

Musique et psychanalyse : Pascal Dusapin, le corps à l'œuvre

Une interview de Valentine Dechambre

menée par Gérard Seyeux pour L'Hebdo-Blog

Gérard Seyeux – Psychanalyse et musique, drôle de partition. En quoi la musique peut-elle enseigner quelque chose à la psychanalyse ? Comment le joint, l'articulation peuvent-ils se faire ?

*Valentine Dechambre – Cette partition, musique et psychanalyse, est, il est vrai, encore inexistante dans notre champ. Et pour cause : ni Freud, ni Lacan ne nous ont donné de clés pour pouvoir la composer. Et si nous savons que Jacques Lacan assistait régulièrement dans les années cinquante aux soirées/concerts du *Domaine Musical*, création de P. Boulez et d'une mécène, S. Tézenas du Montcel, la musique est restée en marge des nombreuses connexions riches et enseignantes pour la psychanalyse qu'il a établies, à la suite de Freud avec les Beaux-Arts et la littérature. En « marge » : Lacan fait usage de ce signifiant dans son Séminaire *Encore*, à propos de la musique. « Il faudrait une fois – je ne sais pas si j'aurai le temps – parler de la musique dans les marges. »[\[1\]](#) Comment faire nôtre ce vœu, cette indication, quelque peu énigmatique, de Lacan ?*

L'intervention de Jacques-Alain Miller au dernier Congrès de

l'AMP ouvre pour nous ce chantier passionnant, en nous mettant sur la voie, joycienne, du sinthome et de l'escabeau : « Peut-être que ce qui correspond à Joyce dans le registre de la musique, c'est la composition atonale, inaugurée par Schoenberg ? [...] Joyce, Schoenberg, Duchamp sont des fabricants d'escabeaux destinés à faire de l'art avec la jouissance opaque du symptôme. » [\[2\]](#)

Un cartel [\[3\]](#) s'est constitué pour explorer cette voie frayée par J.-A. Miller où nous mettons à l'étude les principes qui président à l'écriture musicale chez différents compositeurs des XX^e et XXI^e siècles. Et il apparaît, que ce soit dans le tout dernier enseignement de Lacan et dans les cours les plus récents de J.-A. Miller, que nous trouvons quelques clés pour tenter d'écrire la partition musique et psychanalyse avec des questions : comment des compositeurs contemporains inscrivent-ils le non-rapport dans leur musique ? Qu'en est-il du *corps parlant* dans la composition musicale ? Comment la musique contemporaine interprète-t-elle les modes de jouir de notre époque ? Etc.

G.S. – *J'ai dans les mains un très bel objet. C'est un livre illustré, des dessins jalonnent les pages. Les partitions de Pascal Dusapin sont, comme telles, des œuvres d'art. Quelle est la genèse de ce livre ?*

V.D. – Ce livre d'entretiens avec Pascal Dusapin a été réalisé et publié avant la création du cartel musique et psychanalyse. Il est né d'un article que j'avais écrit pour *La lettre mensuelle* [\[4\]](#) et envoyé au compositeur. Celui-ci m'a répondu qu'il y avait quelque chose qui le touchait dans la façon dont je m'intéressais à sa création, les analogies que je faisais entre son écriture et celle de Joyce, bref, une approche de son art issue de ma lecture du Séminaire XXIII de Lacan qui se trouvait aller au plus direct des questions qui l'animaient. D'où l'idée de ces entretiens qu'il a aussitôt acceptés et où il a pu nous faire part de sa sensation de solitude de ne

pouvoir rencontrer chez les musicologues cette oreille attentive à l'importance, pour lui, de transmettre ce qui préside à sa création musicale. On ne rencontre pas si souvent des artistes mus par un tel désir de transmission ! Il semble que les psychanalystes de notre École se présentent comme partenaires tout indiqués en raison de l'intérêt que nous portons à l'acte créatif.

Ces entretiens se sont tenus au local de l'ECF, rue Huysmans, j'avais convié quelques collègues dont je connaissais l'importance de la musique dans leur vie. Le principe de ces entretiens était donc pour nous, psychanalystes, la possibilité d'apprendre sur la façon dont un compositeur majeur de sa génération parvenait à transmettre ce qui est au principe de sa création musicale, « ce quelque chose d'avant la musique »[\[5\]](#), comme nous dit le compositeur, « cette part confuse, celle où nous ignorons »[\[6\]](#). Ce réel auquel l'artiste se confronte ne rencontre-t-il pas au plus près l'objet de la psychanalyse ? Cette part obscure de la jouissance, ce dire du corps qui reste oublié dans ce qui s'entend quand nous parlons, n'est-elle pas ce que le compositeur parvient à faire vibrer dans son écriture musicale ? « Là où elle parle seule, la musique exprime ce qu'aucun mot ne pourra jamais dire sans elle »[\[7\]](#), dit P. Dusapin sur ce jouir du corps dans une de ces formules percutantes dont il a le secret.

Le propos rejoint celui de J. Lacan au sujet de la musique de Haydn tel que nous le rapporte Diego Masson : « Il semblait beaucoup plus intéressant à Jacques que l'on puisse jouir d'une chose que l'on ne comprend pas et qui n'a aucune signification sentimentale. »[\[8\]](#) Une écriture dont la visée n'est pas le sens mais une jouissance, n'est ce pas la voie joycienne que J. Lacan emprunta pour serrer le réel en jeu dans la psychanalyse, à partir de l'acte créateur lui-même ? P. Dusapin témoigne dans notre livre de la joie que lui procure l'exercice quotidien d'écrire sa musique, une écriture à la main dont l'admirable gestuelle lui permet de « freiner

le flux »[\[9\]](#), une écriture qui est à elle seule une œuvre d'art comme en témoignent les dessins et la sublime calligraphie qui jalonnent ses partitions.

La dimension du corps, de l'événement de corps dans son écriture musicale est un des enseignements majeurs de ces entretiens avec lui. S'il est parfois bien difficile de saisir la dimension du corps dans certaines écritures contemporaines, ce n'est pas le cas chez P. Dusapin pour qui on peut dire que le corps, l'événement de corps, traverse toute sa musique, lui dont l'enfance a été marquée par des crises épileptiques gravissimes : « Par exemple, la respiration, le halètement, la suffocation, toutes choses liées au fait qu'enfant j'ai été très malade [...] je l'ai mis en scène dans mes opéras où beaucoup de femmes piquent des crises »[\[10\]](#). C'est aussi le cas dans les pièces instrumentales : « Je me suis retrouvée face à une immense forêt de notes avec une énergie qui sautait presque de la partition », se souvient Sonia Wieder Atherton, à propos d'*Incisa*, solo de violoncelle qu'elle a créé en 1984, « et j'y suis entrée en me frayant un chemin à coups d'archet. [...] Avec Dusapin, on a toujours affaire au corps, qu'il se cabre ou qu'il se relâche. »[\[11\]](#)

Il y a l'événement de corps, et il y a ce que P. Dusapin nomme ailleurs « corps musiquant »[\[12\]](#), ce corps singulier qui lui permet dans la vie une bonne relation au corps, à son mouvement, sa gestuelle : « [...] parce qu'il produit une énergie purement invisible, une vibration dans l'air »[\[13\]](#). Il dit encore, sur cette mise du corps dans son écriture : « mon corps est invisible, et pourtant il est bien là, dans la partition »[\[14\]](#). Cet engagement du corps dans l'acte créateur ne le laisse d'ailleurs pas indemne : « Quand j'écris de la musique j'ai l'impression d'être une centrale électrique traversée par des flux très contradictoires »[\[15\]](#). « Ma musique ne fait que sombrer vers "un outre-monde", et puis soudain, "ça" se révolte ! Voilà ce que je vis en permanence. Être confronté à ce mouvement chaque jour produit des effets

très particuliers à l'échelle de sa propre vie ». [\[16\]](#) Ou encore : « C'est comme une bestiole qui vous ronge l'âme en permanence. Je suis pourtant si heureux de travailler ! » [\[17\]](#)

G.S. – *Comment qualifieriez vous la musique de Pascal Dusapin, quelle est sa singularité ?*

V.D. – Héritière de Xenakis, son maître, la musique de P. Dusapin s'en éloigne par son lyrisme. En cela, elle se rapprocherait de la musique d'Alban Berg, rapprochement que les critiques musicaux n'ont d'ailleurs pas manqué de faire lors de la création récente de son opéra *Penthésilée* à La Monnaie de Bruxelles, qualifié par eux de chef d'œuvre de la musique contemporaine. Une des préoccupations majeures du compositeur est l'expression des affects, comment les exprimer en musique, particulièrement le ravissement et la joie qui sont des affects du registre de l'extase, de la jouissance féminine qui intéresse particulièrement le compositeur. À une question que je lui pose, dans les *Entretiens*, sur le beau dans la musique, P. Dusapin répond : « [...] je dis que la musique est condamnée à la beauté, précisément, à l'extase » [\[18\]](#).

La douleur tient aussi une place essentielle dans son écriture, du côté de l'amour outragé. Les héroïnes de ses opéras s'appellent Médée, Euridyce, et plus récemment Penthésilée à propos de laquelle il dit, à la manière de Flaubert avec Madame Bovary : « Penthésilée, c'est moi » [\[19\]](#). Cela indique suffisamment, me semble-t-il, que l'écriture musicale pour lui procède d'une position féminine, j'entends par là, d'une jouissance opaque, innommable, hors sens, telle que Lacan l'a dégagée au fur et à mesure de son Séminaire. P. Dusapin s'étonne du fait que le corps et l'émotion soient devenus un tabou dans la musique contemporaine. « Depuis la fin de la guerre, il est d'usage que l'émotion se confonde avec l'appréhension formelle d'une superstructure. » [\[20\]](#) Cette stricte appréhension formelle ne dit-elle pas le *hors-corps* qu'est devenu le champ de l'écriture musicale, chez beaucoup

de compositeurs ? D'où le goût de P. Dusapin pour l'opéra, qu'il déloge cependant de son cadre resté incroyablement traditionnel, avec ses visées de satisfaction narrative. « Pourquoi associons-nous toujours l'opéra avec la narrativité la plus rudimentaire ? Dans *Didon et Enée* de Purcell, il n'y a pas d'histoire, c'est un pur transport »[\[21\]](#).

Ses deux derniers opéras, *Passion* et *Penthésilée* ont pour point de gravité le transport amoureux, marqué par l'inadéquation foncière entre la jouissance d'une femme et celle d'un homme. Le lyrisme, chez P. Dusapin, porte cet impossible et le fait résonner dans sa musique. N'est-ce pas parce qu'il n'y a pas de rapport sexuel qu'il y a l'amour ? Et n'est-ce pas ainsi que nous pourrions entendre ce que dit Diego Masson, rapportant un propos de Lacan : « Pour moi le principal, c'est ce qu'il dit de son Séminaire où il n'était pas arrivé pendant vingt ans à faire entendre ce qui est "si clair" – ce sont ses termes – quand on écoute *Les noces de Figaro* de Mozart. »[\[22\]](#) Quel art, mieux que la musique en effet, pourrait dire la dimension de l'amour, de la jouissance et du non rapport sexuel ?

Ce lyrisme chez P. Dusapin, contrairement à la tradition, est dénué de tout pathos et de recherche d'effet dramatique, le corps pulsionnel seul y joue sa partie, sans tabou, mais pas sans grâce, c'est sans doute là son tour de force. J'aime son écriture extrêmement raffinée, élaguée, peut-être parce qu'elle est allégée d'un vouloir dire. Cette musique n'est pas mentale, hors-corps, comme cela peut être le cas de bien des musiques contemporaines, elle est charnelle, ce dont témoignent particulièrement ses interprètes féminines qui disent éprouver une grande joie à la jouer, à la chanter, malgré sa complexité.

Je voudrais conclure avec l'interrogation du compositeur quant à la transmission de cette part énigmatique avec laquelle il crée, ce corps jouissant qui échappe à toute représentation et qui là encore rencontre au plus près des

questions que nous nous posons actuellement dans notre champ : « qu'est-ce que c'est ? C'est proprement un mystère [...]. C'est cela qui me mène. Mais la musique est-elle autre chose que cette recherche ? »[\[23\]](#)

[\[1\]](#) Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 105.

[\[2\]](#) Miller J.-A., « L'inconscient et le corps parlant », conférence prononcée au IX^e Congrès de l'AMP à Paris le 17 avril 2014, <http://www.wapol.org/fr/Template.asp>.

[\[3\]](#) Les membre du cartel sont Philippe Bénichou, Valentine Dechambre, Gérard Pape, Olga Krashenko, et le Plus-un est Serge Cottet.

[\[4\]](#) Dechambre V., « Une leçon de composition », *La lettre mensuelle*, n°264, janvier 2008, p. 33-36.

[\[5\]](#) Dusapin P., *Entretiens sur la musique et la psychanalyse – Flux, trace, temps, inconscient*, dirigé par V. Dechambre, Cécile Default, juin 2012, 4^e de couverture.

[\[6\]](#) *Ibid.*

[\[7\]](#) *Ibid.*

[\[8\]](#) « Lacan, la musique. Diego Masson converse avec Judith Miller », *La Cause freudienne* n° 79, Paris, Navarin, 2001, p. 59.

[\[9\]](#) Dusapin P., *Entretiens sur la musique et la psychanalyse – Flux, trace, temps, inconscient*, *op. cit.*, p. 27.

[\[10\]](#) Gervasoni P., « Pascal Dusapin prend du champ », *Le Monde*, 28 mai 2015.

[\[11\]](#) *Ibid.*

[\[12\]](#) Dusapin P., « Le corps en sous-bois », *Nouvelle Revue*

d'esthétique n°12, Paris, puf, 2013, p. 7.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

[15] Gervasoni P., *op. cit.*

[16] Dusapin P., « Le corps en sous-bois », *op. cit.*, p. 13.

[17] Gervasoni P., *op. cit.*

[18] Dusapin P., *Entretiens sur la musique et la psychanalyse – Flux, trace, temps, inconscient*, *op. cit.*, p. 99.

[19] Voir et entendre :
https://www.youtube.com/watch?v=bDY-hlDGy6c&feature=em-share_video_user

[20] Dusapin P., « Le corps en sous-bois », *op. cit.*, p. 5.

[21] *Ibid.*, p. 6.

[22] « Lacan, la musique. Diego Masson converse avec Judith Miller », *op. cit.*, p. 66.

[23] Dusapin P., « Le corps en sous-bois », *op. cit.*, p. 10.