

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 71

Artikel: La maison du sourd : Goya et l'expérience moderne du monde
Autor: Dufourt, Hugues
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927799>

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: 06.02.2026

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

Devenu sourd à l'âge de 46 ans, le peintre Goya a réalisé vers 1820 de mystérieuses fresques appelées Pinturas negras, sur les murs de sa maison de campagne madrilène, la Quinta del Sordo. C'est sur ces « tableaux noirs » que s'appuie la composition de Hugues Dufourt, « La Maison du Sourd » pour flûte et orchestre.

Comme Goethe, Beethoven ou Stendhal, Goya est à la croisée de deux siècles. S'il est profondément enraciné dans le XVIII^e siècle, il ne lui appartient pourtant pas. Formé dans la meilleure tradition de la peinture espagnole – celle du Greco et de Vélasquez –, il en saisit surtout l'anticipation puissante de la sensibilité moderne. Il se souviendra de l'apocalyptique *Vue de Tolède*, ou des philosophes en haillons. Élevé à la cour d'Espagne, dans l'atmosphère la plus officielle qui soit, nourri de la grande peinture européenne du XVIII^e siècle, il en écarte les valeurs pour lui surannées, et prend congé de la vieille tradition italianisante désormais vouée au déclin. Lecteur de Voltaire, adepte des Lumières, Goya considère néanmoins comme un fléau la peinture rationnelle de son temps – la fusion de la nature et de l'antique ou de la nature et de l'idéal. Goya n'a jamais jugé pertinente une approche rationnelle de l'art. Convaincu que seule l'éducation permettra de délivrer l'humanité des monstres de l'obscurantisme, il fustige les superstitions, et dénonce les sectarismes. Cependant, Goya fut le premier artiste de son époque à renoncer à l'idée d'une mission éducative de l'art et à stigmatiser les idéaux dans lesquels il ne voyait que de nouveaux exorcismes. Le XVIII^e siècle reconnaissait à l'art une utilité publique et sociale. L'art, pour Goya, cesse d'être une activité sociale régie par des critères objectifs et conventionnels, et devient une forme d'expression spécifique, créatrice de ses propres normes. L'esthétique des Lumières est fondée sur l'imitation et consiste dans la quête de formes idéales, inspirées de la pure nature, décantées par la lumière de la raison et chargées de vérités de portée universelle. Goya, qui ne s'est jamais privé d'enfreindre les règles de l'art, met en cause leur principe même. Goya a frayé une voie nouvelle en peinture, qu'il oriente de la réalité au rêve. La peinture n'est ni narrative ni descriptive. La violence qui, chez Goya, traverse les masses tumultueuses de son espace pictural, traduit directement, sans médiation formelle, l'intensité d'une émotion ou le mouvement inobjectivable des tendances et des affects. L'activité artistique devient une expérience primordiale et

non plus déduite. C'est parce qu'elle devient une sténographie des pulsions que la peinture de Goya se délie de toute attache à la mimesis et invente le style de l'esquisse. C'est parce qu'elle refuse l'objectivation, l'embellissement, la transfiguration que la peinture de Goya se concentre sur ses moyens spécifiques et invente le langage de la couleur moderne. Malraux écrit : « Jusqu'à Goya, tout portrait s'adressait aussi à l'imagination. Vingt de ses portraits n'ont plus rien à voir avec elle, ne sont plus qu'art. Cet homme dont le rêve était la seconde vie, et peut-être la première, délivra du rêve la peinture. »

LA LUMIÈRE DE TIEPOLO

Goya, qui ne montra jamais trop de gratitude envers ses maîtres, reçut sans doute de Tiepolo le secret de son art. En 1762, Tiepolo fut dépêché à Madrid pour y remplir une ultime mission diplomatique : magnifier la couronne espagnole. Charles III l'avait appelé à la cour pour lui confier la décoration de la salle des Gardes et de la salle du Trône du nouveau Palais Royal. Tiepolo put ainsi donner libre cours à ses rêves de puissance et satisfaire une dernière fois son penchant mégalomane et rétrograde pour l'absolutisme. Tiepolo, qui disposait d'une maîtrise technique stupéfiante et faisait preuve d'une habileté incomparable, savait tirer de ses artifices picturaux des dispositifs pourvus d'une forte charge onirique. Il apprit à Goya l'univers enchanté, lumineux qui caractérise la culture pastorale de l'Europe du rococo. Il lui transmit les moyens techniques propres à rendre la texture des songes : précision, économie et légèreté de la touche, fraîcheur de la palette aux délicates nuances pastel. Limpidité cristalline des coloris, subtilité des dégradés qui se poursuivent jusqu'à l'évanescence, intensité lumineuse de la gamme chromatique, clarté irréaliste des milieux diaphanes, miroitement de la lumière dans un espace iridescent, ampleur des paysages auxquels la perspective élargie confère une véhémence inspirée.

John Steer écrit à propos de Tiepolo : « Jamais auparavant la peinture en trompe-l'œil avait atteint à un tel effet de totale réalité de lumière et d'espace ; un résultat très proche sera obtenu, bien des années plus tard, par Goya dans les fresques du dôme de San Antonio de la Florida à Madrid, et ce sous l'influence du travail accompli par Tiepolo à la fin de sa vie dans la capitale espagnole¹. » Bénéficiant de la protection de Mengs et de Francisco Bayeu, son beau-frère, Goya grandit à

Auto-
agression:
Goya,
« Saturne
dévore ses
enfants »,
détail



l'ombre du néoclassicisme. Mais c'est avec Tiepolo qu'il rêve de rivaliser. Car Tiepolo embrase les nuées ; ses fresques de plafond sont des trouées de lumière vers l'immensité, des prodiges perspectifs d'architecture feinte. Dans la tradition de l'illusionnisme virtuose des Bibiena et des caprices en trompe-l'œil de Véronèse, ses vues plafonnantes exaltent la magnificence des cieus accordés aux dimensions du nouvel univers. Ses allégories triomphales déploient une magie de couleurs qui n'a pas d'équivalent si ce n'est dans le monde de Véronèse. Ce sont des ciels mauves, des nuages rosés, argentés ou gris bleutés, d'un contour fragmenté qui les déchiquette comme une rocaïlle, ce sont des cascades de tons ambre, lilas, jaune ivoire, qui émanent d'une blancheur ensoleillée ou se détachent d'un fond bleu azur ou vert pâle. Tiepolo accomplit la synthèse de toute la tradition décorative vénitienne, dont il fond les différentes composantes en une vision neuve et originale. La lumière, qui devient l'élément primordial de son œuvre, lui permet de s'affranchir du colorisme tourmenté et du clair-obscur dramatique qui caractérisent le courant décoratif du baroque tardif. Sa palette s'éclaircit, s'aère et poursuit la dématérialisation chromatique de la forme baroque jusqu'à la diffracter dans une gamme de tons pâles et translucides.

John Steer ajoute : « Tiepolo est un maître des atmosphères insaisissables, et ses figures courbées, alanguies, ne semblent pas tant participer à une histoire qu'appartenir à un moment privilégié dont l'intensité exacerbée est la raison d'être. Cela est vrai, à la lettre, des *Capricci* gravés, qui n'ont pas à proprement parler de sujet, mais représentent la quintessence de l'art de Tiepolo, par leur extrême intensité dénuée de toute motivation extérieure². » Tiepolo s'échappe dans l'univers intimiste de l'élégie mélancolique, parfois teintée d'amertume, qu'il confie à de petites toiles de chevalet, à des dessins et des eaux-fortes. Les *Vari Capricci*, gravés en 1740 et publiés par ses fils en 1775, les *Scherzi di fantasia*, série de vingt-quatre estampes qu'il exécute entre 1739 et 1757, découvrent un monde inquiétant de Dionysies archaïques, d'orgies nocturnes et de cultes chtoniens. Ce sont des amoncellements de mines, des spectacles insolites, avec, pour animaux emblématiques, la chouette et le serpent, messagers de l'au-delà. Les trente-cinq *Caprices* et *Fantaisies* annoncent la violence sourde et la sombre irrationalité des *Caprices* de Goya. Sans doute est-ce l'œuvre de Giovanni-Domenico Tiepolo, le fils aîné du peintre, qui rattache le plus manifeste-

ment Goya à Tiepolo. Giandomenico fut le collaborateur le plus fidèle de son père et l'accompagna à Madrid. Fort éloigné des mythes décoratifs de ce dernier, il montra une prédilection pour la caricature, la satire sociale, qu'il traite avec un réalisme tantôt enjoué, tantôt chagrin, puisant son inspiration dans les aventures de Polichinelle, les mascarades, les épisodes de la vie des clowns ou les scènes des bohémiens. Polichinelle est une image de la sottise qu'il fustige et tourne en ridicule, notamment chez les nobles. De Giandomenico, cependant, notent Pierre Gassier et Juliet Wilson, « nous ignorons tout des rapports avec Goya, sinon qu'il possédait à sa mort, en 1804, des épreuves de la plupart de ses gravures, y compris une suite des *Caprices*³ ».

LUMIÈRE DANS L'OBSCURITÉ

Ce sont de vastes paysages aux horizons lumineux, des compositions sereines, des scènes gracieuses que Goya avait commencé à peindre sur les murs de la maison de campagne qu'il avait achetée en 1819, aux portes de Madrid. Goya comptait s'isoler de la cour et des événements. Il vivait avec une femme encore jeune et séparée de son mari, la belle Leocadia Weiss – la Manola qui ouvre le cycle des peintures murales de la *Quinta del Sordo* –, et sa petite Rosario que l'on présume être la fille du peintre. Ainsi que l'a montré Alfonso E. Pérez Sanchez, la radiographie et les analyses stratigraphiques ont permis de découvrir, sous les quatorze peintures noires qui ornaient les murs de la Maison du sourd, le monde radieux de Tiepolo. Alfonso E. Pérez Sanchez écrit : « C'est dans ces larges panoramas, dont l'analyse des pigments met à jour la vive coloration, avec des bleus célestes et des verts juteux, qu'apparaissent à petite échelle, comme suggérés, des personnages regroupés, semble-t-il, dans les parties basses des compositions ; de celles-ci, nous en devinons la clarté et la vibration, définies dans un espace ouvert où le ciel lumineux occupe une bonne part de la surface⁴. » Le *Pèlerinage à l'Ermitage* de San Isidro cache « un panorama large et ouvert de montagnes ondulées, et un grand pont à trois arcs qui se reflète dans des eaux appartenant, on le devine, à un large fleuve⁵ ». Dans la partie inférieure de *La Lecture* se dégage « un petit âne qui, avec son cavalier, parcourt lentement un espace aux larges horizons, avançant en zigzag par ce qui semble être des sentiers se perdant à l'horizon⁶ ». Ce sont partout d'amples paysages,

1. John Steer : *La Peinture vénitienne*, traduit de l'anglais par Claude Bensimon. Paris : Thames & Hudson, 1990, p. 192.

2. *Ibid.*, p. 192.

3. Pierre Gassier et Juliet Wilson : *Vie et mort de Francisco Goya*. Fribourg : Office du Livre, 1970, p. 130.

4. Alfonso E. Pérez Sanchez : « Comment les peintures de la *Quinta del Sordo*, devinrent des peintures noires », Goya, les visions magnifiques, Jacqueline et Maurice Guillaud (éd.). Paris : New York Guillaud Éditions, 1987, p. 89.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 89.

pour certains très lumineux au ciel clair, pour d'autres au ciel nuageux, composés d'immenses étendues désertiques, de reliefs sinueux ou accidentés, à l'image d'une nature rocheuse d'une grandiose sérénité.

Une circonstance sur laquelle on se perd en conjectures bouleversa le projet initial. Les couleurs gaies sont englouties sous des couches de noir dense, de gris, de brun et de jaune terreux. Goya représente une humanité agglutinée dans la barbarie, victime d'elle-même, veule et avilie, maligne et obtuse. La vérité que Goya découvre dans sa pratique picturale n'est plus l'optimisme des Lumières. Seules subsistent quelques tristes évidences : la lutte fratricide, la sauvagerie des instincts, le règne de la superstition et du mensonge, les espoirs réduits à néant, la vie mutilée, l'absurdité de l'existence, la mort imminente. Ici, deux hommes déjà à demi-enlisés dans des sables mouvants s'assomment à coup de gourdin. Là, une frise de sorcières accroupies, terrifiées, fiées, malléables comme de la glaise et couvant un feu mauvais, acclame le Bouc. Assise au fond, à droite, la Manola assiste impassible à la scène. C'est *El Aquelarre*, le sabbat. Ailleurs, *Asmodée* : le démon du plaisir impur, le vol de la volupté, fauché par la décharge d'un fusil. Le *Saint-Office* : le cortège de la réaction, la procession sinistre de la soumission volontaire. *Judith et Holopherne* : la vengeance féminine, la violence du désir inassouvi. Plus loin, deux femmes rient d'un homme à gorge déployée. Les Parques tranchent le fil de la vie. Saturne dévore ses fils. Un chien nage à contre-courant.

Les *Peintures noires* contiennent les éléments d'un autoportrait : l'enfance pauvre d'un déclassé, une jeunesse médiocre, des débuts obscurs, des échecs cuisants, une vie étriquée et besogneuse conduite dans la préoccupation du lendemain. Une maturité artistique tardive, l'opiniâtre ascension d'un fonctionnaire de la peinture, occupé dix-huit ans durant à exécuter des cartons de tapisserie. Et toujours, la peur, les gages qu'il a fallu donner, d'opportunisme et de docilité. Une lente conquête de l'insolence et de l'anti-conformisme, l'affranchissement emporté sur un milieu de peintres qui s'entêtaient à lui expliquer la peinture.

Goya ne se reconnaissait que trois maîtres : Vélasquez, Rembrandt et la nature. Peindre selon la nature, c'est, selon Goya, renoncer à toutes les illusions réconfortantes – le sophisme de la bonté universelle, la croyance en la survie après la mort, l'optimisme rationaliste, l'effort lucide et rigoureux pour penser la condition humaine. L'art n'apporte aucune promesse de délivrance, encore moins de guérison. L'art, pour Goya, ne fait qu'exprimer l'infini travail du désir, son ambivalence, sa puissance de dénégation, ses tendances destructrices, sa violence et son insatisfaction primitive.

AUTO-AGRESSION

On s'accorde à penser que les *Peintures noires* sont le geste d'amertume et de désespoir d'un homme qui voit l'Espagne sombrer définitivement dans le despotisme et la réaction. Mais ce serait s'accommoder d'une semi-vérité que d'omettre la constante et trouble fascination du peintre pour Piranèse, pour Magnasco, ainsi que son obsession du sabbat et des tribunaux secrets. Les prisons, les membres amputés, les monceaux de cadavres, le fourmillement des corps dans le brasier, le pesant appareil des fers et des chaînes, le silence de la réclusion ne témoignent pas seulement d'une catastrophe historique, mais d'un sentiment tragique de la vie. Goya partage avec Freud la vision d'une humanité dont l'impulsion agissante est la pulsion de mort, une humanité qui conserve de son origine animale une irrépressible nostalgie du crime, de l'inceste, du parricide, de la guerre,

du rapt et de l'oppression. En accord avec Freud, Goya voit partout à l'œuvre, inextricablement lié à l'érotisme et pourtant irréductible à lui, une sorte de masochisme primaire, une puissance de destruction dont la sexualité se retire et qui s'impose comme une limite absolue à la satisfaction des désirs. L'exigence compulsive de répétition, qui ne suscite ni ne procure aucune espèce de plaisir, ajoute son impact désagréateur à la force inéducable des pulsions sexuelles.

L'objet spécifique de la peinture est donc, pour Goya, la négativité sans conciliation ni rémission du désir. Goya est le premier peintre du monstrueux, de l'immonde et de l'abject. Si l'œuvre de Goya est à ce point tragique et obsédante, c'est qu'elle n'apporte aucun espoir de réintégration des dimensions pulsionnelles. L'unique objet de la peinture de Goya est la souffrance psychique d'une humanité qui se découvre dans le désir, dans les antagonismes inhérents aux pulsions, qui se voit dépossédée des prérogatives qu'on lui reconnaissait encore sur ses actes, qui recule d'horreur devant la mort, mais la préfère encore à la vie, et qui aspire dans la régression et le dégoût de soi, à échapper à sa condition misérable. La folie des hommes tient moins à leur impuissance à s'émanciper qu'à leur refus de l'autonomie.

L'art de Goya a montré d'un jour cru les effets du mécanisme par lequel, selon les termes de la psychologie freudienne, l'agressivité revêt un caractère clinique au moment de sa désintrication d'avec la pulsion sexuelle. Ce vocabulaire demeure sans doute inadéquat, car il porte sur l'un des points les plus controversés de la théorie psychanalytique. Ces effets révèlent les processus par lesquels l'agressivité se retourne contre la personne propre, dans le plaisir universellement partagé de la soumission et de l'humiliation. Goya n'a, pour sa part, jamais manqué l'occasion de saisir sur le vif une scène de cannibalisme. Pour autant l'art de Goya, ni l'art en général, ne peuvent s'assimiler à une force de déliaison. L'œuvre est une affaire de formes, un procès laborieux qui ne l'apparente en rien à une fantasmagorie ni à une satisfaction hallucinatoire.



Goya:
L'Aquellare

Qu'ai-je moi-même retenu de la *Maison du sourd* ? Les éléments, sans doute, d'un autoportrait. Ma propre *Maison du Sourd* est une expérience de la démesure, un long déchaînement de fureur instrumentale. Cette œuvre retrouve la veine de *Surgir* et de *Saturne* dont le caractère scandaleux m'a tenu quelque temps à l'écart de la vie musicale. Je n'ai pourtant jamais pu me départir de l'intime conviction que la musique n'atteint pleinement sa vérité qu'avec des expériences-limite, loin de la fadeur discursive et de l'hédonisme insipide auxquels on voudrait la contraindre. La pratique assidue de la musique, déclarait Thomas Mann, porte immanquablement atteinte à l'honneur des familles. Thomas Mann fut, sur ce point, exagérément pessimiste, car la musique dite « contemporaine » est prise dans les rets d'un monde correctionnaire où elle n'est admise qu'à titre de savoir. La création musicale doit aujourd'hui se plier aux canons de la reconstruction logique, se soumettre à l'orthopédie de la recherche, suivre les directives des appareils d'État, avant d'être remise à la tatillonne sollicitude des confrères et livrée enfin à l'acharnement thérapeutique des musicologues.

Dans cette œuvre, je me suis délibérément retiré du monde socio-politique de l'art et j'ai cessé de m'indigner des crimes commis au nom de la liberté, de l'humanité ou de prétextes détestables. Pour autant, je n'ai jamais cessé de croire en une autre forme de raison dont il faut maintenir inflexiblement les principes face à la violence aveugle et à la criminalité farouchement déterminée. Goya, quant à lui, n'a jamais renié le rationalisme des Lumières et n'a jamais songé que les thèmes de réflexion universalistes puissent recouvrir une secrète dimension coercitive.

Le contenu de ma propre *Maison du Sourd* consiste en une exploration par l'art des rapports de la laideur et du désir. Ainsi que je l'ai déjà observé, l'approfondissement du désir humain révèle, chez Goya, la présence d'un appétit originaire de destruction plus puissant que la libido. La fonction propre de l'art est d'en dévoiler les ressorts cachés, les élaborations propres, les refus invincibles. Goya peint la recherche de la jouissance et l'expérience de la frustration, le poids du passé, la rencontre de la nécessité, le tragique de l'échec absolu dans le ressassement monotone d'une tyrannie compulsive. Goya s'est livré à une déconstruction picturale du sujet dont j'ai tenté l'équivalent en musique. Cette entreprise se fonde sur une philosophie de l'art qui me rend plus proche de Goya que de Freud. Je pense, à la différence de Freud et comme Goya, que l'art n'a pas pour fonction de sublimer les instincts. Il faut donc renoncer au prestige de la dernière illusion de puissance, la plus insidieuse et la plus pernicieuse de toutes, celle qui se donne pour tâche le gouvernement des hommes ou l'éducation du genre humain. La violence thématique des images de Goya n'a d'autre objet que l'engrenage du désir à quoi se résume l'originalité de l'existence humaine et dont il peint les manifestations dans la conscience d'angoisse. Je pense, comme Goya, que l'œuvre d'art n'est pas la satisfaction symbolique de désirs inconscients, qu'elle n'est pas non plus intimement liée à la sublimation et qu'elle ne consiste pas davantage dans la réalisation substitutive de tendances entravées. Malraux a pleinement raison de dire que Goya a délivré la peinture du rêve. L'œuvre d'art n'a pas pour fin de plaire et d'instruire. Elle inflige au contraire le déplaisir que suscite la mise à nu de l'excitation pulsionnelle et l'insatisfaction que provoque la révélation de l'inéducable. L'activité artistique ne se détourne jamais, par cela même, de la communauté humaine, car sa fonction première consiste à témoigner d'un rapport essentiel de l'homme à lui-même. La vérité de l'art

moderne réside dans son aptitude à dissoudre les conceptions mythologiques du monde. C'est ce rapport critique à l'illusion, à la superstition, à la méconnaissance de soi qui fonde l'autonomie de l'art.

De cette *Maison du Sourd*, que je viens d'achever, il m'est difficile d'exposer les catégories et les techniques de composition. Incontestablement, elle se situe dans un registre extrême. Je fais allusion à ce début interminable qui souligne, dans l'œuvre, le moment de l'indétermination et se souvient de l'introduction de la *Création* de Haydn. Je songe aussi à la frénésie de la fin où j'ai repris à Strawinsky et à Bartók leurs procédés d'intensification du matériau. J'ai écarté tout pittoresque sonore, étant attaché à la seule unité de ton qui est l'une des manifestations de la cohérence immanente de l'œuvre. Étant musicien et non peintre, je n'ai pas recherché dans la composition la justesse de l'esquisse. Un musicien travaille sur l'exactitude d'un schéma et doit s'astreindre aux valeurs de clarté structurale. Je conçois le travail de composition musicale comme celui de la détermination, qui est finalement une spécification. La composition est une technique qui se spécialise, une formulation qui se précise et non une expression directe d'évidences. Au surplus, la vraie musique ne commence qu'avec le dépassement de ces déterminations dans la pure inquiétude de la différence. L'idée que la forme puisse résulter de l'immanence de la totalité à chacun de ses moments me paraît illusoire. Il faut tenir compte des facteurs d'émergence, du drame de la réalisation et du projet, qui bloque précisément le mouvement interne des différences, rend impossible la synthèse des facteurs et des conditions et disloque ou réoriente le procès total.

Un mot sur le ressort de l'œuvre : il m'a semblé que les *Peintures noires* révélaient chez Goya les doutes d'un homme assailli dans son identité de peintre, comme s'il lui avait fallu renoncer à s'élever à ces plus hauts sommets de l'art que représentent les dernières peintures de Rembrandt et de Vélasquez, comme si la profondeur du paradis luministe devait lui échapper à jamais. Ce rêve luministe, j'ai cherché à l'évoquer dans la première partie qui est une introduction délibérément disproportionnée au reste de l'œuvre, un rideau de lumière au sein duquel les timbres instrumentaux sont à ce point fondus qu'ils en deviennent indiscernables, comme pour suggérer l'infinité d'un monde de rapports sans termes. Sans avoir depuis réécouté l'œuvre, je me souviens qu'*Inori* de Stockhausen, de 1974, avait proposé une démarche semblable ; il s'agit d'une œuvre qui n'est que genèse, dynamisme, génétique, déploiement autour d'un germe. À la différence de Stockhausen, qui donne à son œuvre une imprégnation méditative, j'ai conçu cette introduction comme une embellie tardive, une plage suspensive, où la flûte soliste n'intervient pas. La seconde partie, qui laisse libre cours à la stridence de l'expression subjective, est au contraire dominée par le mélisme tourmenté et replié sur lui-même de la flûte soliste. L'orchestre libère de l'énergie en même temps qu'il en accumule, à la manière d'une spirale involutive qui se resserre sur elle-même et se contracte jusqu'au raptus final.