

des accents inouïs, bouleversants, proprement inouïables. Un 4-e acte où paraît la figure si attachante d'Antigone amène l'apaisement. Oedipe a connu un destin affreux mais il sait en rester le maître : il proclame son innocence foncière en dépit des crimes qu'il a semés malgré lui. La sérénité marque la dernière scène qui évoque la mort du héros : jusqu'aux ultimes mesures, l'opéra reste neuf. Il ne cède à aucun poncif, aucun procédé, aucune facilité. Il s'exprime de façon originale, comme sans songer un instant à solliciter l'approbation de l'auditeur, et c'est pour cela peut-être qu'il atteint si intensément ce dernier. Visiblement Enesco a écrit Oedipe pour lui-même avant de le monter sur scène et c'est à l'intime de l'âme du compositeur que l'on a l'impression d'accéder par le truchement et comme sous le masque du héros grec qu'il a visiblement emprunté.

En bref, il s'agit d'un drame exceptionnel, à tous points de vue, admirablement écrit de surcroît (car les voix ne sont jamais couvertes par l'orchestre), d'une magnifique sonorité et d'un constant lyrisme. Certes, il serait excessivement intéressant de pouvoir

comparer la version roumaine à la version française. On peut penser que, par le caractère même de la langue employée, l'ouvrage apparaîtrait en elles sous deux visages différents. Un certain expressionnisme anime l'adaptation roumaine, qui doit être moins sensible dans la version française originale. Mais connaissons-nous jamais cette dernière par le disque ?

Il convient de saluer pour finir, la très belle prestation de l'ensemble de Bucarest. D. Ohanesian dans le rôle d'Oedipe suscite l'admiration de façon particulière, tant sa tâche est surhumaine. Et M. Brediceanu domine avec aisance, semble-t-il, une partition exigeante. La prise de son (qui date de quelques années) est bonne et rend justice à l'écriture, tant instrumentale que vocale : aérée, limpide et d'une couleur si neuve.

Inutile d'insister davantage : il ne faut pas laisser passer cette version. On n'a plus le droit de méconnaître cette grande oeuvre. Une occasion unique est enfin donnée de l'approcher à loisir. C'est une rare aubaine dont il faut savoir profiter.

## Réflexions sur la musique nouvelle

par PASCAL BENTOIU

Ce que je viens d'exposer plus haut\* a probablement été pensé — ou confusément ressenti — par beaucoup de monde, et en premier lieu par le peloton de tête des compositeurs de notre temps. Le flux de l'organisation maximale, de la recherche théorique intensive, a été suivi par un reflux placé sous le signe de la liberté (parfois anarchique), de l'improvisation et de l'exploitation des ressources du moment, du déclenchement des forces de l'intuition — bref, de la dissolution de l'oeuvre en tant que forme constituée. D'un excès d'attention accordée à l'objet et à ses structures, on est passé (parfois brutalement) à une attention non moins excessive, et focalisée — démagogiquement, dirais-je — sur le sujet en ce qu'il a de plus fugitif. On a constitué en sujet absolu non seulement l'auditeur, qui au fond est laissé se débrouiller comme il le pourra, mais aussi l'interprète et même le compositeur. L'oeuvre, si elle mérite encore ce nom, devra définir son visage à confluence de plusieurs effluves subjectifs : ceux qui viennent du compositeur, fournisseur de suggestions graphiques, mêlés à ceux qu'apporte l'interprète, qui

répond à ces suggestions selon l'inspiration du moment ; de leur côté les interprètes (quand il s'agit d'une formation) s'envoient les uns aux autres, au cours même de la production du flux sonore différentes suggestions auxquelles peuvent venir s'associer les suggestions fournies par les auditeurs, car ceux-ci, recevant les impulsions acoustiques de la formation agissante, peuvent être à leur tour gagnés par la turbulence générale et s'insérer dans le déroulement sonore. L'événement (le happening) artistique est la somme de ces actions spontanées, irrépétable comme la vie même („on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve“) et celui qui prend part à un fait de ce genre est du moins certain de se situer en plein courant vital. Et que soient à jamais enterrées les vieilles formules de musée, où l'objet constitué vous crevait les yeux et vous trouait les tympanes avec sa permanence et son insupportable identité (fût-elle légèrement relative) à lui même !

La nouvelle formule est possible. Tout est possible. Et si non pas la majorité, mais au moins une fraction raisonnablement grande du public acceptait cette façon de voir, je m'inclinerais et garderais le silence ; ce que je dis n'aurait plus de sens. Mais je constate que l'écrasante majorité de mes semblables repoussent cette façon de voir et d'entendre,

\*) Dans la première partie de cet article, publié dans la revue MUZICA no. 12/1973.

et j'essaie, à mon tour, de comprendre pourquoi.

Pourquoi craindre la mémoire ? N'est-elle pas une faculté humaine, au même titre que notre faculté de perpétuellement changer ? Redouter la mémoire, n'est-ce pas au fond redouter de voir notre propre image et risquer ainsi de constater — le cas échéant — notre manque de cohésion ou même notre inexistence ? Et s'enivrer du moment présent n'est-ce pas, au fond, une façon de cacher notre impuissance à concevoir la vie à un point de vue supérieur, à un point de vue humain, et nous créer des alibis pour excuser une existence de type végétal ? Ces questions dépassent peut-être le cadre d'un récit d'esthétique. Ou peut-être que non. De toute façon, elles sont nées au cours d'une réflexion sur certains phénomènes de la musique contemporaine, ce qui me donne le droit d'en faire une introduction à l'examen des rapports que le fait musical entretient de façon générale avec la mémoire. J'appellerais les choses par leur nom, et par conséquent j'affirmerai ma conviction que le fait musical ne prend naissance que par son insertion dans la mémoire. Je crois que le message musical (la communication entre êtres humains par ce moyen) n'est possible que si le fait sonore participe à un ordre grammatical admissible autant pour l'émetteur que le récepteur — ce qui suppose une fois de plus la participation, consciente ou non, de la mémoire. Je crois que la transmission d'un sens s'effectue à la seule condition que le récepteur ait la possibilité de recomposer dans sa mémoire les images musicales qui lui viennent de l'émetteur, par l'entremise du matériau.

Comme le langage, la musique s'inscrit dans le temps. Si nos rapports avec la matière du langage étaient de telle nature qu'au terme de la réception d'une phrase nous en aurions oublié le début, le sens de toute phrase nous serait interdit. La disposition de la matière lexicale (actualisée en structures phonématiques) n'est pas arbitraire, elle obéit à une grille de normes qui préexistent au message concret, sont acceptés par l'émetteur autant que par le récepteur. C'est à l'intérieur du champ de possibilités déterminé par le système de normes grammaticales (reconnues ou non comme telles par ceux qui communiquent) que se situe la formation particulière, porteuse d'un sens déterminé. Pourquoi supposer qu'il en soit autrement en musique ? Une grammaire musicale (faite de relations normalisées dans un champ de structures mutuellement compatibles) ne se fabrique pas ; elle se constate, et se précise au moment où une certaine idée d'ordre vient se greffer sur un fonds de sensibilité. Le résultat de cette intersection est la constitution d'un langage, d'un système de signes (et n'oublions pas qu'en musique le signe est acoustique, et non

graphique !) ayant cours dans les limites d'une collectivité plus ou moins nombreuse. A partir d'un certain degré de complexité (admise), une grammaire née dans ces conditions (donc dans la pratique de la construction de messages sensés) peut être amplifiée et diversifiée à l'infini par l'apport des individualités d'exception. Mais cela se passe toujours sur un terrain préexistant, constitué par un certain nombre de démarches normalisées qui ont fini par signifier, pour une bonne partie de ceux qui s'intéressent au phénomène musical, des états psychiques tant soit peu définis. Dans un tel système d'habitudes, le compositeur introduit des démarches originales qui convaincront spontanément le consommateur éclairé, pourvu qu'elles soient motivées par la nécessité de transmettre des significations originales.

Un problème se pose par rapport à ce qui a été dit plus haut : à quel moment nous trouvons-nous devant une signification originale ? En d'autres mots, quand une oeuvre musicale est-elle vraie ? (Nous pouvons l'appeler „authentique“, ou „belle“, ou „de grande valeur“ ; je préfère ici le mot „vraie“, et l'on verra plus loin pourquoi).

La vérité mathématique est une vérité logique pure (conséquence interne d'un raisonnement qui part de données axiomatiques) sans rapport direct avec la réalité extérieure, mais avec une quantité d'applications possibles. La vérité d'une proposition scientifique est en rapport avec certains phénomènes du monde extérieur (chimique, physique, biologique, économique, etc.). Il s'agit donc d'une vérité extérieure au sujet qui formule sa proposition : quant à celui-ci, il doit pourvoir sa formulation d'une armature logique rigoureuse, éventuellement poussée jusqu'à la concision mathématique, donc jusqu'à l'insertion dans la logique pure. La vérité artistique (c'est la vérité musicale qui nous intéresse ici) résulte à son tour de deux catégories de conséquences (nous pourrions aussi les appeler des correspondances) : a) conséquence dans la logique d'un langage spécifique, utilisant des sons au lieu de notions, et b) conséquence (correspondance) du concret de l'oeuvre avec des réalités du monde intérieur de l'artiste (affectives, volitives, idéelles). De même que, dans une proposition scientifique, la logique du langage se justifie par son adéquation à des réalités extérieures, dans une oeuvre artistique elle se justifie par son adéquation à une réalité intérieure, à une dynamique psychique réelle (celle de l'artiste, celle de la communauté humaine qu'il représente, ou les deux à la fois). C'est pour cela que l'oeuvre ne peut s'élever en dehors de son être concret. C'est pour cela que chaque élément de ce concret est précieux dans sa matérialité et — en un sens inamovible dans le cadre de l'oeuvre, chaque déplacement d'éléments, même minime, pouvant modifier le sens ou le rendre opaque.

Le processus par lequel la réalité extérieure, dans le cas de la formulation scientifique, se trouve soumise à la logique d'un langage notionnel diffère essentiellement de celui par lequel la réalité intérieure de l'artiste est captée par la logique d'un langage a-notionnel. Le premier tend vers la généralisation, le second vers l'individualisation. Sans doute le langage musical peut-il être étudié aussi à un point de vue généralisateur. Rien ne nous empêche d'aboutir, au terme de cette étude, à des formulations mathématiques. Mais il s'agira en ce cas d'une étude scientifique et non de réception artistique. Les deux façons d'aborder une même réalité objective (l'oeuvre d'art) se trouvent à deux pôles opposés, situation que nous avons déjà soulignée à l'un des paragraphes précédents. Apprécier le goût et la saveur d'un fruit est une chose, étudier ses structures cellulaires en est une autre, bien qu'il existe entre ces deux séries de réalités un rapport pouvant être intégré — jusqu'à un certain point — à la causalité. (L'expression „jusqu'à un certain point“ indique l'apport variable de l'élément subjectif dans l'appréciation de la réalité dénommée „goût“ ou „saveur“).

Les démarches arbitraires (sans rapport avec une dynamique psychique concrète) ont peu de chances de devenir porteuses de significations. Pour cela, il leur faut l'apport très généreux du hasard. Des systèmes de rapports créés ex nihilo, des langages synthétiques, comme nous les appelions tout à l'heure, auront encore moins de chances de devenir un terrain fertile pour le développement de messages doués de sens. Et cela d'autant plus sûrement qu'on en changera plus souvent ou qu'on les modifiera de façon plus radicale. Car l'objet musical est retenu par la mémoire et interprété en tant que message sensé au seul cas où il participe — nous le disions plus haut — à un ordre grammatical admis ou admissible pour l'émetteur autant que pour le récepteur. Et cet ordre ne sera „admissible“ que s'il est exigé et motivé par la transmission d'un sens. C'est la un cercle vicieux auquel une partie des compositeurs contemporains n'arrivent pas à s'arracher parce qu'ils s'obstinent à élaborer en premier lieu l'armature abstraite (logique) ; mais celle-ci ne se laisse édifier avec quelque chance de succès qu'en suivant la voie du concret, de la pratique.

Tout cela étant donné il faut également souligner que l'objet sonore devra posséder certaines caractéristiques permettant son insertion dans la mémoire de l'homme moyen, celui pour lequel on fait de l'art et dont la dignité humaine ne souffre pas du fait qu'il est surclassé, au chapitre „mémoire“ ou au chapitre „goût pour l'abstraction“, par tel ou tel professionnel sophistiqué. Par exemple, il sera impossible de dépasser une certaine somme d'information par unité de temps. Le message serait trop difficile à décoder, et au lieu

de gagner en abstraction, on n'obtiendrait plus qu'une impression de chaos, de fait acoustique brut. De même, L'espace sonore ne pourra pas être traité comme un continuum non différencié ; il faudra consentir à respecter certaines coordonnées verticales (seuils ou degrés, par exemple les échelles modales) et horizontales (possibilités de rythmer le discours). Sans ces coordonnées il serait en effet impossible à la mémoire de situer l'objet, de retenir sa configuration particulière. On a élaboré ces derniers temps assez de pages de musique sans tenir compte de considérations de cet ordre. L'image musicale n'a préexisté que rarement, et de façon très vague, dans l'esprit du compositeur ; l'oeuvre est née parfois de normes arbitraires (techniques bien plus qu'artistiques) élaborées a priori et d'autres fois du choc fortuit de plusieurs actions improvisées. Ces oeuvres ne s'insèrent pas dans la mémoire des auditeurs, n'ont pas la minimum de qualités requises par un message doué de sens ; elles provoquent tout au plus des chocs d'intensité variable (parfois de véritables traumatismes !) auxquels l'organisation psychique des auditeurs réagit comme elle peut (amusement, indignation, indifférence, curiosité, ennui, etc.). Appartenant strictement au domaine du présent, ces conduits soi-disant musicaux ne transportent pas les informations d'un temps passé (celui du créateur) vers un temps futur (celui de l'auditeur) et contribuent donc bien peu à la principale fonction de la culture, qui est de jeter des ponts sur les distances, dans l'espace et le temps, pour aider l'homme à prendre conscience de sa propre trajectoire existentielle, de ses destins et de ses véritables dimensions. Un temps présent érigé en temps absolu (au lieu de n'être qu'un moment du passage entre le passé et l'avenir) peut être rempli avec n'importe quoi. Tout prétexte culturel devient inutile, et même, à partir d'un certain point, nettement plus ennuyeux, par exemple, qu'une partie de cartes.

Et qu'est-ce, pourtant, que „le nouveau“ ? En dernière analyse, c'est un nouvel état d'esprit (produit par le contact avec l'oeuvre), adéquat sur le plan de la connaissance et doué de valeur sur le plan éthique. C'est ce qu'en un seul mot, et au niveau de l'objet, j'appellerais la substantialité de l'oeuvre. Ce point de vue exige qu'on se soit débarrassé de tout esthétisme stérile ; tant d'horreurs ont été créés au nom de la pureté esthétique parfaite, que celle-ci en est devenue suspecte à beaucoup. Pour ma part, il y a longtemps que j'ai cessé de croire à nos ébats possibles dans l'impondérabilité d'une „beauté“ suspendue quelque part entre ciel et terre, sans rapport avec l'incessante aspiration humaine vers le bien et la clarté. Si le lecteur accepte ce point de vue, il comprendra qu'en tant que consommateur d'art, mon intérêt pour les caractéristiques constructives d'un fait artistique ne viennent qu'en second, après avoir constaté sa

substantialité, c'est-à-dire la valeur et la permanence de son effet. On a souvent répété, et à juste titre, que notre temps doit produire un art nouveau, à sa mesure ; qu'on ne prend plus la diligence à l'âge des turboréacteurs, et que par conséquent nous n'avons plus que faire des structures artistiques des siècles passés, etc., etc. Ici, on pourrait pourtant se demander deux choses : d'abord, la diligence et le turboréacteur ne remplissent-ils pas le même office — transport des voyageurs ? Ensuite : s'il est vrai qu'on ne fabrique et qu'on n'emploie plus de diligences, pourquoi la musique écrite en ce temps-là (et même avant !) fait-elle preuve aujourd'hui d'une vitalité que peuvent lui envier quatre-vingt-neuf pour cent des musiques de la dernière heure ?

On s'est peu hâté d'interpréter, ce me semble, la notion de contemporanéité en art. L'homme de notre temps n'est plus contemporain des processus de production du dix-huitième siècle, ni de ses rapports sociaux, ni de son horizon matériel et cognitif. Et pourtant il est plus contemporain de Mozart que de tous les compositeurs du vingtième siècle. Ce n'est pas par curiosité historique (celle-ci pourrait bien s'appliquer à toute autre réalité du dix-huitième siècle) ; c'est que Mozart a su trouver des formules musicales d'une perfection artistique, d'une adéquation humaine et d'une valeur éthique presque insurpassables. Ce serait trop simple de croire que nous écoutons sa musique parce que nous comprenons son langage ; en fait, nous l'écoutons parce que nous l'aimons, et nous l'aimons parce qu'elle est nôtre, qu'elle nous parle de l'âme humaine en ce qu'elle a de plus permanent, de plus organisé et de plus noble, et qu'elle nous aide dans notre effort incessant vers le bien et la lumière. Et Bach aussi. Et aussi Monteverdi, Bruckner ou Debussy. On ne peut pas concevoir le „nouveau“ hors du plan de la substantialité, et il serait peut-être temps d'examiner en profondeur la façon dont chaque être humain se trouve affronté au problème du „nouveau“ en art, lors de son premier contact avec les oeuvres d'autrefois !

Il est certain qu'à l'égard de ces problèmes essentiels, chaque époque a eu ses propres réponses et sa propre vision, des mêmes choses peut-être, mais sous d'autres angles visuels. Seulement, sur le plan de l'art, ces réponses doivent être formulées. A cause des erreurs signalées plus haut dans la pensée esthétique, je crois que la musique des vingt dernières années n'a pas su trouver à notre vision une expression convaincante. Pour cette raison, cette vision à son tour n'a pas encore pris corps, et demeure à l'état de nébuleuse. L'effort a été considérable, magnifique même dans son courage total ; il a favorisé la création d'un bon nombre d'éléments de vocabulaire musical, auxquels il ne sera pas facile de renoncer. Il a fait naître des découvertes techniques de valeur indiscutable et il a même capté des significations jamais dégagées auparavant. Je pense surtout à une étude assez

poussée de la microvibration psychique, à la prospection de certaines zones obscures, mais réelles de l'âme humaine, à l'instauration d'une attitude disponible, affranchie des inhibitions du formalisme traditionnel et qui en principe peut se montrer extrêmement féconde. Il est vrai que beaucoup de ces données substantielles avaient été déjà acquises au cours de la période de libre atonalité des grands compositeurs de l'école viennoise. Et cette quasi-impuissance de la musique „nouvelle“ à se détacher (presque soixante-dix ans plus tard !) de son terrain de départ suscite en effet les perplexités les plus troublantes. Pourquoi des oeuvres comme „*Pierrot lunaire*“ ou les „*Bagatelles pour quatuor à cordes*“ (Webern) sont-elles si bien à leur place dans un festival de musique contemporaine ? Ne serait-ce pas parce qu'elles transmettent des significations très apparentées à celles de bon nombre de musiques du présent mais probablement dans des formulations plus décisives, plus résistantes ?

Les nouveaux éléments lexicaux, la conception presque microscopique des métamorphoses intérieures du son, l'investigation de tous les paramètres sonores, les synthèses et les analyses acoustiques effectuées par des moyens électroniques et même — en fin de compte — plusieurs tentatives remarquables d'élaborer des formes nouvelles (même dans les limites que nous avons signalés) demeurent des résultats précieux de l'effort musical des deux dernières décennies. Mais l'évolution vers une nouvelle substantialité (car nous n'avons pas d'autre issue !) traverse en ce moment une zone de doute, d'effritement, d'efforts divergents, de négation, d'espoir fugitif et de dérision. Nous sommes comme engagés dans une vallée profonde où s'entrecroisent des milliers de sentiers qui ne mènent nulle part, une vallée désolée, souvent minéralisée et inerte, où le sol glisse, les sables sont mouvants, les mirages à tout moment possibles, où la végétation clairsemée prend des formes étranges et le terrain peu sûr ne favorise pas les constructions importantes. Cette vallée (peut-être un peu trop longue) est pourtant une réalité indéniable, une réalité qu'il nous faut assumer. La route vers l'avenir passe par là. Et nous ne pourrions pas négliger l'expérience acquise en la traversant, le jour où les artistes auront découvert la nouvelle consonance. Non point, certes, à la façon, ostentatoire des naïfs qui plaident pour regagner à tout prix le paradis perdu. On ne retrouve jamais un paradis, tout au plus peut-on en créer un autre. Et la consonance dont je parle est avant tout celle, réelle et profonde, de l'oeuvre et de l'âme humaine. Le vacarme lassant des innombrables marchands de bibelots structuraux qui font l'article derrière leurs étalages, de même que les franges d'absurdité ou de farce qui traversent inexplicablement le pauvre paysage évoqué plus haut ne peuvent durer à l'infini. Au-delà, dans les mystérieuses profondeurs du

futur, il existe sans doute d'autres champs, d'autres arbres et d'autres fleurs, des torrents d'eau claire et aussi le terrain ferme sur lequel nous édifierons de nouvelles cathédrales, peut-être même en utilisant un peu de ce gravier qui ensanglante nos pieds en ce moment.

Nous saurons découvrir, j'en suis certain, non pas des centaines de grammaires possibles, mais quelques vraies grammaires (et peut-être même, vu l'intensité actuelle de la communication d'informations, une seule); nous redécouvrirons les moyens de nous parler naturellement les uns aux autres, et reconnaitrons une fois de plus à quel point nous nous ressemblons au fond et combien nous sommes liés à un même destin. Nous nous dépouillerons peut-être de l'immense orgueil qui nous fait vouloir aujourd'hui, à peine sortis des classes d'harmonie, réformer à tout prix le langage musical. Nous cesserons peut-être de nous jeter à la tête nos vérités pauvrement subjectives pour retrouver le terrain objectif d'un langage permettant la communication des vérités essentielles; et non plus seulement la communication en soi pour soi, dans un présent sans horizon, mais l'édification des monuments qui portent témoignage par-delà les siècles.

Je crois que dans la poursuite de ces buts, la réflexion sur la musique sera (en une première phase) le moteur principal. Elle pourra reprendre et approfondir les problèmes de la réception artistique sur le plan musical. Elle se posera peut-être des questions de ce genre : combien et quels éléments du total d'un flux sonore sont effectivement perçus par les sens et retenus par la mémoire? De quelle façon l'image musicale se forme-t-elle et vit-elle en nous? Quelles sont les modifications qu'elle produit dans notre être psychique? Quel est le type de substantialité qui nous satisfait au cours du processus de réception? En d'autres termes, sur quelles longueurs d'ondes recevons-nous l'oeuvre musicale : est-ce de façon purement intellectuelle, en tant qu'objet incarnant des structures abstraites? Purement sensorielle — un peu comme le plaisir qu'éprouve l'hippopotame pendant son barbotage (aléatoire aussi) dans la vase? Ou encore d'une manière infiniment plus complexe, en tant que porteuse d'un Message incorporé à des structures acoustiques? Et enfin — de quelle nature est ou devrait être ce message, de quoi témoigne-t-il? Je ne suis pas sûr que ces

questions aient été posées assez lucidement dans la recherche théorique et musicologique des dernières décennies. Avec ravissement, nous avons joué à faire et à défaire les structures, à faire et à défaire les innovations, grisés par le contact avec le pur hasard, nous bercant de l'illusion que de l'être humain pouvait se modifier complètement (jusqu'à devenir l'opposé de ce qu'il était) d'une saison musicale à l'autre. Nous avons pris plaisir à former un auditeur venu au concert non pas pour écouter la musique, mais pour se dire qu'il assiste à quelque chose de jamais vu, ou un auditeur sachant applaudir notre équipe et huer celle des autres. Et pour ce beau résultat, nous avons relégué au musée tout ce qui datait de plus d'une semaine (évidemment, avec les exceptions nécessaires à la cause), nous gardant bien de nous demander sérieusement en quoi Haydn, par exemple, était notre contemporain. Et ainsi, à force de négliger le sujet, nous avons fatalement échoué dans la compréhension adéquate de l'objet. Le consommateur de musique — et producteur aussi, pour autant que cela lui est donné — qui fixe en ce moment ses pensées sur cette page ne trouve nullement dans les circonstances qu'il vient de peindre un sujet de découragement, de doute ou de tristesse, pour le langage musical, le progrès matériel objectif des deux dernières décennies est considérable, l'exploration des significations nouvelles (bien que très incomplète) d'une valeur certaine, et la passion mise au service de ces recherches, l'indice peut-être le plus précieux de la vitalité du phénomène musical. Quand les forces spirituelles convergentes auront retrouvé leur prééminence sur les forces divergentes — phénomène qui ne peut guère plus tarder et qui sera probablement précédé par certaines clarifications théoriques et esthétiques — le paysage de la musique nouvelle enregistrera sans aucun doute un changement aussi spectaculaire que bénéfique pour l'homme contemporain. Et peut-être, à cette occasion, parviendrons-nous à mieux régler le torrent informationnel qui s'abat aujourd'hui sur nous avec tant de violence et qui laissé à lui-même pourrait bien finir par nous déraciner.

En français par ANNIE BENTOIU