux temps, la basse scande chaque temps, l'harmonie est statique et les basses sont essentiellement traitées en quintes. Cependant, l'aspect funèbre de la pièce, son tempo extrêmement lent, l'absence de mélodie et le caractère grave demandé l'éloignent radicalement du tambourin ancien, danse extrêmement vive.

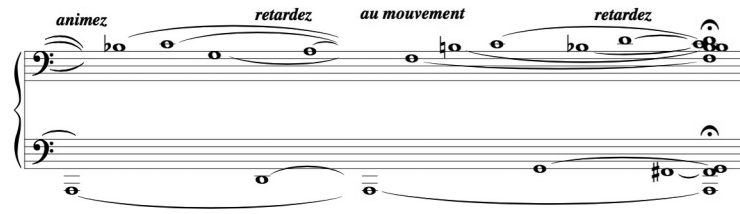
La suite s'achève par une toccata, « La Fracassante ». Ce genre est emblématique du répertoire du clavecin. Ces pièces libres et virtuoses permettent de faire sonner l'instrument, de montrer toute sa palette expressive. Cependant, ce genre n'est pas présent en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il se trouve essentiellement en Italie et dans les pays germaniques. La présence de la toccata peut s'expliquer par l'hommage à l'instrument de Jean-Philippe Rameau, mais aussi par la référence au *Tombeau de Couperin* de Ravel.

Enfin, l'appel au genre du tombeau, genre musical typique du répertoire français du XVII^e siècle¹⁵, permet d'inscrire cette pièce dans cet héritage dès son titre. Il ouvre également sur le répertoire du XX^e siècle, puisque la référence au *Tombeau de Couperin* est explicitement annoncée dans la préface de la partition. Ces références sont appuyées par l'intégration à l'écriture de Gérard Pesson d'idiomatismes issus du répertoire ancien du clavecin, mais aussi de celui du XX^e siècle. Ce vocabulaire ancre l'instrument dans son histoire. Par exemple, caractéristique de l'école française de clavecin des XVII^e et XVIII^e siècles, l'écriture de style luthé consiste à monnayer une

15. Voir les nombreux tombeaux de Froberger, le *Tombeau de Monsieur de Chambonnières* de D'Anglebert ou encore le *Tombeau de Monsieur de Blancrocher* de Louis Couperin.

harmonie entre plusieurs voix, permettant de nourrir le son du clavecin, mais aussi de créer de nombreuses dissonances. Il en résulte un subtil mélange entre contrepoint et arpègements d'accords¹⁶. Cette écriture est présente dans « L'Examinante » (Figure 5). Elle permet à Gérard Pesson de développer son harmonie, tout en lissant les attaques du clavecin, donnant un temps continu servant le propos méditatif de « L'Examinante ».

FIGURE 5 « L'Examinante », p. 3.



Un autre trait spécifique de l'écriture pour clavecin est son ornementation, permettant de nourrir et de prolonger le son. « L'Emmitoufflée » est remarquable par l'intégration des ornements à l'écriture de Gérard Pesson. Lors de la création de son œuvre, le compositeur expliquait :

Écrire pour le clavecin est difficile, parce qu'on a l'impression que c'est très lié au style de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles, la manière de former le son avec les ornements, c'est très idiomatique¹⁷.

Parmi tous les agréments présents dans cette pièce, certains sont directement issus de la table des ornements de Rameau publiée en 1724 dans sa *Méthode pour la mécanique des doigts*, comme le trille, le doublé ou encore le son coupé. À ce répertoire préexistant, Gérard Pesson ajoute d'autres ornements. Un *bisbigliando* est créé par l'alternance entre les deux claviers, chacun ayant un timbre bien distinct. La double attaque de certaines notes est aussi ornementale. Le déploiement de cette écriture permet une grande liberté, une importante souplesse. C'est par l'ornementation que se dévoilent peu à peu les cinq notes de l'« air orné », modelant ainsi la matière sonore.

Au XX^e siècle, certaines pièces sont devenues emblématiques du répertoire du clavecin, comme *Continuum* de Ligeti. Cette écriture continue, sur les deux claviers, évoluant progressivement, fait désormais partie des idiomatismes de l'instrument. Gérard Pesson a recours à cette texture dans la toccata finale « La Fracassante » (Figure 6), créant un halo résonant en contraste avec les agrégats pulsés des premières mesures, évidemment sans la dimension micropolyphonique de son modèle.

16. Cette technique fut très utilisée par François Couperin, dans des pièces emblématiques comme *Les Barricades mystérieuses* ou le premier prélude de *L'Art de toucher le clavecin*.

17. Avant-concert au Louvre, 17 octobre 2014.

FIGURE 6 « La Fracassante », m. 34-39.



Le recours à ces procédés et ces idiomatismes inspirés du répertoire passé de l'instrument est signifiant. Il participe de l'hommage à Jean-Philippe Rameau pour les idiomatismes anciens et marque l'intérêt de Gérard Pesson pour l'histoire de l'instrument. En effet, selon lui, « il est pratiquement impossible de ne pas recueillir ce qu'il y a d'historique dans les figures et les gestes instrumentaux qui ont préexisté, même dans un passé tout à fait récent¹⁸ ».

18. Pesson, 2001.

Intégration de l'histoire à son langage propre

Si Gérard Pesson respecte certains traits fondamentaux des genres et idiomatismes qu'il cite, il prend ses distances avec leur forme ancienne et se les approprie en les intégrant à son propos. Il ne s'agit pas de simples imitations, mais d'une véritable assimilation à son langage. L'histoire de la musique occupe une place essentielle dans son œuvre. Selon lui,

[la] copie, la paraphrase, le *remploi*, comme on dit en archéologie, ont toujours été au centre de l'apprentissage musical, et au creuset de l'écriture même. Tel qui postulerait la *tabula rasa* et prétendrait à « une innocence du premier trait » ne ferait que revenir à une utopie régulièrement régénérée – sans doute d'ailleurs tout aussi motrice que la mémoire involontaire qui « agit » nos tentatives d'invention¹⁹.

19. Dousson et Troche, 2009, p. 337.

20. Pesson, 2004.

Son journal²⁰ met en évidence une attitude de collectage, une grande attention portée aux détails de ce qui l'entoure et aux œuvres qu'il écoute. Le refus de la *tabula rasa* semble relever du constat de l'impossibilité d'écrire en faisant abstraction de tout le passé musical qui baigne notre éducation artistique. Dès lors, Gérard Pesson accepte l'apparition de souvenirs, de reminiscences dans ses œuvres. La musique ancienne est fréquemment présente dans ses écrits, par le répertoire, les techniques employées, la facture, les tempéraments, essentiels pour faire sonner les instruments anciens :

Bu du vin libanais, Kefraya, chez Élise Goutet. Elle joue des pièces de Louis Couperin pour faire sonner l'accord Chaumont, cuivré, uni : six tierces pures et un beau loup. Sidey a fait son clavecin d'après un Henri Hemsch de 1751, avec des éléments de facture xvii^e qui ont un son nasal, ancré, dit-elle²¹.

21. Pesson, 2009, p. 90.

Certains mots, empruntés au répertoire de la musique ancienne, comme la basse chiffrée ou la toccata, lui permettent de décrire des situations variées, montrant leur intégration à son vocabulaire personnel.

Sa musique ne fait pas simplement référence au passé, mais est construite avec et par lui. En cela, Gérard Pesson s'inscrit dans la tradition du tombeau. Ces pièces permettent à un compositeur d'honorer l'un de ses prédécesseurs en écrivant une pièce s'inspirant du style de ces derniers, tout en l'intégrant dans son propre langage. C'est en reprenant à son compte la tradition de la suite de pièces que Gérard Pesson rend hommage à ceux qui l'ont parachevée au xviii^e siècle : François Couperin et Jean-Philippe Rameau. Cela montre une vision de la musique à la fois composite et unitaire : sa musique est construite à partir de multiples références, pour autant, elle lui est personnelle, par l'assemblage spécifique de ces éléments de mémoire. Il y a une forme d'assimilation de l'histoire de la musique. Son langage, actuel, se nourrit du passé, sans pour autant chercher à l'imiter, et révèle une grande intimité avec ces musiques²².

Humour et ironie

L'humour est un trait de la musique de Gérard Pesson régulièrement relevé par les analystes²³. Cependant, celui-ci préfère parler d'ironie : « il me semble que l'ironie ou la distance seraient plus justes que l'humour pour qualifier cette dimension de mon travail²⁴ ». L'une des conditions de l'ironie est l'effet de distanciation. Or, Pesson dit :

la seule chose que je puisse trouver à résumer est que cette attitude (ce n'est pas une posture) dépend d'une sorte de léger recul, appelons-le réserve ou scepticisme par rapport à « l'expression », voire à l'écriture même²⁵.

Dans *Le Tombeau*, Gérard Pesson prend fréquemment ses distances avec les références auxquelles il fait appel, comme lorsqu'il modifie la joyeuse simplicité du tambourin en une lenteur funèbre. La distance est prise par la multiplicité des références, comme l'origine coranique des titres. Comme il le relevait lors de l'avant-concert de la création, « les rapports de Rameau avec l'islam sont relativement lâches ».

Pesson a déjà utilisé le procédé de la transposition, faisant se rencontrer des cultures éloignées pour un effet grinçant. Par exemple, son opéra

22. *La Double Coquette* (2014), réalisée avec le librettiste Pierre Alferi, est une parodie de la *Coquette trompée* (1753) d'Antoine Dauvergne sur un livret de Charles-Simon Favart. Pour réactualiser cet opéra, Gérard Pesson s'introduit au sein de l'œuvre de Dauvergne, ajoutant des numéros, réorchestrant certains passages de l'opéra. La référence à l'histoire est ici aussi multiple, par l'usage de citations directes d'œuvres de la période baroque jusqu'à nos jours et la relecture de certains genres comme le récitatif.

23. Voir Alirol, 2010, et Dousson et Troche, 2009.

24. Alirol, 2010, p. 52.

25. *Ibid.*

26. Pesson, notice de *Pastorale*.

27. Benoît, 1992.

Pastorale (2006) présente la transposition du roman *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1567-1625), « roman-fleuve qui conte les amours retardées, sinon impossibles, du berger Céladon et de la bergère Astrée en pays du Forez dans la Gaule du IV^e siècle²⁶ » dans le monde contemporain des jeux de rôles télévisés. Dans sa préface, le compositeur parle de l'« humour mordant » de Jean-Philippe Rameau, de son « humeur satirique, cet esprit railleur qui était celui des arts de la foire, de la Société du Caveau ». Cette société est constituée de « chansonniers, d'artistes, de savants et de littérateurs ». « On consacrait des dîners à la critique littéraire et dramatique ; on y faisait beaucoup de chansons, le timbre jouant un grand rôle dans leur élaboration²⁷. » Rameau fit partie de cette société qui fut dissoute en 1743. Ces détournements, cette distance prise avec les références, sont ainsi signifiants, permettant de souligner une facette du compositeur.

L'obstination, la radicalité de certains gestes, mais aussi l'idée de musique mécanique mènent à cet humour mordant. L'utilisation de la consonance nourrit cet aspect. À la mesure 66 de « La Courneuve ou Le Secours victorieux », de grands accords parfaits de *do* majeur sont plaqués d'abord dans le registre grave du clavier, puis deux accords de *la* mineur et *la* bémol mineur sont opposés (Figure 7). Cette surprise et ce décalage au demi-ton montrent la distance prise par Gérard Pesson. Il n'est nullement question de discours tonal. C'est un timbre, utilisé avec exubérance, en rupture radicale avec la danse de *glissandi* précédemment installée.

FIGURE 7 « La Courneuve ou Le Secours victorieux », m. 66-74.



Musique mécanique

La mécanique intervient fréquemment dans la musique de Gérard Pesson, de deux manières : avec l'idée de musique mécanique, mais aussi avec l'irruption de la mécanique de l'instrument dans la matière sonore.

La plupart des pièces du *Tombeau de Rameau* demandent une grande précision rythmique, sans laquelle elles ne peuvent prendre leur sens. Au sujet de son œuvre *Mes Béatitudes* (1994-1995), Pesson déclare : « il faut que la structure rythmique soit très sûre, mais aussi rigoureusement effacée. Le geste instrumental, extrême et risqué, doit être abdiqué par l'effet même de la précision²⁸. » Dans « Les Hypocrites », ce travail rythmique dévoile une mécanique objective. En diminuant fortement la résonance et en brouillant les hauteurs, le musicien ôte la chair du son du clavecin. L'effacement de la pulsation enlève l'empreinte corporelle du rythme. Il qualifie cette pièce de « petit mécanisme », de « moulins musicaux qu'ont les enfants²⁹ ».

L'idée de mécanique est également présente par une conscience poussée de la mécanique de l'instrument. Les bruits produits, souvent considérés comme parasites, sont au cœur du travail sur le son de Gérard Pesson dans beaucoup de ses œuvres³⁰. Il les isole, les coupe du « beau » son de l'instrument. De même, il intègre parfois les dysfonctionnements techniques des instruments à son écriture. « L'Emmitouflée » débute par un jeu de double attaque des notes. Il est associé à l'un des dysfonctionnements du clavecin : lorsque les claviers sont accouplés, les deux rangées de sautereaux doivent pincer l'une après l'autre les cordes, mais de manière extrêmement rapprochée, de sorte qu'une seule attaque est perceptible par le public. Mais parfois, les deux attaques se séparent et laissent entendre deux sons distincts, notamment lorsque l'interprète adopte un toucher doux. Un redoublement de la note apparaît alors. Ce geste acquiert ici une dimension ornementale, maîtrisée par les deux claviers. Une attention est également portée à l'extinction du son : lorsque l'interprète relâche la touche, le bec passe sous la corde, laissant entendre un bruit léger. Dans « L'Examinante », Pesson joue avec le relevé soudain de touches, ne laissant plus entendre qu'une note de l'accord précédent (Figure 8). Le relevé simultané de huit touches confère un caractère percussif à l'extinction du son.

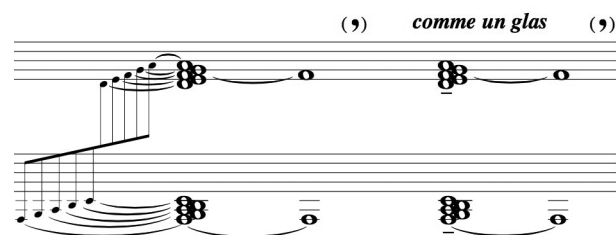
Par ailleurs, certains bruits de mécanique surgissent au moment de l'interprétation. Les *glissandi* réalisés au clavecin causent l'apparition du bruit des

28. Pesson, 2004, p. 284.

29. Avant-concert au Louvre du 17 octobre 2014.

30. Voir Pesson (2009a) pour les pièces *Aggravations et final* (2002), *Cassation* (2003), *Rescousse* (2004-2005). Voir aussi Pesson (2009b) pour *La Lumière n'a pas de bras pour nous porter* (1994-1995).

FIGURE 8 « L'Examinante », p. 3.



touches, notamment lorsqu'ils sont réalisés très rapidement sur les feintes. De même, les attaques rapides et piquées d'agrégats peuvent laisser entendre le bruit des sautereaux frappant le chapiteau. Enfin, la répétition très rapide de notes dans le registre extrêmement grave fait naître des sons parasites dans la vibration de la corde.

Dans ses *Études pour orgue baroque* (1998), Gérard Pesson explore également l'anatomie de l'instrument, son mode de production du son. En n'enclenchant pas totalement certains jeux, un souffle se fait entendre, les hauteurs varient. De même, l'organiste crée des crescendo et decrescendo organiques en poussant et tirant les jeux (m. 25-29)³¹. Des bruits de la mécanique de l'orgue se font également entendre et donnent une attaque aux sons lorsque ces mouvements sont rapides (m. 81 et suivantes).

31. Pesson, 1998.

Écriture du geste

Dans *Le Tombeau de Rameau*, une part importante du travail de Gérard Pesson consiste en la recherche sur le son et sur son rapport avec le geste du musicien. Le clavecin, et sûrement les craintes et réticences des clavecinistes, limite les modes de jeu³². La fragilité des cordes et l'immédiateté de l'attaque rendent peut-être la recherche de nouveaux sons plus difficile. Le compositeur explore depuis longtemps les possibilités offertes par cet instrument. Dans son journal, il évoque un premier projet, la pièce *Pan sur le bec* :

Explique à Davitt mon projet *Pan sur le bec* : obtenir, avec des accords, très rythmiques, la première attaque du son, juste avant que le sautereau ne pince la corde, ce qui est difficile, et peut s'avérer impossible à contrôler. Mais cet aléatoire dans le contrôle pourrait être comme l'inversion de la matière trouée dans le *ppppp* de l'*Après une lecture de Penna*. Le son arriverait non par défaut, mais par excès³³.

32. La variété et les caractères inusités des modes de jeu sont essentiels dans de nombreuses œuvres de Gérard Pesson.

33. Pesson, 2004, p. 134.

Cette « première attaque » est presque inaudible. Cependant, ce projet a été abandonné en raison de la « difficulté de contrôle presque impossible³⁴ ».

Le Tombeau de Rameau ne met donc pas en œuvre l'idée de « geste-son » du compositeur : « un geste instrumental produisant une musique à si bas voltage qu'on ne la perçoit qu'en la reliant au geste qui se dessine, comme la suggestion d'une oscillation sonore³⁵ ». Mais le geste instrumental est très présent dans cette œuvre. « La Courneuve ou le secours victorieux » est entièrement construite avec des *glissandi* de différentes longueurs. À ces *glissandi*, Gérard Pesson juxtapose des agrégats notés piqués et des flots de triples croches en aller-retour. Le tempo vif de cette pièce et l'enchaînement rapide de ces gestes impliquent un fort engagement du corps de l'interprète. Le geste est également interrogé dans la dernière pièce, « La Fracassante », lorsque le claveciniste passe en une croche d'un mode de jeu « traditionnel »

34. Avant-concert au Louvre, 17 octobre 2014.

35. Dousson et Troche, 2009, p. 342.

à une attaque par « le tranchant de la main ». À l’opposé, « L’Emmitouflée » porte l’indication « secret ». Le corps et la main restent presque immobiles, comme pour incarner le secret, la discrétion de la pièce.

Conclusion : pour une « archéologie propédeutique »

Écrire pour clavecin aujourd’hui est révélateur de la conception de l’histoire du compositeur. En effet, le timbre de cet instrument connote immédiatement l’ensemble de son histoire et donc de son répertoire. Avec *Le Tombeau de Rameau*, Gérard Pesson emploie le clavecin pour rendre hommage à Jean-Philippe Rameau, mais aussi, plus largement, aux clavecinistes français des XVII^e et XVIII^e siècles.

La postmodernité peut être comprise comme l’acceptation de multiples influences, l’histoire devenant « un réservoir de virtualités auxquelles les créateurs peuvent librement faire appel³⁶ ». Le compositeur s’inscrit dans cette pensée : il intègre de multiples influences, notamment historiques, par le collectage d’éléments de langage. Même dans leur forme la plus directe, comme l’appel à un genre passé, il les filtre et les intègre à son langage. *Le Tombeau de Rameau* est une œuvre unitaire, riche de multiples influences : il ne tient pas du pastiche ou du collage. Seul ce long compagnonnage avec certaines musiques permet leur expression presque involontaire. Pesson s’exprime ainsi au sujet de la musique de Maurice Ravel :

L’intimité avec cette musique remonte aux préalables les moins avouables. Je sens pour elle une tendresse et une gêne comme on peut en avoir pour les manies de ses propres parents, un mélange de pur amour et de rancœur comme pour tout ce qui est originaire si profondément en nous³⁷.

Le compositeur prend là, également, une certaine distance avec sa propre écriture, par la conscience aiguë des influences qui la parcourent.

L’hommage ne passe donc pas par de simples citations, mais par une réactualisation de l’instrument et de son répertoire. Chacune des pièces du *Tombeau de Rameau* est pleinement actuelle, par l’écriture musicale et, surtout, par les caractères exprimés. La notion de stèle, suggérée par Yannick Alirol pour qualifier la place du préexistant dans l’œuvre de Gérard Pesson³⁸, est pertinente pour cette pièce. Ce dernier déclare :

Je n’ai cessé en effet dans mon travail de ces dernières années, soit par le recyclage d’idées dites « originales » – mais qui sont rarement originelles –, soit par ce que j’ai appelé mon « archéologie propédeutique », de comprendre, par la vie des figures, par l’errance des matériaux, par la force de permanence du geste instrumental (nous y reviendrons), de chercher quelle est la musique préexistante dans toute musique, et si elle ne lui est pas même violemment simultanée³⁹.

36. Adam in Accaoui, 2011, p. 529.

37. Pesson, 2004, p. 277.

38. Alirol, 2010, p. 26.

39. Dousson et Troche, 2009, p. 337-338.

La stèle évoque un monument, qui peut être funéraire, un monolithe comportant des inscriptions, « qui commémore le passé, l'inscrit dans le présent et n'exclut pas l'évocation de sentiments personnels⁴⁰ ». Comme en archéologie, le dépoussiérage de certaines musiques, de leurs éléments constitutifs, permet de les faire réapparaître à la lumière d'aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

- ACCAOUI, Christian (dir.) (2011), *Éléments d'esthétique musicale – Notions, formes et styles en musique*, Arles, Actes Sud/Cité de la Musique.
- ALIROL, Yannick (2010), *Gérard Pesson – Aspects de l'œuvre et entretien avec le compositeur*, Paris, Observatoire musical français.
- BENOÎT, Marcelle (dir.) (1992), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard.
- CHOJNACKA, Élisabeth (2008), *Le clavecin autrement – Découverte et passion*, Paris, Michel de Maule.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition. <http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition> (consulté le 5 avril 2018).
- DOUSSON, Lambert, et TROCHE, Sarah (2009), « De l'écoute buissonnière à l'empreinte du geste », *Geste*, n° 6, p. 334-347.
- PESSON, Gérard (2001), « Intervention », in *Langage, style et écriture aujourd'hui – Le bruit comme effet dans l'écriture actuelle*, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/langage-style-ecriture-aujourd-hui-bruit-comme-effet-dans-ecriture-actuelle> (consulté le 25 janvier 2018).
- RANNOU, Blandine, *L'éloquence du clavecin*, entretien réalisé par Philippe Béziat, live.philharmoniedeparis.fr (consulté le 18 avril 2018).

PARTITIONS

- COUPERIN, François (1713), *Premier Livre de pièces de clavecin*, Paris, Le Sieur Foucaut.
- PESSON, Gérard (2004), *Cran d'arrêt du beau temps - Journal 1991-1998*, Paris, Van Dieren.
- PESSON, Gérard (1998), *Études pour orgue baroque*, Paris, Henry Lemoine.
- PESSON, Gérard (2014), *Le Tombeau de Rameau*, en cours d'édition.

DISCOGRAPHIE

- PESSON, Gérard (2009a), *Aggravations et final*, Teodoro Anzellotti, Hermann Kretschmar, WDR Sinfonieorchester Köln, Ensemble Modern, dir. Lucas Vis, Johannes Kalitzke et Brad Lubman, æon ACD 0876.
- PESSON, Gérard (2009b), *Dispositions furtives*, Alfonso Alberti, Col Legno CD 20285.
- DAUVERGNE, Antoine et PESSON, Gérard (2015), *Les Troqueurs et La Double Coquette*, Ensemble Amarillis, dir. Héloïse Gaillard, NoMad Music CD NMM 017.
- PESSON, Gérard (2017), *Blanc mérité*, Ensemble Cairn, dir. Guillaume Bourgogne, æon ACD 1649.