

# Pascal Dusapin

## Fragments d'un entretien

### Entretien de Charles Besnainou, Gérard Geay et Claudy Malherbe



Cet entretien a été publié pour la première fois dans le programme du Festival de La Rochelle de 1980. La mise en forme des propos recueillis par Charles Besnainou, Gérard Geay et Claudy Malherbe, effectuée par Gérard Geay et Catherine Robin en mai 1980, a été volontairement conservée.

... et vers 18 ans, j'ai rencontré la musique contemporaine. Surtout Varèse.  
*J'ai pris « Arcana » en pleine gueule : « Mais qu'est-ce que c'est que cette musique ? » me suis-je demandé.*

Je me suis alors préoccupé de ce qui partait d' « Arcana » et je ne suis pas tombé sur Boulez ...

*– Je ne pouvais certainement pas aboutir à la musique sérielle! ... mais sur Xenakis.*

Le chemin qui part de Varèse mène à Xenakis. Même si ce dernier représente un autre stade de la pensée ; même s'il ne revendique pas cette filiation. Il y a entre Varèse et Xenakis une similitude de propos...

*C'est une question de contact; j'aime la violence en musique et c'est pour cela que j'aime le jazz, à cause de cette espèce d'**organicité** extraordinaire entre le geste et la forme... Toute ma vie, je serai un musicien de Jazz frustré !*

*J'avais aussi besoin de décider tout seul des choses que je voulais faire. Je devais être très mégalomane !*

Une chose me travaillait, j'en ai déjà parlé ailleurs, c'était une envie de faire: construire un objet, en mettre un autre à côté, et introduire entre eux une relation forte. Créer...

**– Cela aurait pu ne pas être de la musique ?**

Absolument...

.....

*Il y avait chez Varèse une revendication permanente du son, que reprennent pour leur propre compte maints compositeurs: préoccupation du son pur pour lui-même, de ses composantes (partiels, harmoniques, etc.). Quant à Xenakis, il a au départ une vision plus conceptuelle de la musique.*

J'avais, avec la musique de Xenakis, des affinités, disons ... psychiques.

**– Du point de vue de la matière sonore ou de la théorie ?**

Des deux points de vue justement.

*J'ai un tempérament assez expressionniste, mais ... cet aspect de la personne humaine, individuel, psychique, nerveux ne m'intéresse pas du tout. C'est lourd à porter. Si je faisais de la musique uniquement en m'appuyant sur ce qui me caractérise en tant qu'individu, je ne ferais pas grand chose. Cela donnerait des trépignements, une musique un peu colérique... Si l'on n'injecte pas dans tout cela des organisations, des relations fortes, le son pourrit, la musique meurt.*

Il y a, chez Xenakis, cet impact extraordinaire qui permet de recevoir immédiatement sa musique; et en même temps, derrière tout cela, une force formelle qui me fascinait complètement ...

Et, à l'époque, je n'y comprenais rien, d'ailleurs; je n'y comprenais rien !

Néanmoins, j'ai persisté dans cette voie car je sentais qu'elle me donnerait des outils intellectuels ... en fait, comme une formation spirituelle. Je vais peut-être pouvoir oublier, maintenant, le formalisme de Xenakis. Si l'on regarde son évolution, on constatera que toutes ses tentatives de formalisation vivent seulement maintenant et qu'il n'en a plus besoin — c'est-à-dire, qu'il n'a plus besoin de les formuler autrement que par la musique elle-même —.

**– Comment peut-on expliquer que Xenakis, fidèle à lui-même, continue d'aller de l'avant sans aucune tentation de retour au passé ?**

C'est peut-être une question de nature. Prenons par exemple Luciano Berio. C'est quelqu'un qui peut se permettre d'écrire son concerto pour violoncelle maintenant. Bien que j'admire beaucoup ce compositeur, je ne cautionne pas du tout cette démarche; pas tant d'un point de vue strictement technique que de celui de l'écoute. Elle provoque chez l'auditeur une passivité que je ne peux pas supporter.

**– Parce que c'est confortable ?**

Oui, c'est assez confortable. Ce n'est d'ailleurs pas du tout étonnant si ces musiques apparaissent maintenant.

**– Ce n'est donc pas un hasard si vous faites partie de ces musiciens qui, contrairement à d'autres, ne sombrent pas dans la tentation d'un certain retour en arrière, alors même que vous avez travaillé avec Xenakis à qui, pour le moins, on ne peut non plus adresser ce reproche.**

En fait, quand je dis que j'ai travaillé avec lui, c'est beaucoup plus modeste que ça. J'étais à l'Université et je souhaitais être confronté à des systèmes de pensée différents. J'ai travaillé, par exemple, pendant quatre ans les arts plastiques à Saint-Charles où j'ai étudié le dessin, la sociologie, la littérature...

**— C'est un peu une formation à l'américaine.**

Peut-être, mais sans le savoir...

*J'étais très isolé à cette époque. Je n'avais aucune conscience claire de tout cela. Pour moi, c'était tout naturel. Je n'avais rien à voir avec le système des conservatoires. J'ai suivi un an la classe d'Olivier Messiaen. C'est un être merveilleux; mais comme musicien, il ne pouvait rien m'apporter. Je me souviens qu'il ouvrait la partition de l'Or du Rhin en s'extasiant: quel génie, je ne peux pas en parler. Et tout était ainsi !*

...Xenakis enseignait à Saint-Charles. Il avait un ou deux élèves en Maîtrise de mathématiques. Je suis allé le voir et je suis tombé sur quelque chose d'incroyable. Il faut dire qu'il n'est pas spécialement pédagogue. J'ai essayé de comprendre ses œuvres; j'ai beaucoup travaillé. J'ai essayé aussi de créer moi-même des systèmes ... Jamais Xenakis ne m'a imposé quoique ce soit. Chaque fois qu'il expliquait une théorie propre à sa musique (*ST 10, Herma, Eonta* qui sont des chefs-d'œuvre), il laissait suffisamment de souplesse aux systèmes pour que l'on puisse éventuellement les développer, les personnaliser.

*Dans cet esprit, j'ai écrit une pièce pour cordes « Souvenir du Silence », qui reprend un peu tout ce que je savais de Xenakis. J'ai adapté à un projet de base qui m'était personnel toutes les théories apprises chez lui. Si l'on décortique cette partition, on pourra constater que je ne me suis pas limité à reprendre son programme, mais que je l'ai adapté aux nécessités propres à cette œuvre.*

**– Mais, ne croyez-vous pas qu'en définitive, à part quelques principes généraux, une théorie n'est vraiment valable que pour un seul individu ?**

Oui, mais lorsque l'on examine les faits, on constate que Xenakis a réalisé un travail de synthèse.

*Il y a quelque chose que je voudrais absolument dire: je ne suis pas du tout intéressé par la notion de démarche. Cela ne m'intéresse pas d'avoir une démarche. Je suis beaucoup plus intéressé par la notion de synthèse y compris sur le plan de la perception.*

Il est probable que moi-même, j'avais au départ une forme de pensée modelée par un tas de gens différents. On peut dire de Xenakis que la musique est passée par lui comme elle est passée par Boulez.

*Cela a dû être terrible, les années cinquante. Il n'y avait rien non seulement au niveau de la diffusion, mais aussi à celui de la création. Ils ont dû tout contrer et cela devait être bon finalement pour quelqu'un comme Boulez de gueuler dans un tel contexte. Maintenant, on nous donne des médailles ! Mais, toute proportion gardée, je crois que nous sommes dans une période qui n'est pas drôle non plus.*

**– Boulez l'a souvent dit: de mon temps, j'ai contesté, j'attends que l'on me conteste. Mais, cela ne m'intéresse pas de le contester !**

De toute manière, la question n'est vraiment pas là...

*J'ai suivi récemment un stage à l'IRCAM. Dans un tel contexte, on ne peut pas gueuler. Il serait tout à fait inimaginable d'engager une polémique ouverte. On ne saurait même pas par où commencer. Personnellement, à part quelques histoires d'administration idiotes, je ne vois guère où je pourrais prendre en défaut l'IRCAM, tout en sachant bien que c'est une présence écrasante.*

... Je n'ai pas du tout à prendre en compte les problèmes de certaines générations pour lesquelles je ne ressens aucune inimitié particulière. Je ne fais pas ma musique contre une autre musique.

**– Mais, revenons-en à Xenakis à propos de sa relation avec la théorisation.**

Oui, j'ai plaisir à le dire aujourd'hui, je crois qu'il n'avait pas seulement à résoudre des problèmes strictement personnels à travers certains objectifs musicaux, mais qu'il devait aussi faire face à une certaine situation historique qui réclamait probablement ces solutions. C'est cette espèce de convergence entre une situation personnelle et une situation historique qui a fait Xenakis tel qu'il est.

*Maintenant, il n'empêche que j'irai même jusqu'à contester Xenakis sur certains plans. Il me serait par exemple impossible d'adopter une attitude identique à la sienne lorsqu'il compose une œuvre énorme comme Herma. Je ne pourrais pas du tout concevoir cette sorte de symbolique. D'un point de vue historique ce serait une erreur pour un jeune compositeur de s'orienter vers cette voie-là. Cela reviendrait à un retour en arrière.*

Ce qui est typique chez lui, c'est qu'il instaure dans ses œuvres des rapports symboliques entre les sons et les notes. Il appelle d'ailleurs cela musique symbolique. Pour bien le comprendre, il faut le replacer dans le contexte de sa culture maternelle ; il est grec, avec une éducation philosophique et mathématique.

.....  
... J'ai souvent été frappé des différences parfois énormes que l'on pouvait constater entre mon travail et celui d'autres compositeurs. J'étais tenté de poser le problème en termes de conflit.

*Je ne me place pas du tout d'un point de vue qualitatif, mais je suis tenté de considérer qu'il y a conflit entre deux musiques qui ne peuvent pas s'entendre. Pourtant, lorsque j'ai l'occasion de m'entretenir avec un autre compositeur, ma surprise est grande de constater qu'il abonde absolument dans mon sens. Est-ce moi qui me suis trompé? Est-ce lui? ... En fait, ni l'un ni l'autre. Il peut exister une sorte de référence commune de pensée comme, par exemple une certaine conception de la structure, de l'organisation formelle, que partagera un compositeur même si son œuvre représente absolument la non-structure à mes yeux. J'ai compris maintenant toute la relativité de ces systèmes de pensée. On retombe sur ce que Xenakis appelle le « j'aime ou j'aime pas ». C'est pourquoi je ne m'intéresse pas à la démarche. Je crois que la seule chose à exiger de la musique maintenant: c'est de la musique. Qu'elle soit dans tel ou tel mode... Je m'en fiche!*

**– Quelle est alors votre attitude vis-à-vis d'une approche analytique ? Pensez-vous qu'analyser une œuvre peut apporter quelque chose à l'approche de la musique ?**

En ce qui me concerne, j'ai souvent travaillé ainsi et c'est même surtout cela qui m'intéresse. Mais, je veux pouvoir le faire aussi bien avec Beethoven ou Brahms et pas uniquement à propos de la musique contemporaine.



**FIG. 1 :** Pascal Dusapin, 25 ans.

*Je cherche à cerner un système de pensée (qui s'exprime dans une création) en le reliant à d'autres courants de pensée qui l'environnent. Dans mon cas, cela se concrétise par de la musique, mais je suis frappé, quand je discute avec des peintres, des cinéastes, des philosophes, des littéraires, de constater qu'il existe des structures de référence communes à chaque mode d'expression.*

Il existe des ponts et par eux l'on débouche directement sur la pensée humaine en général. C'est aussi cela que j'ai compris à travers Xenakis.

**– Ces ponts dont vous parlez, n'est-ce pas tout simplement l'exercice de la pensée qui demeure indépendant du matériau dont on use ?**

Oui, mais il existe, et c'est typique de l'éducation des musiciens, une sorte de chauvinisme qui tend à imposer la musique comme une spécificité.

**– N'est-ce pas aussi une forme d'inculture ?**

Il y a une inculture générale chez les musiciens qui est démente.

**– On refuse l'inconnu pour privilégier ce que l'on connaît.**

.....

... Il y a chez certains musiciens un besoin permanent de justifier leur travail. Je n'ai pas à justifier mon artisanat. Je veux bien parler de ma musique, l'analyser note à note, mais avec un public je ne l'aborderai qu'en la replaçant dans son contexte culturel et historique, en la reliant à un courant de pensée général comme je le disais tout à l'heure...

*Il y a vraiment des choses qui sont dans l'air...  
En mathématique, on a beaucoup travaillé sur les systèmes évolutifs, la  
prolifération; en biologie également...  
En musique, on se réfère beaucoup aux notions de croissance...*

Je voudrais rendre audible la structure. Le jour où j'y parviendrai...

**– Est-ce que l'analyse doit donc absolument se superposer à la perception?**

Non, pas du tout, mais j'aimerais provoquer une prise de conscience chez l'auditeur.

*Une question que ie me pose à moi-même: qu'est-ce que pour moi faire  
de la musique?*

*– Une question que ie n'aurais pas osé poser!*

*– Mais moi, je me la pose. J'estime que la musique crève de ces  
affirmations: la musique c'est ceci, la musique cela devrait être cela... Il  
y a des motivations très simples – mais dont je ne veux surtout pas faire  
une mystique –: si je ne fais pas de musique, je mourrai... cela m'aide à  
respirer (ce n'est pas que cela m'aide à bouffer, mais enfin...).*

En tant que compositeur, je produis un objet et j'ai envie que cela produise une sorte de choc, de résonance puissante. Il ne s'agit pas d'en foutre plein la gueule aux gens; cela ne m'intéresse pas. Ce qu'il y a d'extraordinaire dans « Arcana » de Varèse, c'est cette force ... et puis, la structure de cette force. Arcana, c'est énorme ; c'est un modèle pour moi.

**– Mais cette force, c'est quelque chose en plus. C'est un résultat. Certains compositeurs ont tenté de la reproduire, en vain à mon avis. Cela échappe à toute volonté délibérée.**

C'est une question purement individuelle. Il faut effectivement donner au son, à la force du son, une sorte de nécessité organique. Je crée des formes, avec des choses à l'intérieur qui tournent, pirouettent, se rétrécissent, s'élargissent... Voilà ce que je veux faire percevoir à l'auditeur. Finalement, j'ai envie que cela le dérange, l'angoisse dans le meilleur sens du terme, que ça l'aide peut-être ...

**– Qu'il ne soit pas passif...**

Oui... qu'il puisse contrôler chaque demi-seconde de toute cette musique, sans cesse. J'ai horreur des musiques qui sollicitent l'hypnose.

**– Vous essayez donc de rendre la structure aussi claire que possible. Cela crée un rapport d'intelligence avec le public.**

Oui, et cela ne va pas sans problème, car on se heurte alors aux structures mentales des gens.

*Une de mes pièces, « Le Bal », a été donnée récemment à l'espace de  
projection de l'IRCAM par l'ensemble de l'itinéraire. Il y a des personnes  
qui m'ont dit des choses merveilleuses, qui ont « compris »; d'autres n'ont  
entendu qu'un seul son, une chose qui leur passait dessus; un critique a  
parlé de vagues molles alors que ce n'était pas mou du tout. Il suffit pour  
en juger de lire la partition. On se heurte aux dispositions intellectuelles  
des gens et moi, cela m'a fichu hors de moi!!!*

**– N'est-ce pas intéressant que les gens n'entendent pas tous la même chose?**

(Hésitant) Oui... Mais cela me met hors de moi parce que je crois, indépendamment de la qualité - qu'il existe actuellement certains critères d'écoute, un mode d'écoute que sollicite un certain type de musique (et là je pense notamment au phénomène « rétro »), une sorte de monochromie du son qui est bien un certain style 1980.

**– Mais sinon, d'un point de vue ditons philosophique, est-ce que vous pensez qu'il n'y a qu'une seule perception correcte ?**

Je n'en sais rien... mais je ne crois pas...

*Cela peut me faire personnellement de la peine, sur le plan affectif, que les gens entendent autre chose que ce que j'espérais.*

... Je dis parfois : je ne veux pas laisser le choix à l'auditeur. La notion de « multiplicité » de l'écoute, c'est un peu de la démagogie, non ?

*Quelqu'un qui me fascine : Beethoven.*

*J'écoutais hier encore la Grande Fugue pour quatuor. Devant une œuvre pareille, je n'ai pas le choix. Je n'en sors pas. Je suis là contre un mur...*

*– C'est le choc initial d'Arcana que vous retrouvez tout le temps.*

*– C'est énorme. La notion de grandeur m'intéresse beaucoup. C'est toute la différence qu'il y a entre Beethoven et Saint-Saëns, Coltrane et Keith Jarrett.*

*– Vous ne prenez pas énorme dans le sens quantitatif.*

*– Non, non... pour moi c'est synonyme de liberté.*

... Je suis très intéressé par la miniature, la petite forme. J'aimerais écrire des pièces qui soient comme des impacts, un peu à l'image du « flash » publicitaire.

*N'est-ce pas intéressant comme notion: comment faire une affiche qui accroche ? C'est très contestable au plan idéologique, mais ce n'est pas dénué d'esthétisme.*

... Je voudrais que la musique soit nécessaire ; qu'elle ait une fonction vitale, respiratoire...

Quand on entend certaines musiques, c'est vrai qu'on s'emmerde. Personne n'ose le dire, mais c'est vrai.

**– Depuis quelque temps, certains parlent de crise de la musique contemporaine. Si crise il y a, je n'y vois qu'une seule raison : nous n'avons pas vraiment d'auditeurs. Pour qui écrivons-nous? ...**

Méfions-nous ! Peut-être sommes-nous à la croisée des chemins.

**Mais ce n'est pas que je sois pessimiste. J'estime même que nous vivons une période formidable comme un nouveau Moyen-âge.**

Oui, c'est très curieux ; moi aussi je trouve que nous sommes dans une période transitoire, antérieure à quelque chose à venir...



*J'ai entendu des musiciens m'écouter dire : « pour moi, la musique, c'est une thérapie. Je sais bien que dans trente ans, on ne m'écouterà plus ». Personnellement (bien que les événements dans le monde...) je ne veux pas faire de la musique pour qu'elle meure d'ici dix ans. Si c'est ainsi, autant se foutre en l'air tout de suite !*

Mon ambition – et c'est peut-être une prétention – c'est que l'on demande ma musique, qu'elle ait une sorte de nécessité...

*et c'est difficile à dire... c'est peut-être bien la première fois que j'ose le dire...*

Cette année, je suis souvent joué; ma musique est éditée; certains m'apprécient, d'autres... Je ne fais rien pour cela – non pas que je sois contre le fait d'aller voir des gens – mais de là à intriguer, à traîner dans les couloirs, à draguer les responsables, non !

**– Mais, pourriez-vous préciser ce que vous entendez par la fonction de la musique ?**

Je me méfie parce que certains seraient tentés de se référer à la fonction qu'elle a occupée par le passé. On dit par exemple que Bach est universel, mais il écrivait pour quelques centaines de personnes. Chopin jouait dans les salons. Quand notre musique passe à la radio, elle touche plus d'auditeurs qu'une œuvre de Mozart en trente ans ! Le système mental dans lequel les compositeurs évoluaient n'avait rien à voir avec celui d'aujourd'hui.

Il faut absolument lutter contre cette morosité démente qu'on nous inflige.

Lorsque l'on entend quelqu'un comme Pierre Schaeffer établir des constats d'échec et dire : « on ne fait pas la musique qu'il faudrait », ça me dégoûte, c'est scandaleux !

**– Je me souviens de son cours au Conservatoire de Paris, lorsque lui-même ou l'un de ses pâles épigones – ce qui revient strictement au même –, déclarait que l'impasse de la musique contemporaine résidait dans le fait qu'on a le droit de tout faire. Mais c'est ce que j'appelle la liberté, ça ! Et la liberté pour ces gens-là aboutit à l'impasse, à l'impuissance, alors qu'il y a tant d'êtres au monde qui en sont encore privés. C'est choquant !**

.....

**– Pourriez-vous maintenant nous parler de votre « musique fugitive » pour trio à cordes ?**

Ecrire un trio à cordes était déjà pour moi une vieille idée...

*Jusqu'à présent, je ne fais que ce que je veux en musique et je ne voulais pas écrire un quatuor, mais bien un trio. Entre les deux formations, il y a un espace acoustique fondamentalement différent, un peu comme entre le clavecin et le piano.*

J'ai reçu, il y a un an et demi, une proposition du Trio à cordes de Paris. À l'époque, j'étais en train d'achever une pièce de musique de chambre (« Le Bal » pour quinze instruments) et j'allais en commencer une autre pour grand orchestre. J'étais plein de fougue à l'idée de composer ce trio. J'ai pu y penser en composant l'œuvre d'orchestre (en général, je suis long à me décider) dans laquelle j'ai utilisé certaines structures, certains modes d'organisation. Je tiens beaucoup au caractère abstrait de ces structures matérialisées dans la musique. Mais, comme je l'ai déjà dit tout à l'heure, le côté uniquement symbolique du son ne m'intéresse pas.

*J'avais développé dans cette pièce d'orchestre, certaines notions d'orchestration pure ; par exemple, renforcer le son pour qu'on l'entende mieux. Je ne veux que du son en tant que tel, mais intégré dans une structure qui soit, elle, d'une souplesse infinie. C'est ce à quoi je veux travailler et j'y arriverai... dans vingt ans... (rires)...*

Quand j'ai commencé le trio, il s'est donc posé le problème technique de passer d'une grande formation à une petite. Néanmoins, il me fallait conserver l'attitude intellectuelle que j'avais adoptée dans le travail d'orchestre : vérifier avec trois musiciens certaines formes de pensée mises en œuvre avec cent ; et que j'imprime une direction à tout ça...

*Pour ma part, je ne crois pas en la notion de progrès en musique, mais en mon propre progrès, ça j'y crois.*

*– Le progrès en art, cela serait un peu comme si l'on disait: soit la route Paris-Reims, j'ai parcouru 40 km et je suis donc en progrès depuis le moment où j'en avais parcouru 20. On ne fait pas de progrès sur un chemin, on avance.*

*– C'est une très bonne image.*

J'ai par conséquent essayé de développer dans le trio ce que j'avais commencé structurellement dans la pièce d'orchestre. Cette structure est en même temps en relation avec certaines notions gestiques. Je fais très attention à la gestique de l'instrumentiste, à ce qu'il existe une relation éventuelle entre les structures de pensée et les structures corporelles ; comme une élocution spontanée du corps.

*Je crois qu'il y a souvent un mépris de l'interprète chez les compositeurs que d'ailleurs je ne supporte pas du tout ! Les interprètes en sont souvent resté à ce type de rapport avec le compositeur. J'ai souvent eu des problèmes avec des musiciens du genre: ça, je ne joue pas ! Et le gars*

*ferme son biniou. Il s'attend, bien sûr, à ce que je gueule... et je ne gueule pas. Alors, on peut s'expliquer ; et l'on arrive à faire prendre conscience à l'énergie qu'il y a dans chaque son. Il faut écouter ce que disent les interprètes et s'ils ne peuvent vraiment pas faire une chose, je la modifie. Pas question de me réfugier derrière un « c'est ce que je veux ».*

**– Votre attitude est-elle en réaction contre le côté acrobatique de certaines musiques ?**

Je ne sais pas... Moins aussi, j'ai un côté utopique dans ma musique... J'aime bien mettre le musicien en position de déséquilibre, si cela projette quelque chose, si cela dynamise le son, tant mieux !

**– Faut-il que le geste ait un sens ?**

Bien sûr, mais pas en tant qu'événement théâtral. Pour ce qui concerne mon travail, le théâtre ne m'intéresse pas.

**– Ce n'est donc pas la notion de Kagel pour qui le geste musical lui-même peut devenir théâtral.**

Non, pas du tout. Mais ce que je dis n'a rien de nouveau. Une sonate de Bach, jouée en public, cela se voit !

Je reviens au trio. Je l'ai appelé « musique fugitive » pour trio à cordes (ce n'est pas vraiment un titre ; la formation du trio est trop chargée d'histoire pour en supporter un). Pourquoi fugitive ? Dans ma musique, il y a quelquefois disons... un processus (je n'aime pas beaucoup ce mot, mais enfin...), un processus donc qui démarre. Je cherche son point de tension, ce moment où il arrive à son énergie maximum (ce qui ne signifie pas forcément le plus fort ou le plus vite) et là, je l'arrête. Cela peut être un silence, ou bien autre chose qui commence dans une autre tessiture en juxtaposition ou en superposition. C'est le cas dans une autre de mes pièces « Igitur » pour voix de femme, sept cuivres et six violoncelles, dans laquelle il n'y a aucun développement. Dès que quelque chose naît, cela s'arrête, et puis... silence.

Musique fugitive donc, parce qu'il y a sans cesse des fuites. Au moment même où une séquence donnée est la plus tendue possible, là où elle pourrait donner lieu à variation, à une exploitation du matériau sonore, elle ne m'intéresse plus. Alors, je laisse tomber et je passe à autre chose.

*Il y a dans certaines formes de pensée musicale une revendication de l'unité, de la continuité, du thème générateur.*

*Je me suis aperçu que je possédais une sorte de dialectique discursive. On parle de quelque chose et soudain, paf ! cela part dans une autre direction bien qu'il y ait un lien. Il y a à la fois métamorphose et unité.*

Néanmoins, il doit y avoir une nécessité puissante dans tout cela. Je ne pense pas écrire n'importe quoi. Il y a toujours des relations internes mais qui peuvent se situer à un niveau imperceptible pour l'auditeur.

**– C'est-à-dire que ces relations ne s'inscrivent pas dans un plan purement anecdotique, celui de l'évidence qui saute aux yeux.**

Oui, pour moi c'est cela la structure. Mais ce ne sont pas des notions si nouvelles, voyez par exemple Beethoven (c'est Brigitte Massin qui en parle dans son livre si beau), à un moment, il semble dire : bon, ça c'est fini, terminé ; cela ne m'intéresse plus. Passons à autre chose...