

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2011)  
**Heft:** 115

**Artikel:** Un léger retour de ciel : l'écoute à l'œuvre chez Stefano Gervasoni  
**Autor:** Albèra, Philippe  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927561>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Un léger retour de ciel

## L'écoute à l'œuvre chez Stefano Gervasoni

Philippe Albèra

Est-il possible d'échapper à l'alternative entre modernité et postmodernité ? D'un côté, une musique fondée sur un matériau pur et homogène, tournée vers des formes de pensée et des sonorités nouvelles et visant sa propre autonomie — une musique de la connaissance ; de l'autre, une musique puisant librement dans l'ensemble des répertoires disponibles ses matériaux et ses formes, sans crainte du disparate, de l'hétérogène et de l'impur, une musique chargée de références — visant le plaisir<sup>1</sup>.

Stefano Gervasoni apporte à cette question une réponse originale dans la mesure où sa musique subvertit de telles oppositions. Moderne, elle l'est à l'évidence par son écriture et par une inventivité sonore qui exige toutes sortes de techniques instrumentales et vocales inédites. Bien qu'on l'ait rattachée aux démarches de Lachenmann et Sciarrino, c'est pourtant moins le travail de déconstruction visant une critique du « beau son », ou le culte de l'inouï dans une perspective esthétisante qui la caractérisent, qu'une recherche de vérité expressive pour laquelle la subjectivité se défie des systématisations, des maniérismes et de la fausse spontanéité. Le territoire de la musique gervasonienne est celui d'une solitude qui affronte le réel, et pour laquelle la quête du nouveau, cette aventure de l'esprit, ne s'oppose pas aux formes de la mémoire.

Elle échappe ainsi aux dilemmes trop simplistes du progrès et de la régression, d'une objectivité oppressante et d'une subjectivité libérée, mettant en jeu la tension entre de tels contraires à l'intérieur même du matériau. La beauté sonore n'y masque pas les blessures que la réalité inflige : ni la projection dans un monde autre, ni les souvenirs du passé ne constituent des espaces purs. Dans le cycle inspiré par le mystique Angelus Silesius, *In Dir*, le compositeur fait chanter par les voix du chœur cette question existentielle : « Où se

tient mon séjour ? Où moi et toi sommes. Où est ma fin ultime à quoi je dois atteindre ? Où l'on n'en trouve point. » On y perçoit l'écho du fameux *Wohin ?* schubertien, et la sentence terrible du *Wanderer* : « Là où tu n'es pas, là est ton bonheur ! » Au gré de cette errance, de cette recherche du lieu introuvable, Gervasoni fait resurgir ce qui, à l'intérieur du passé, demeure présent, mais sous une forme fragmentaire ; ce sont des bribes de mémoire.

Et c'est là une différence fondamentale avec l'esprit de la postmodernité : le passé, comme la beauté, ne nous sont pas restitués dans leur intégrité, mais voilés, morcelés, mutilés même, comme s'ils étaient rendus à la condition moderne qui fut la leur lorsqu'ils étaient pur présent. Ils portent en eux cet élément collectif et cette plénitude qui manquent à l'art d'aujourd'hui, et qui s'inscrivaient moins, autrefois, comme un accomplissement convenu que comme un idéal. En ce sens, bien qu'avec une sensibilité et des moyens totalement différents, Gervasoni est l'héritier inattendu d'un compositeur qui avait anticipé une telle démarche : Bernd Alois Zimmermann. Les formes du passé et celles de l'avenir sont convoquées dans un présent conçu à la fois comme durée pure, qui permet les moments d'illumination, et comme passage, qui débouche sur des formes éphémères.

Il y a chez Gervasoni plusieurs manières de se retourner sur le passé : par l'utilisation de matériaux élémentaires ou historiques comme les intervalles purs (la quinte juste par exemple) ou les accords parfaits ; par des bribes de citations que l'on n'identifie pas vraiment en tant que telles mais qui innervent le discours musical et contribuent à sa dimension expressive ; par des citations plus ou moins reconnaissables qui brisent la logique compositionnelle et modifient la perspective d'écoute ; enfin, par diverses sortes de transcriptions. Le compositeur se cite aussi lui-même, comme si l'ensemble de



le choral, avec sa mélodie initiale ascendante, contrebalance l'idée de la chute figurée dans les deux œuvres par des gammes descendantes rapides en faux unissons. Dans *Un leggero ritorno di cielo*, il est entrelacé avec son double négatif, un accord tiré du même choral de Bach mais présenté sous la forme d'un cluster, et qui tout au long de l'œuvre interrompt la linéarité de figures au caractère plaintif : c'est ce « faux choral » discordant et haché, éphémère et sans souffle, qui a finalement le dernier mot. Le choral de Bach, qui apparaît vers le milieu de la pièce, est difficilement reconnaissable : ses notes sont jouées en trilles avec des harmoniques à la quarte qui produisent une sonorité « évanescence », selon les termes du compositeur lui-même ; morcelé, compressé, il diffuse pourtant son aura diatonique, et ce dans un tempo très lent, extatique. On pense aux vers de Philip Levine dans *Godspell* :

*Le temps passe dans le battement d'une paupière.  
Vous regardez en arrière et pensez,  
c'était le paradis,  
c'est pourquoi naturellement il devait finir.*

Dans la plupart de ses œuvres, Gervasoni tente d'exprimer quelque chose d'une réalité marquée par un progrès destructeur, auquel il oppose volontiers des sonorités lumineuses qui évoquent une présence divine détachée du religieux ; elle s'inscrit physiquement dans le phénomène sonore comme une dimension de celui-ci qui ne veut pas être sacrifiée. Le dernier chant de *Godspell* fait ainsi retentir les cloches qui introduisent comme un glas l'image de la nature agressée par les moyens mécaniques, tout en faisant entendre des sortes de cris rauques, déchirants :

*La colombe grise sur le rebord de la fenêtre  
est en train de picorer les œufs brouillés  
de la veille. Mais maintenant le premier  
marteau piqueur brise  
l'aube avec sa litanie  
du progrès. Le camion à ordures,  
la balayeuse font leur tournée.  
Et les oiseaux dans l'air et les bêtes  
des champs ? Ils encaissent les coups  
aujourd'hui comme tous les jours, a dit la TV.*

Gervasoni a enfin procédé à plusieurs types de transcriptions, dont la plus importante est un vaste cycle inspiré du fado, chant populaire portugais accompagné par deux guitares aux qualités sonores très différentes : *Com que voz* (2007-2008) est écrit pour un ensemble instrumental de vingt musiciens et live-electronics ; les fados originels, empruntés au répertoire d'Amália Rodriges et destinés à une voix de chanteuse de fado, instrumentés par le compositeur, alternent avec des chants inspirés par des poèmes de Luís Vaz de Camões, entièrement composés et écrits pour une voix de baryton. L'ancien et le moderne, le populaire et le savant, la référence et la création, l'original et la transcription dialoguent, s'interpénètrent, mais sans recherche d'une quelconque fusion. L'œuvre adopte

d'ailleurs la forme du cycle : elle trace un chemin, comme Schubert dans le *Winterreise*, plutôt qu'elle n'offre une totalité close sur elle-même. Il n'y a pas de signification qui surplombe le cours du temps. Cette ouverture, sans laquelle les éléments du passé ne pourraient coexister avec l'écriture nouvelle, est souvent mal comprise : elle frustre l'auditeur en quête d'unité réconciliatrice. Mais c'est la condition de sa vérité.

Dans tous ces exemples, les références ne constituent jamais un matériau « neutre », ou « allant de soi », ni un refuge dans une sorte de paradis perdu que l'on pourrait atteindre d'un geste ; elles constituent tout à la fois une couche de la conscience et de la sensibilité musicales qui résonne à l'arrière-plan de ce qui est composé, et mettent en jeu la relation entre l'objet musical dans sa fragilité même, dans son procès dynamique intimement lié au temps, et la position de l'auditeur, son point d'écoute (comme on dit le point de vue). Il n'y a plus ici une seule focale auditive, mais des angles d'écoute changeants, articulés par la composition elle-même ou laissés à leurs propres déterminations ; ils se substituent à la perspective unique imposée par des figures ou des configurations stables. L'ouverture formelle — la composition de type mosaïque, liée à l'esprit du montage — est un élément essentiel en ce sens. L'identité musicale de la référence, qu'il s'agisse d'un intervalle, d'un trait stylistique ou d'une forme achevée, est traversée par des courants multiples, divergents et contradictoires, qui la rendent paradoxale. Elle n'est plus la référence à partir de laquelle l'œuvre se construit de façon cohérente et l'écoute de façon homogène, mais elle impose à l'auditeur une série de déplacements qui entraînent une distanciation critique vis-à-vis de l'œuvre. On retrouve le lieu introuvable où s'établir, le caractère éphémère des phénomènes apparemment stables, l'importance d'un mouvement qui s'apparente à une errance ou à une quête. Mais si le moment de stabilité se situe toujours au-delà du moment présent, voire au-delà de l'œuvre, par un retournement dialectique, l'instant qui passe dégage un moment d'éternité, cette durée pure qui donne l'illusion du temps aboli. C'est à ce point qu'au cœur de la subjectivité désorientée, en proie à l'angoisse, surgissent les formes de l'enchantement, les moments de célébration, modes d'expression qui ne peuvent apparaître dans leur vérité qu'au sein de la brisure.

Stefano Gervasoni traite les éléments référentiels comme ses éléments propres : ils sont soumis au principe de la répétition variée ; la structure de l'idée n'est pas unitaire mais d'emblée composée d'atomes différenciés. Aussi n'y a-t-il pas de figure originelle : les différentes parties qui constituent une figure musicale sont toujours déjà composées, déjà prises dans un processus de transformation qui modifie à chaque apparition son contour. La répétition, dès lors, n'a pas pour fonction d'établir l'identité des figures, mais souligne au contraire leur ambiguïté : elles sont perçues dans leur mouvement même, comme formes émergentes et non comme formes accomplies. La répétition-variation creuse les figures de l'intérieur. Aussi l'écoute est-elle moins orientée sur la reconnaissance d'une identité stable que sur l'ensemble des traits qui transforment les figures insensiblement et leur confèrent à

Velocissimo possibile

The musical score is organized into three systems. The first system (measures 1-16) includes Violins I (Vni I) and Violins II (Vni II). The second system (measures 17-32) includes Violas (Vcl) and Cellos (Vc). The third system (measures 33-48) includes Double Basses (Cb). The score is written in 3/8 time and features a complex rhythmic texture with frequent sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings range from *ppp* (pianissimo) to *fff* (fortissimo). Performance instructions include *L/C* (Larghetto/Crescendo), *arco ord.* (arco ordinario), *pizz. dietro il pont.* (pizzicato dietro il ponticello), and *p.n.* (pizzicato normale). The tempo is marked *Velocissimo possibile*.

Présence d'un choral de Bach dans « Un leggero ritorno di cielo ».

34

Ott. *ffpp* *nV* VUOTA VUOTA VUOTA

Cl. cb. *ppp* *mp* voice: appena sussurrato

Perc. *pp* voice: appena sussurrato

Pf. Solo *pp* *mp dimin.* *pp* voice: *pppp* appena sussurrato

Ms. ped. ad libitum *8va...1* release the Th. P.

Vni I *mp* *pizz.* VUOTA VUOTA VUOTA voice: appena sussurrato

Vni II *mp* *pizz.* voice: appena sussurrato

Vla *mp* *pizz.* voice: appena sussurrato

Vc. *mp* *pizz.* *arco p.n.* *nV* *ffpp* *pp* voice: appena sussurrato

Cb. *mp* *pizz.* *MV* voice: appena sussurrato

Apparition finale et arrêt brusque du jazz dans «Godspell».

travers le temps une forme en perpétuelle mutation, proprement insaisissable. On ne peut rapporter ce principe de composition à la formule traditionnelle du « thème » et « variations ». Le « thème » n'est ici qu'une forme virtuelle. Et dans ses différents processus d'actualisation, il fait résonner d'autres virtualités, dont certaines appartiennent au passé, comme un son fait résonner des harmoniques éloignés. Levine encore :

*Quand le vent d'hiver  
passe à travers les feuilles du frêne  
j'entends l'appel du passé*

Le mouvement qui porte en lui aussi bien la mémoire et l'inouï, des images sonores réalistes et d'autres transcendantes, provient d'une conception harmonique inséparable du timbre (d'où le rôle à la fois concret et métaphorique des harmoniques). La profondeur de champ n'est pas donnée par la plénitude harmonique, mais au contraire par l'espacement des sons, par les espaces vides entre les notes : la musique de Gervasoni utilise les basses avec parcimonie, et en tous cas jamais dans le sens traditionnel ou à la manière des musiciens spectraux. Le

travail de la variation interne aux figures ouvre en elles des brèches par lesquelles pénètrent les sons les plus inattendus, les résonances les plus imprévisibles, des éléments référentiels liés à la mémoire.

La référence peut être préparée à travers des approches successives, qui finiront par la rendre audible en tant que telle, comme c'est le cas dans *Godspell* et dans une moindre mesure dans *Un leggero ritorno di cielo* ; on a alors affaire à une pensée organique de la transformation progressive qui réinterprète l'ancienne *Durchführung*, mais à partir d'éléments hétérogènes. Elle peut aussi apparaître brusquement, à travers le montage formel, qui suppose le saut, la coupure, les oppositions nettes, comme dans le deuxième quatuor à cordes.

L'auditeur est inclus dans de tels processus. Il ne peut inscrire ce qu'il entend à l'intérieur d'un cadre donné, selon un angle d'audition déterminé à l'avance et valable pour toute la pièce : il est solidaire du principe de variation généralisée qui la gouverne. C'est son point de vue qui définit la variation, comme c'est la variation qui définit son point de vue. Ce processus apparaît clairement à travers la stratification du temps : chaque figure musicale est liée à un tempo qui lui est propre, et il n'y a pas de transition entre les différents temps.

comme il n'y en a pas entre les différentes sections : ils sont posés les uns contre les autres, formant des sortes de monades indépendantes. C'est ce qui confère à la musique de Gervasoni sa densité particulière : il n'y a pas de « temps morts », de passages, de remplissage ; la logique des enchaînements s'apparente à celle du rêve plus qu'à une construction orientée vers une fin et pensée comme un tout.

La musique de Stefano Gervasoni est fondée sur des mouvements infinitésimaux qui travaillent de l'intérieur figures et textures, produisant des inflexions et des oscillations hautement expressives, d'ordre à la fois corporel et spirituel : mouvements chromatiques ascendants ou descendants, timbres instables, trémolos, bisbigliandos, trilles, tremblements, hésitations, élans, métamorphoses, lignes errantes ou brisées, déflagrations... Toutes ces figures de style sont inséparables d'une idée de la variation infinie dans une forme qui ne se referme jamais sur elle-même. Les transformations ne conduisent pas vers la terre promise, mais apparaissent sous la forme d'un continuel retour sur soi, d'un jeu entre le soi et son autre (la plupart des figures gervasoniennes sont duales) ; le mouvement d'expansion s'accompagne d'un mouvement symétrique d'approfondissement, ou de déplacement, de déphasage, comme si la musique se repliait sur elle-même, entraînant le sujet dans ses propres méandres. La plus légère oscillation entre deux notes ou deux modes de jeu se répercute au niveau de la forme globale. Et à l'intérieur de ces plissements de la matière, qui renvoient à ceux de l'âme, résonne le chant des lointains, comme en écho. Schubert, Bach, Frescobaldi, le gospel, le fado n'appartiennent pas à des territoires abandonnés au gré de nos migrations, sortes de terres brûlées interdisant tout retour ou, au contraire, patries primitives suscitant la nostalgie ; ce sont des « alliés substantiels », à la fois présents et inaccessibles, car perçus dans le mouvement de la recherche qui a fondé leur création et non comme des objets de culte arrachés à la vie. Ils logent dans les plis du matériau et de la forme, comme dans ceux de notre mémoire et de notre conscience. Si la musique de Gervasoni inscrit toujours l'élément singulier dans le rapport avec son autre, elle se présente elle-même, en tant que forme d'expression contemporaine, dans un rapport nécessaire avec les figures du passé. C'est ainsi qu'est rejetée toute forme de tautologie, toute unité préalable ; la musique veut échapper « aux systèmes » qui menacent les formes autonomes fondées sur l'écriture en soi. Mais elle refuse de puiser dans les matériaux historiques comme s'il s'agissait d'un dépôt ouvert à tous vents. De même que le compositeur ne pose pas des éléments qui auraient d'emblée leur identité propre, les enrichissant à travers la forme, de même ne ramène-t-il pas les objets référentiels à leur soi-disant identité ; il les saisit dans leur propre genèse, faisant entendre ce qui les travaille de l'intérieur, ou ce qui les a modifié à travers le temps.

La vérité de l'expression évoquée au début de ce texte est ainsi liée à cette subjectivité qui s'éprouve à l'écart des schémas préétablis comme des chemins déjà tracés, des systématisations illusives comme des nostalgies régressives : une subjectivité qui n'aurait pas renoncé à ses fondements

irrationnels, conduisant au développement d'une pensée sensible — ou du sensible — qui ne peut être confondue avec une pensée conceptuelle de type philosophique ou scientifique ; à travers cet irrationnel, le compositeur cherche à ressaisir les moments rationnels, comme il a fait naître ceux-là de ceux-ci. La conscience éclairée provient de la relation entre les variations de l'œuvre et les variables de l'écoute, pris chacun dans les plis et replis de l'espace-temps où passé, présent et futur, proche et lointain, sont en perpétuelle interaction.

- 
- 1 Dans un texte intitulé « Du plaisir au jugement : le problème de la valeur esthétique », Jean Molino, grand défenseur d'une esthétique postmoderne, écrit : « Au début, il y a le plaisir. L'œuvre d'art est faite pour plaire... », et il enchaîne sur la beauté. Voir Jean Molino, *Le singe musicien*, Actes : Actes Sud, 2009, p. 343.
  - 2 Le texte de cette cantate ne chante pas une éternité paisible, et il y aurait beaucoup à dire sur l'utilisation de ce texte-là à l'intérieur de la pièce de Gervasoni :  
*Ô, éternité, toi, parole foudroyante,  
ô, glaive qui transperce l'âme,  
ô, commencement qui n'aura pas de fin !  
Ô éternité, temps sans temps,  
si grande est ma tristesse  
que je ne sais vers où me tourner !  
Mon cœur frémit tant d'effroi  
que la langue me colle au palais.*  
(traduction dans le livre de Gilles Cantagrel : *Les cantates de J.S. Bach*, Paris : Fayard, 2010, p. 660)
-

