

## Corps sonores : *Aufgang* et *Outscape* de Pascal Dusapin *Sound Bodies: Aufgang and Outscape by Pascal Dusapin*

Pierre Ouellet

Volume 29, numéro 1, 2019  
Pascal Dusapin : la parallaxe des voix

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1059426ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/1059426ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

### ISSN

1183-1693 (imprimé)  
1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Ouellet, P. (2019). Corps sonores : *Aufgang* et *Outscape* de Pascal Dusapin. *Circuit*, 29(1), 39–49. <https://doi.org/10.7202/1059426ar>

### Résumé de l'article

La poésie chante, la musique parle. Une communauté de voix sous-tend la langue parlée et le langage musical, qui prennent leur source dans l'écholalie où les mots et les notes s'assemblent selon des tournures d'ordre prosodique plutôt que des règles liées à la grammaire ou au solfège. Les intonations qui en résultent donnent lieu à ce que Heidegger appelle une *Stimmung*, soit une tonalité affective caractéristique d'une époque donnée, qui relève moins de la vie sociale que de la « vie chorale ou orchestrale », dont Rimbaud dit qu'elle est fondatrice de notre humanité. *Aufgang* et *Outscape* de Pascal Dusapin s'appuient sur cette communauté vocale, où l'on entend le « delà » (*Auf*) et le « dehors » (*Out*) propres à la posthistoire dans laquelle nous sommes entrés : le subtil entrelacs des instruments solistes et de l'orchestre y fait surgir de nouvelles tonalités, où l'on éprouve une autre forme de temporalité – musicale et poétique, certes, mais historique et politique aussi.

# Corps sonores : *Aufgang* et *Outscape* de Pascal Dusapin

Pierre Ouellet

La musique *parle*. La langue *chante*. Il y a du musical dans le langage comme du langagier dans la musique. C'est leur intime entrelacement qui me fascine. La courbe mélodique d'une phrase (la profondeur harmonique de ses échos), la ligne prosodique d'un air (l'épaisseur rhétorique de ses résonances), voilà ce qui me frappe, me touche, m'étonne dès que j'entends des «voix», verbales ou musicales, dans un bout de texte ou un morceau de musique. C'est cette commune «écholalie» qui fait qu'on perçoit un texte comme une musique et une musique comme un texte. Le poème chante, la sonate parle, parce qu'une même «lallation» sous-tend la «langue» où l'un et l'autre prennent leur source et que l'*infans* – celui qui «entre dans le langage» petit à petit – tête et lape avant de la «dire» ou de la «parler»<sup>1</sup>.

Écho-lalie? Des mots grecs *ekhō*, «son répercuté», «rumeur publique», et *lalia*, «babil», «gazouillis», «chuchotis», comme dit aussi le mot français *lallation*. Si le psychiatre fait de l'écholalie un syndrome consistant pour un locuteur pathologique à répéter systématiquement les paroles prononcées par son interlocuteur, on peut bien sûr en élargir le sens, comme je l'ai fait depuis que je lis puis écris, sous l'influence, sans doute, de Michel Leiris, l'auteur d'*À cor et à cri* où il est dit que «du cri qui troue le calme plat à la parole qui tresse un lien puis à l'ivresse du chant<sup>2</sup>», il y a une continuité où le corps du son mue, certes, mais ne change pas de nature, toujours natif d'une «émission» ondulatoire et corpusculaire qu'une *quasi*-onomatopée symbolise dans le verbe grec *lalēin*, qui veut dire «prononcer des sons dont l'enchaînement n'obéit à aucune règle sinon celles de l'affinité», de la semblance ou de la proximité, bref, de l'«air» de famille, comme c'est le cas dans la répétition, la redondance, l'itération, où les premières cellules rythmiques apparaissent

1. Rappelons que le préfixe *in-* dans *infans* (d'où vient le mot français *enfant*) ne désigne pas la négation, comme dans *in-sensé*, par exemple, qui nous ferait dire que l'enfant est «sans langue ou sans parole» (*phanein*: «dire», «parler»), mais la localisation, l'orientation ou la direction, comme dans *initiation*, et désigne donc «l'entrée *en* langue» ou le fait d'«aller vers la parole», d'y pénétrer petit à petit, comme on fait ses premiers pas dans l'univers.

2. Leiris, 1988, quatrième de couverture.

à l'oreille puis sur les lèvres du jeune enfant, « ce qui revient » étant « ce qu'on retient », tel un écho, une résonance, une réverbération, qui donne à la musique et au poème leurs toutes premières formes d'expression, dans la rengaine et dans l'antienne, la cadence et le refrain, l'assonance et la rime, la variante et la variation.

Il y a un phrasé commun à la musique et à la parole dès lors qu'elles sont toutes deux sensibles à la « frappe » qui en constitue l'articulation première, dont le mode n'est pas tant syntaxique que prosodique, lié à la battue sonore que l'intonation donne à entendre dans la concaténation des notes ou des phonèmes, où ils ne sont pas encore « enchaînés » selon les règles propres à la grammaire ou au solfège, mais proprement « agglutinés » par affinités rythmiques, où ce sont des « accords » plastiques ou acoustiques, sinon des « raccords » mélodiques ou harmoniques, qui les agencent et les régissent, non pas des lois logiques. Il s'agit de « périodes », non pas d'énoncés au sens strict, verbaux ou musicaux, ni de simples propositions, linguistiques ou musico-graphiques. Rappelons que le mot latin *prosodia* dénote « l'accent tonique » et « la quantité de syllabes » propres à une phrase donnée. Qualitative et quantitative, la prosodie renvoie donc au mode d'appréhension des unités de mesure, *in-tenses* ou *ex-tenses*, de la période ou du phrasé, c'est-à-dire à la tonalité et à l'amplitude de la sentence, à la hauteur et à la longueur de ses syllabes accentuées ainsi qu'à leur nombre plus ou moins élevé, qui déterminent la forme et la matière verbales ou musicales, lyriques dans tous les cas, dans lesquelles tout énoncé ou toute proposition se présente à nos sens, acoustiquement, avant de frapper nos esprits, notre conscience, notre sens logique.

Karlheinz Stockhausen a intitulé *Stimmung* (1968) l'une des pièces majeures où il explore la tonalité commune à la parole et à la musique en faisant résonner leurs lallations entrecroisées. L'œuvre est composée de 51 sections dans lesquelles un chœur mixte fait entendre des ostinatos en polyphonie, tandis qu'un soliste toujours différent s'en détache pour émettre des onomatopées. Lors de l'exécution de la pièce, les chanteurs sont assis en cercle, sur le sol, dans la position du lotus : ils constituent un microcosme de l'univers ou du cosmos, dont ils reproduisent la rotation et la circulation des astres sur leur orbite, la « voix » allant de l'un à l'autre des interprètes, mais ils sont également la mise en abyme de la communauté ou du *socius* que leur chorus incarne, dans lequel la pluralité des tessitures et des tonalités vocales donne lieu à un véritable réseau, circuit ou rhizome d'où ressort ce qu'Arthur Rimbaud appelle la « vie chorale<sup>3</sup> », ses canons, ses répons, ses contrepoints et ses unissons donnant leur sens et leur naissance à la « chose publique » et à la « vie sociale », qui ne s'articulent donc pas sur le « sens commun », mais

3. Voir le poème « Solde » dans *Les illuminations* : « Les voix reconstituées : l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées, l'occasion, unique, de dégager nos sens ! » (Rimbaud, 1963[1886], p. 208).

sur le « chant pluriel », sur des accords ou des harmoniques d'ordre poétique et musical, pour ne pas dire « prosodique », plutôt que sur de simples valeurs ou règles partagées, d'ordre idéologique ou politique.

L'écholalie généralisée par laquelle des liens se nouent, sans rien attacher, ficeler ou garrotter, entre les protagonistes du chant commun qui émerge peu à peu de leurs « improvisations » calculées, agrège ou agglutine par voisinages et affinités la voix publique, la voix intime et la voix universelle qui font de toute communauté non pas un « corps social » au sens strict, mais un « corps sonore » ou un « corps choral » que Martin Heidegger, quelques années avant Stockhausen, évoqua lui-même sous le nom de *Stimmung*, qu'on a traduit par « air du temps » ou « état d'âme », le mot désignant à la fois l'atmosphère ou le paysage sonore qui règne à un moment donné de notre histoire et l'état d'esprit ou le sens intime qui caractérise la mentalité ou la sensibilité de chacun au cours de cette période. Heidegger insista pour qu'on définisse la *Stimmung* comme une « tonalité affective », soit le *son* que rendent non pas les choses ou les faits, mais les émotions qu'ils provoquent en nous, non tant individuellement que collectivement, en un chœur ou un circuit de voix qui nous relie non seulement les uns aux autres, mais à l'Univers ou au Dehors comme à l'Esprit ou à l'au-delà, en un élan qui nous dépasse et nous pousse à nous dépasser, dans le chant qui va *devant*, « pro-(s)odique » au sens étymologique du terme.

C'est ce que j'entends dans les œuvres de Pascal Dusapin, notamment dans les récents *Aufgang* et *Outscape*<sup>4</sup>, où les affects d'ordre tonal donnent lieu à une prosodie fondée sur des périodes ou un phrasé qui vont au-delà ou en deçà de la mesure ou de l'énoncé, soit à une courbe intonationnelle à la fois feuilletée et torsadée qui ne relève ni de la langue ni de la musique, mais de cette *Stimmung* sous-jacente à toute profération, qu'on peut lier aux modulations du « souffle choral » caractéristique de l'« air » du temps ou du mode d'inspiration-expiration grâce auquel l'humanité se réincarne à chaque étape de son évolution, en une poussée ou une impulsion que le « chant commun » aux mots et aux notes comme aux hommes et aux choses donne à entendre dans les écholalies ambiantes propres au « corps sonore » de notre monde, dans lequel résonnent les affinités affectives les plus prégnantes que nous éprouvons.

\*

L'œuvre de Dusapin est au diapason du monde où nous vivons non pas parce qu'elle représente après coup le « sens commun » lié à l'époque qui l'a vue naître, mais parce qu'elle pousse le chant du chœur lié que nous formons

4. [ndlr] *Aufgang* (2011), concerto pour violon et orchestre, a été créé le 8 mars 2013 à la Philharmonie de Cologne, par le violoniste Renaud Capuçon et le WDR Sinfonieorchester Köln, sous la direction de Jukka-Pekka Saraste. *Outscape* (2014-2015), concerto pour violoncelle et orchestre, a été créé le 26 mai 2016 au Symphony Center de Chicago, par la violoncelliste Alisa Weilerstein et le Chicago Symphony Orchestra, sous la direction de Christian Mälcelaru. On pourrait ajouter – mais il n'en sera pas question ici – *At Swim-Two-Birds* (2015-2016), avec lequel ils forment un triptyque : ce double concerto pour violon et violoncelle a été créé le 30 septembre 2017 au Concertgebouw d'Amsterdam, par Viktoria Mullova (violon), Matthew Barley (violoncelle) et le Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, sous la direction de Markus Stenz.

5. J'utilise cette expression dans son sens étymologique non spécifiquement liturgique, le substantif latin *fontes* désignant « la source », « le puits » ou « la fontaine » et le verbe grec *baptein* signifiant « être plongé ou immergé » : on *baigne* littéralement dans la *Stimmung*, le chant commun ou l'air écholalique de notre temps, qui est un temps musical et poétique bien plus qu'historique ou politique.

6. Voir Merleau-Ponty, 1969, où le « prière d'insérer » dit que les modes d'expression (de « poussée hors ou au-delà ») en quoi l'art consiste, de la poésie à la musique en passant par la peinture, relèvent ultimement de la « prose » propre à l'apparaître ou au devenir de notre monde (bref, au phénomène), soit de ce qui littéralement « va de l'avant » (comme dit le *pro-sus* latin), y compris dans le *gehen* (l'aller, le marcher) ou dans l'*escape* (le fuir, le partir), pour parler comme Dusa-pin.

ou la tonalité affective du temps qui nous a formés *loin au-devant*, dans sa dimension prophétique et augurale. Cela parce qu'elle est elle-même poussée depuis *loin en arrière* par ses fonctions originelles, inaugurales, grâce auxquelles la réincarnation ou la revitalisation du souffle commun à quoi elle donne lieu constitue un authentique ressourcement dans les « fonts baptismaux<sup>5</sup> » de la musique et de la langue, où les « mélopées rythmées » communes au poème et au chant se font entendre à l'état naissant... et nous apparaissent dès lors comme une réinitialisation permanente de notre être et de notre environnement. Ils « créent » le son du temps, précisément parce qu'ils le retrempe dans les sonorités premières qui lui ont donné le jour, ces sons fondamentaux qui ne cessent de résonner en lui comme un écho ou un rappel des élans natifs grâce auxquels il peut à nouveau se « recréer », même quand on croit qu'il est bien mort et enterré.

*Aufgang* et *Outscape* sont deux pièces concertantes, l'une pour violon, l'autre pour violoncelle accompagnés d'un grand orchestre. Ainsi « solistes » et « choristes » alternent et entrelacent leurs voix en un dialogue qui ne consiste pas seulement en un échange, comme dans la simple conversation propre à l'usage quotidien de la langue, mais aussi et surtout en une « écho-lallation » où les reprises et les réverbérations font ressortir le « chant commun » ou les « tonalités affectives » liées à la *Stimmung* de notre temps, soit le paysage sonore que nous hantons et qui nous hante, au dehors comme au dedans (*outscape* et *inscape* entremêlés), au-delà et en deçà (*Aufgang* et *Abgang* enchevêtrés), là où résonne le corps sonnante de l'espace-temps en ses propriétés intenses et extenses, que la prosodie ou « la prose du monde » au sens de Merleau-Ponty – toute entière chant, rythme, poésie – nous donne à entendre, à vivre et à partager<sup>6</sup>.

Les deux pièces commencent lentement, doucement, sur les notes longuement étirées de l'instrument solo, les cordes du violon ou du violoncelle vibrant en une ligne continue plus ou moins sinueuse, dans les aigües pour la première, dans les graves pour la seconde, ponctuées ici et là par quelques notes égrenées à la harpe dans celle-là ou martelées par un instrument de percussion dans celle-ci (un *wood-block*, en l'occurrence), de sorte que la solitude vocale du soliste, isolé dans son « monde » que le silence entoure, se trouve accompagnée de loin en loin par une « ombre sonore », qui n'en suit toutefois pas la courbe mélodique, mais en rythme le parcours, en marque le pas, donne sa cadence à la marche ou à l'errance du chant que les cordes frottées avec insistance, mais à « voix basse », ne cessent de pousser devant, de propulser en une prosodie ou une écholalie pleine de résonances, semblable en cela à une mélopée, vers quelque chose d'indéfini encore, mais

qu'indiquent comme autant de bornes ou de cailloux sur un chemin des plus tortueux les scansions de la harpe ou de la percussion.

Le mot *mélopée* désigne « un chant rythmé et mesuré dont on accompagne la déclamation parlée » ; il découle du grec *melopoiia* (*melos* : « musique », *poiin* : « créer », au sens de la *poiësis*, de la « poésie », de l'invention verbale). Le début des deux concertos est mélo-poïétique en ce sens-là du terme : c'est une parole qui se cherche, se crée, s'invente petit à petit en une déclamation scandée proche des lallations de *l'infans*, qui entre dans la langue, comme dans le monde, l'histoire ou la société, en titubant et balbutiant – *titu* et *balbu* étant eux-mêmes des onomatopées fondées sur la redondance ou la réverbération, comme les glissandos de violon ou de violoncelle scandés par les pincements de la harpe ou le battement régulier de la percussion. *Déclamer*, c'est « s'exercer à la parole », comme *répéter* est « s'exercer à la musique » : les longues périodes toutes en courbes et en lacets qu'on entend à répétition dans l'incipit d'*Aufgang* et d'*Outscape*, comme si la voix (du violon ou du violoncelle) cherchait sa « voie » dans le silence ambiant, ponctué seulement par quelques pulsations sonores qui ressemblent à un battement de cœur, manifestent sans contredit un désir de dire d'avant le dire, un élan vers la parole d'avant toute parole, une poussée vers l'inconnu, vers *l'Auf* (l'au-dessus, l'au-delà) ou vers *l'Out* (le dehors, l'ailleurs), qui donnent au *Gang* (à la démarche, à l'allure, à l'allant) et au *Scape* (au paysage, à la fuite, à la perspective) leur véritable sens ou leur juste orientation, non pas vers la seule réalité tangible, qu'on a sous la main ou sous les pieds, mais vers une destination lointaine qu'indiquent les verbes allemand *gehen* (aller, partir) et anglais *escape* (fuir, s'évader) d'où viennent les substantifs *Gang* et *scape*.

*Au loin...* Voilà sans doute l'énigmatique point de destination de ces deux pièces, emblématiques qu'elles sont de l'air fuyant ou de l'allure flottante du monde où nous vivons dans nos tentatives d'évasion (*Out*) ou d'élévation (*Auf*) pour compenser la chute des temps ou leur brusque interruption. L'« extrême contemporain » dans lequel elles s'inscrivent, pour ne pas dire la « modernité tardive » qualifiant l'époque des « tard venus » que nous sommes devenus, ne consiste pas en une « fin de l'histoire » contre laquelle nous buterions ou dans laquelle nous tomberions, comme les explorateurs du temps de Colomb craignaient de chuter dans le vide une fois arrivés au bord de la terre marqué par l'horizon, mais en un « autre temps » semblable à l'« autre terre » ou au « Nouveau Monde » que ces grands navigateurs ont découvert par accident.

C'est précisément vers cette temporalité *autre* ou cette altérochronie que la musique de Dusapin nous pousse ou nous propulse en mettant les voiles

7. Maxime McKinley recourt à l'image du Big Bang dans ses entretiens avec Dusapin (Dusapin et McKinley, 2017, p. 120).

sous une légère brise ou dans un souffle à peine audible vers les paysages ou les perspectives qui s'élèvent (*Auf*) et fuient (*Out*) à l'horizon de notre temps comme à la lisière de notre monde, flottant entre deux airs dans le glissement « écholalique » du violon et du violoncelle, où les mêmes sons se réverbèrent en une mélopée d'où naîtra une nouvelle langue comme une nouvelle terre, au moment où les notes balbutiantes et titubantes jouées en solo passeront par-dessus la « barre » de l'océan sonore qui déferlera en un nouveau Big Bang<sup>7</sup> dès la quatrième ou cinquième minute, brusquement dans *Outscape*, progressivement dans *Aufgang*. Là, la dimension « chorale » ou « orchestrale » – le mot grec *orkhêstra* désignant la partie du théâtre entre les acteurs et les spectateurs où le « chœur » évolue en chantant et en dansant, fidèle en cela à l'étymon sanskrit *rghayati* qui veut dire « se déchaîner » ou « trembler » ensemble – là, la dimension chorégraphique de la *Stimmung* ou de l'air du temps, soit le « chant commun » ou le « tremblement » et le « déchaînement » collectifs dans lesquels les tonalités affectives s'expriment avec force, prend peu à peu le pas sur la voix solitaire qui l'implore ou la prie d'advenir en ses mélopées inaugurales, pour ne pas dire ses onomatopées proprement augurales, qui en appellent à l'inconnu dans l'*Out* et dans l'*Auf* où le temps fuit et se hausse au-delà de lui.

Rien ne s'écoule plus, comme dans l'histoire au goutte à goutte qu'on a vécue jusqu'à épuisement ou dans la musique et la poésie narratives de l'âge héroïque où l'on croyait au progrès, rien ne s'égoutte plus, comme l'eau dans la clepsydre, rien ne s'égrène, comme le sable dans le sablier, rien ne se noue ni ne se dénoue comme dans l'intrigue ou la tragédie, mais tout « se met en boucle » sans que cette dernière ne soit jamais « bouclée », plutôt déroulée en une spirale sans fin ou une route en lacets qui monte au-dessus du temps et s'évade de l'histoire, *out* et *auf* d'un même élan, en un même tremblement ou déchaînement, qui est délivrance, désenchaînement. Le temps n'a plus d'allure : il est tout entier tournure... C'est un trope ou une figure obéissant aux tropismes des astres qui tournent jour et nuit autour du même soleil, attirés par sa lumière, qui va de la veille au sommeil jusqu'au réveil, sur lesquels le rêve plane en permanence, à bonne distance du réel solide où il pourrait s'écraser, quand l'air libre lui permet de tourner et de se retourner dans tous les sens sans se blesser puis s'éteindre, comme les navigateurs ont pu franchir la ligne d'horizon des océans sans s'y frapper et s'abîmer.

Les longues mélopées du violon et du violoncelle qui portent en creux ou en puissance les grands soulèvements orchestraux dans lesquels on a l'impression que la *Stimmung* de notre temps *pass*e à l'*acte* ou les « tonalités affectives » de notre monde trouvent leur tonus ou leur tonicité, à intervalles

plus ou moins réguliers dans les deux concertos et singulièrement à la toute fin d'*Outscape*, où l'évasion dans le grand Dehors nous apparaît comme une explosion d'affects trop longtemps retenus qui trouvent enfin leur résolution, sont l'expression la plus aiguë d'une affliction ou d'un éploement d'une profondeur sans précédent qui colore l'ensemble de notre monde, dont la tonalité dominante ou l'intonation la plus constante est sans doute ce *tædium vitæ* que les anciens définissent comme l'«épuisement» ou la «fatigue de vivre» associés à l'atrabile ou à l'humeur noire de la mélancolie.

L'aquaplanage dans lequel ces glissements de cordes nous entraînent constitue le tremplin ou la piste de décollage pour l'*Aufgang* ou l'*Outscape* auxquels ils préludent. L'état affectif dans lequel baigne le monde qu'ils nous esquissent n'est pas l'abattement propre à la fin des temps, mais l'espèce de suspension liée au sursis ou à l'expectative, aux attentes qui ne cessent de se manifester sous forme d'appels et de prières, d'implorations ou d'invocations dont toute mélodie est secrètement porteuse, aux oraisons et rogations grevées de plaintes et de complaints que cette longue cantilène déploie en une courbe prosodique ou un insistant récitatif jusqu'au moment paroxystique où son «extension» produit une «intensité» telle qu'il ne peut qu'éclater en un agrégat orchestral dans lequel nous sommes emportés ou transportés, pour ne pas dire transfigurés.

\*

Deleuze et Guattari, source constante d'inspiration pour le compositeur, disent des poètes et des romanciers qu'ils n'ont rien à envier aux peintres et aux musiciens, bien que la parole n'ait pas la même matérialité immédiate que les pigments colorés des premiers ou les sons acoustiques des seconds : leurs matériaux «sont les mots, et la syntaxe, la syntaxe *créée* qui *monte* [*auf, out*] irrésistiblement dans leur œuvre et *passé dans la sensation*», la littérature, comme tout art, ayant pour but «d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant», d'extraire «un pur être de sensation<sup>8</sup>», de sorte que Thomas Hardy, par exemple, ne met pas en scène une perception de la lande par un personnage ou un narrateur, mais «la lande elle-même en tant que percept», tout comme il y a des «percepts océaniques» chez Melville ou des «percepts urbains» chez Woolf<sup>9</sup>. Si la littérature consiste en effet à émanciper le percept de l'objet sur lequel il est censé porter et du sujet qui est supposé en être porteur, pour le constituer en «pur être de sensation» à la fois désobjectivé et déssubjectivé, irréductible à toute ontologie ou psychologie par lesquelles il serait ramené à une réalité ou à une individualité reconnaissables, c'est qu'il transcende les états de fait ou

8. Deleuze et Guattari, 1991, p. 158 (c'est moi qui souligne). Pascal Dusapin cite des passages semblables de ce même livre dans *Une musique en train de se faire* (2009), p. 69-70.

9. Deleuze et Guattari, 1991, p. 159.



les états mentaux auxquels on le rapporte habituellement et vit en quelque sorte de sa propre vie, de telle manière qu'il peut rester vivant dans l'espace et le temps, nous permettant partout sur la planète et à toutes les époques de l'histoire de jouir des « percepts océaniques » propres à l'œuvre de Melville des siècles après sa mort, quand les « tropismes perceptifs » ou les « tournures sensorielles » auxquels sa syntaxe réinventée a donné lieu ne mourront pas.

Les œuvres musicales produisent des affects qui ont la même pérennité et la même universalité, car la motion ou l'émotion inhérente aux affinités sonores qui les composent n'est pas réductible à « quelqu'un » qui les éprouve ou à « quelque chose » qu'elle concerne, mais existe *par elle-même*, dans l'« air du temps » ou l'« atmosphère ambiante », dans la *Stimmung* où résonnent les « tonalités affectives » que « la vie en chœur », choses et hommes entremêlés, entonne à l'unisson, en canon ou en contrepoint à tout moment et en tout lieu de son existence. La tristesse ou la mélancolie des premières mesures d'*Aufgang* ou d'*Outscape* ne renvoie pas au spleen de leur auteur ni à la désolation des états de choses que ces œuvres évoqueraient, mais à ce « pur être de sensation ou d'émotion » que Deleuze et Guattari voient comme le matériau de l'œuvre d'art, poétique ou musicale, parce qu'il existe « dans l'univers » bien plus que dans une personne ou dans un fait.

La mélancolie ou l'exaltation n'ont pas besoin d'objets ni de sujets pour être, la musique et la poésie étant leur « milieu de vie », bien plus que le cœur de l'homme ou la nature des faits, qui en sont les dépositaires passagers, éphémères, hautement périssables, mais que l'être de l'affect transcende de toutes parts... *Aufgang* (au-delà) et *outscape* (au-dehors), dit Dusapin, dont les œuvres montrent avec force que l'émotion existe *par-delà*, dans le grand dehors, comme Rimbaud a su montrer que la vraie vie est *ailleurs*. Ce *hors* et ce *delà* qu'occupe l'espace sonore dans toute son extension et que dégage le temps sonnante et résonnant par son extrême intensité, c'est le *la*, la *clé* ou le diapason qui donne à notre « époque » en suspension dans l'air, en un chant hors chant (*Epochè*, en grec ancien, signifiant « mise en suspens ou entre parenthèses » : hors-temps au sein du temps), la hauteur, l'ampleur et la teneur, bref, la tonalité et la tonicité des voix chorales ou orchestrales auxquelles l'empreinte vocale ou la voix solo de chacun se mêle si intimement qu'elle devient le fil indémêlable d'une trame musicale sans fin, ou l'imperceptible grain d'une bande-son universelle qui marque à jamais le film de nos vies. La musique de Dusapin n'est pas une musique pour le temps présent – je veux dire « présent seulement », comme dans le présentisme, où tout se réduit à l'actualité ou à la ponctualité, qui est le « pressant » bien plus que la « présence » au sens fort – mais pour un temps qu'elle *pressent*, augure

et inaugure, sonde et palpe, prévoit, présage, postule et conjecture, induit et préfigure, qui est le vrai sens du mot *praesens* en latin, participe présent de *prae-esse* (être d'avance). Elle met en chant un temps virtuel qui passe à l'acte à tout moment, comme dans *Aufgang* et *Outscape*, qui donnent une existence à l'*hors* et au *delà* dont nous avons grand besoin pour sortir de l'enfermement ou de l'aplatissement, de l'internement et de l'abaissement auxquels l'Histoire nous a contraints, par son enchaînement inéluctable et son inévitable fin.

Son temps est *tangentiel* : il n'initie aucune tendance, comme le souhaitaient les avant-gardes, parce qu'il est tangent au fil des événements auquel il touche en un seul de ses points pour prendre aussitôt une ligne de fuite, une perspective vers l'infini, effectuant une sortie (*out, auf*, encore une fois) dans l'obliquité ou la verticalité, qui lui donne son statut de temps différentiel, sinon fractal ou catastrophique, pour parler comme Mandelbrot ou Thom, qui sont aussi des sources d'inspiration pour Dusapin<sup>10</sup>. C'est depuis ce hors-temps ou cet au-delà de l'histoire qu'il peut entrevoir non pas quelque nouvel Âge plus ou moins mythique que les utopies du temps passé ont façonné pour notre plus grand malheur, mais cette diagonale du fou ou du sage que notre « vie chorale » peut emprunter en allant de travers ou en travers afin d'échapper aux pièges que tendent à chaque instant les logiques linéaires de la causalité et de la chronologie.

La musique de Dusapin ne se situe pas dans la continuité de l'histoire, dans la suite et la poursuite du programme téléologique qu'a déclenché l'idée de progrès, ni non plus dans la rupture ou l'interruption de toutes formes de temporalité, comme les avant-gardes et la postmodernité ont tour à tour, chacune à sa manière, voulu la réaliser par un coup de force ou une pâle restauration, décrétant que rien n'existe sinon l'instant ou bien que tout est contemporain, le passé le plus lointain pouvant être cité sinon plagié à tout moment comme s'il venait de nous arriver. Des œuvres comme *Aufgang* et *Outscape* embrassent le temps tout entier, certes, depuis sa Genèse dans les lallations ou les balbutiements où le Big Bang se prépare, comme l'enfant s'exerce au langage dans son babil porteur des affects qui deviendront concepts sous la lumière de la raison, et jusqu'aux trompettes de l'Apocalypse qu'elles font sonner comme les alarmes de la révélation, qui nous tiennent en éveil devant les menaces que toute fin recèle, mais elles ne le font pas pour citer le temps à comparaître dans toute son extension ou son abrupte intensité : elles en « rebrassent » les éléments comme les cartes que le destin met entre nos mains en une « nouvelle donne », un « nouveau jeu », bref, une « nouvelle main », tous ses atouts redistribués, tous ses enjeux repartagés, non pas pour qu'on revive notre Histoire à répétition dans une mémoire devenue

10. Sur la notion de *fractale* chez Benoît Mandelbrot, voir Dusapin et McKinley, 2017, p. 38 ; pour celle de *catastrophe* chez René Thom, voir Dusapin, 2009, p. 43-48.

11. Rappelons que Pascal Dusapin utilise cette notion de parallaxe pour parler de son œuvre photographique dans ses échanges avec Maxime McKinley qui, s'inspirant de Slavoj Žižek (2008), suggère avec raison de l'appliquer à l'œuvre musicale du compositeur (voir Dusapin et McKinley, 2017, p. 54-57 et p. 106-107).

stérile, mais pour qu'on « reparte » à neuf en une brusque « évasion » (*escape*) ou une soudaine « élévation » (*gehen*) par la tangente ou la diagonale, par le travers ou la transversale, bref, par l'obliquité propre à la « courbe prosodique » qu'elles font entendre, qui est une sorte de « parallaxe acoustique » grâce à laquelle on change de point de vue sur la temporalité comme on change de perspective sur l'espace en déplaçant notre point d'observation<sup>11</sup>.

C'est le « temps historique » et l'« espace public » tout entiers qui sont ébranlés par l'œuvre de Dusapin, qui déplace l'angle à partir duquel on a pris l'habitude de les considérer depuis l'âge classique jusqu'à notre tardive modernité. Ils n'ont plus rien de stable ou de statique, ne tiennent plus en place, ne restent plus en l'état, comme on imagine l'instant présent ou la place publique au sein desquels s'organise notre existence collective ou notre vie sociale. L'espace et le temps deviennent « chorégraphiques » : ils sont mis en branle comme le sont les entités cosmologiques qui peuplent notre univers, dont le « foyer » bouge sans cesse selon des parallaxes qui ressemblent aux déplacements de la danse et aux modulations du chant propre au « chœur » ou à l'« orchestre » au sens étymologique du terme. La « vie chorale et orchestrale » chère à Rimbaud, où les « affinités affectives » se substituent aux « liens sociaux » réglés par l'État ainsi qu'aux lois causales qui en régissent l'Histoire, trouve dans des pièces comme *Aufgang* et *Outscape* son incarnation musicale la plus « énergétique », dont les « implications spontanées » sont « l'occasion, unique, de dégager nos sens ». Dans la « parole » orchestrale de Dusapin, on prend la parallaxe qui nous ébranle et nous secoue corps et âme en des tropismes ou des « tonalités affectives » où l'on change de foyer à tout moment, grâce à l'*Aufgang* et à l'*Outscape* en quoi sa prosodie consiste en nous « sortant » de notre espace, nous « haussant » au-dessus du temps, nous propulsant au-delà de nous... dans le « chœur » en fusion des « accords affectifs » les plus troubles qui nous mettent en branle à chaque instant, en joie et en colère d'un même élan, dans le « chant commun » propre à l'*agora* nouvelle qu'elle fait surgir en une résurgence inattendue, où une « énergie » secrète, pour ne pas dire sacrée, devient l'occasion tant espérée de « dégager nos sens » jusqu'à l'insensé.

#### BIBLIOGRAPHIE

- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.
- DUSAPIN, Pascal (2009), *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil.
- DUSAPIN, Pascal, et MCKINLEY, Maxime (2017), *Imaginer la composition musicale : correspondance et entretiens (2010-2016)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- LEIRIS, Michel (1988), *À cor et à cri*, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1969), *La prose du monde*, Paris, Gallimard.

RIMBAUD, Arthur (1965[1886]), « Solde », *Les illuminations*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

ŽIŽEK, Slavoj (2008), *La parallaxe*, Paris, Fayard.

Pascal Dusapin, page 37 du manuscrit de *At Swim-Two-Birds* (2015-2016), pour violon, violoncelle et orchestre.