



L'idéologie en musicologie. L'Essai sur la complexité de Célestin Deliège

Nicolas Darbon

Volume 7, numéro 2, mai 2012

Sur le thème de la modélisation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013057ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013057ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Prise de parole

ISSN

1712-8307 (imprimé)

1918-7475 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Darbon, N. (2012). L'idéologie en musicologie. *L'Essai sur la complexité de Célestin Deliège. Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 7(2), 133–171.
<https://doi.org/10.7202/1013057ar>

Résumé de l'article

Cet article analyse la production de certaines idées en musicologie, concentrant la focale sur l'Essai sur la complexité de Célestin Deliège. Il croise les approches de l'idéologie d'Edgar Morin et de Raymond Boudon. Est présenté le courant musical de la fin du XX^e siècle, la New Complexity et son représentant le plus connu, Brian Ferneyhough. Pour comprendre les ressorts de la pensée de Deliège d'autres écrits permettent de cerner les « bonnes raisons » qui l'ont conduit à définir la Modernité (à travers ce que l'auteur appelle son dodécalogue), cet idéo-mythe contemporain. Le système philosophique sous-jacent est celui de Theodor W. Adorno. Il est intéressant d'observer le cheminement d'une idée originelle vers son interprétation, à travers la notion de « tour de force » (tirée de la Ästhetische Theorie), que Deliège perçoit dans le hiatus entre virtuosité et résultat esthétique. Ou encore dans le voyage de la notion de critique entre sociologie et politique. L'article étudie les « effets » de position ou de communication en direction d'une « musicologie critique ». Deliège incarne le paradoxe du musicologue, entre science et doctrine, entre rationalisation et lucidité. Il réalise la justesse de la critique selon Baudelaire, partielle, passionnée et politique.

L'idéologie en musicologie. L'Essai sur la complexité de Célestin Deliège

NICOLAS DARBON
Université de Rouen

J'aimerais aborder la complexité musicale, non pas pour cerner le sens de ce concept chez les compositeurs¹, mais pour analyser la production d'idées en musicologie. Je suivrai et croiserai l'analyse des systèmes d'idées en sociologie de Raymond Boudon et Edgar Morin :

- Raymond Boudon (*L'Idéologie*), observe les raisons implicites et les « effets » qui génèrent des idées « douteuses ».
- Edgar Morin (*La Méthode*), procède comme un idéologue au sens premier du terme, celui de théoricien des idées : du niveau basique de l'Idée à celui de l'Idéologie, sans oublier les niveaux interne (paradigme) et externe (noosphère).

Je ferai une lecture idéologique, dans tous les sens du terme, d'un article intitulé « Dans les dédales du “tour de force”. Essai sur la complexité² », du musicologue Célestin Deliège.

¹ Ce que j'ai déjà abordé par ailleurs : Nicolas Darbon, *Les Musiques du Chaos*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie », 2006; et *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie », 2007.

² À lire en ligne (version de 1990) : <http://www.erudit.org/revue/circuit/1990/v1/n1/902004ar.pdf>. Célestin Deliège, « Dans les dédales du “tour de force”. Essai sur la complexité », 1/ *Complexity in Music? an Inquiry into its Nature*,

Concernant le terme de « complexité », je signale que Deliège a contribué à intégrer le courant de la *New Complexity* à l'histoire de la musique (même s'il ne s'est appuyé sur aucune étude approfondie³) en l'intégrant à sa monumentale somme historique : *Cinquante ans de modernité musicale*, et en la citant dans certains articles. Je pars du principe que l'*Essai* et les autres écrits de Deliège réunis en recueils ne peuvent se comprendre que mutuellement : tel article pose une esthétique, tel autre une histoire, un troisième une analyse...⁴ Je vais retisser ces fils pour

Motivation and Performability, Rotterdam, coproduction Gaudeamus Foundation, Nieuw Ensemble Foundation, Rotterdam Arts Council, mars 1990 [parution en anglais de la 1^{re} partie de l'article], 2/ *Circuit, Revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 1, n° 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1990, 3 / *Invention musicale et idéologies 2. Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 193-200. J'étudie dans cet article la dernière version, intitulée *Essai sur la complexité : Dans les dédales du « tour de force »*.

³ Richard Toop avait répandu le terme de New Complexity avant lui. Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale*. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique, Sprimont, Mardaga, 2003, chap. 43, « Brian Ferneyhough », 801-824, chap. 44, « L'École de la complexité », p. 825-834. Cf. aussi Nicolas Darbon, « Le concept de complexité dans Cinquante ans de modernité musicale de Célestin Deliège », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 16, n° 1, « Ecrire l'histoire de la musique au XX^e siècle », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 45-57. Pour une étude approfondie de l'école de la Complexité, cf. Nicolas Darbon, Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité [La capture des forces II], Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Editions, octobre 2008, préface de Richard Toop.

⁴ Ce que je vais résumer plus loin sous le terme de Dodécalogue répond en partie à ceux qui, comme Jean-Jacques Nattiez, s'interrogent sur la grille esthétique sous-jacente de Deliège. « [...] Dans le livre III [de *Cinquante ans de modernité musicale*, op. cit.], Deliège manifeste son admiration pour un certain nombre d'œuvres, mais les critères sont désormais différents : Harvey est apprécié pour son lyrisme, Dalbavie pour son classicisme, Dufourt pour son énergie et sa puissance (p. 911-912), par exemple. Dans la mesure où Deliège finit par écrire que « le concept de beauté garde sens et valeur » (p. 838), puis-je me permettre de lui suggérer d'écrire un article où il expliciterait, *au-delà de la référence aux systèmes*, quels sont, pour lui, les critères d'une *bonne œuvre* musicale? » Il me semble que Deliège infléchit ses jugements personnels pour *Cinquante ans...*, somme à prétention historique, où il ne peut pas *ne pas* citer bon nombre de compositeurs; mais cela engendre des contradictions avec la doctrine. Jean-Jacques Nattiez, « Quelques problèmes de la musicologie critique selon Célestin Deliège », *Circuit. Musiques*

tenter de pénétrer la pensée du musicologue.

Célestin Deliège n'est pas pris pour « cible » dans ce travail, qui se veut dépassionné; je dois même avouer une proximité avec ce grand théoricien; avant son décès, nous avons eu quelques contacts chaleureux et féconds. Je suis persuadé qu'il aurait approuvé l'exigence donnée à ce travail sans concession. Deliège n'est qu'un cas parmi d'autres; j'aurais très bien pu étudier d'autres musicologues. Si j'analyse son *Essai* en particulier, c'est parce qu'il a trait à la notion de Complexité, que j'ai longuement analysée, et qui me permet de m'arrêter sur un exemple précis. Mon analyse ne consiste pas à narrer la genèse des théories de Deliège en matière de *langage musical*, comme d'autres l'ont fait⁵; il m'intéressait de voir le cheminement d'une pensée autour de la catégorie de complexité afin d'interroger l'idéologie au sens large dans la production du discours musicologique. Il se trouve que Deliège se prête bien à la critique sociologique pour diverses raisons, en premier lieu ce que j'appelle l'adornisme⁶ larvé de sa « musicologie critique » et de la musique « contemporaine ». Les principes de sa pensée s'exposent. Et pourtant, mon idée est moins de comprendre cette pensée elle-même que de faire un travail sur *la production d'idées* – justes, fragiles ou fausses – en musicologie.

Niveau 1 : l'Idée

Pour Morin, l'idée est une entité vivante qui, à l'instar du mythe, du dieu, du démon, est un être autonome : nous en sommes possédés⁷.

contemporaines, vol. 16, n° 1 « Ecrire l'histoire de la musique au XX^e siècle », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 78-79.

⁵ Par exemple, Joos, Maxime, « L'intuition et le concept. La théorie musicale selon Célestin Deliège », dans Valérie Dufour (dir.), *Quatre visages de la musique à Liège au XX^e siècle*, Revue liégeoise demusicologie, n° 26, 2009.

⁶ Par adornisme, j'entends l'utilisation permanente des idées de Theodor W. Adorno, ou simplement de son nom, dans les discours de musique « moderne ».

⁷ Morin explique que l'idéologie peut « passer à l'être ». De façon dialogique, « nous sommes possédés par les dieux que nous possédons (...) De même que les dieux, les idées se livrent bataille à travers les hommes. » Edgar Morin,

De fabuleuses stars des sciences nous possèdent, les fractales, la catastrophe, les attracteurs étranges, etc. Ce que nous coiffons sous l'expression « théories de la Complexité ». Aucune d'elles pourtant n'est la divinité cachée de Delième. Ce qu'il appelle complexité est strictement musical, sans rapport immédiat avec les théories du Chaos, même s'il faut rappeler que son approche de l'analyse musicale hérite de la *Gestalttheorie*, d'André Souris, de Boris de Schloezer⁸, c'est-à-dire un courant bien trop négligé aujourd'hui, en rapport direct avec le holisme dont se réclament les théories de la Complexité⁹.

Qu'est-ce que la « *New Complexity* »? L'*Essai* de Delième est un premier bilan sur ce courant qui date de 1990. Cependant, cela pose un problème liminaire de définition de la Complexité. Pour la musique, je ferai mention au fil de ces pages des différents éléments d'une telle définition; il faut savoir qu'il s'agit de musique contemporaine occidentale, et que ceux qui sont proches d'une esthétique de la Complexité sont en général perçus comme les acteurs de la réémergence du sérialisme intégral¹⁰.

La Méthode, tome 4, Paris, Seuil, « Les Idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation », coll. « Point », série « Essais », 1991, p. 120, 121.

⁸ Il va toutefois tenter de concilier cette tendance avec le structuralisme, car « Souris appréhendait l'œuvre dans le vécu d'une phénoménologie existentielle de type sartrien répandue en France ». Célestin Delième, Avant-propos, *Sources et ressources d'analyses musicales. Journal d'un démarche*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 13. Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, NRF-Gallimard, 1/ 1947, 2/ coll. « Idées », 1979. André Souris, *La Lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, textes rassemblés par Robert Wangermée, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2000. Célestin Delième, « La relation forme-contenu dans l'œuvre de Debussy » 1/ *Revue belge de musicologie*, 1962, 2/ « La conjonction Debussy-Baudelaire », version augmentée, *Invention musicale et Idéologies*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 1986.

⁹ Cf. Nicolas Darbon, « Musicologie, postmodernité, complexité », *Musica y Complejidad*, Actes du colloque Musique et Complexité. Autour de Jean-Claude Risse et Edgar Morin, Valencia [Espagne], Rivera editores, Universidad de Valencia, à paraître en 2012. Prolongement de l'approche analytique de Delième à travers les théories de la Complexité : Rosa Iniesta Masmano, *Una relación dialogica improbable : Edgar Morin / Heinrich Schenker*, Lap Lambert Academia (Espagne), 2011.

¹⁰ Inventé dans les années 1950 notamment par Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen en généralisant la technique dodécaphonique de Schoenberg et

Tout l'opposé des musiques tonales, du minimalisme ou des musiques populaires! Voici ce qu'en dit Deliège :

Intéressons-donc à la complexité, mais en tant que concept. Dans son dernier avatar, elle se présente sous la forme d'une écriture polyphonique accumulant des figures monadiques d'aspect, mais dont les groupements s'amalgament en véritables constellations. L'interprète se trouve devant une mise en page qui souvent le défie, mais qui lui offre de quoi exacerber sa passion s'il se fait prêt à affronter les olympiades. Cela peut parfois poser quelques problèmes au "maître de cérémonie", le chef d'orchestre, qui ne pourra nécessairement compter sur un enthousiasme égal au sien de la part de ses collaborateurs. L'auditeur, pour sa part, toujours plus ou moins à la merci de ce qu'on lui offre, risque cette fois d'être coincé dans une position particulièrement délicate : Brian Ferneyhough a évoqué à son sujet la nécessité du "courage"; s'il est vraiment consciencieux, ce courage pourrait rapidement devenir de l'angoisse¹¹.

Ainsi sont posés les thèmes. Je vais les reprendre un à un, mais auparavant, je reviens à l'« idée ». Si la Complexité n'est pas du tout la « *divinité* » de Deliège, au sens où l'entend Morin, quelle est-elle?

Ce pourrait bien être la Modernité. Définir celle-ci revient à établir ce qui est Bien et ce qui est Mal pour l'évolution du langage musical. Ce que j'appelle le dodécalogue dans le tableau *infra* rassemble les commandements énoncés par Deliège pour qu'une œuvre soit véritablement moderne. La Modernité est donc, ou participe de ce que Raymond Aron appelle une religion séculaire¹². Elle a ses prophètes : Anton Webern, Pierre Boulez.

À l'opposé, l'un des « *démons* » de Deliège se nomme le Marché; il termine son *Essai* sur ce terme. Deliège perçoit la société de consommation au travers de la « méthode pléthorique, hypercomplexe » de Brian Ferneyhough. Il s'agit de la figure de proue de la *New Complexity*. Le compositeur le plus connu et le plus engagé dans le domaine qui nous concerne. « L'une des

de ses élèves.

¹¹ Célestin Deliège, « Dans les dédales du « tour de force. Essai sur la complexité », *op. cit.*, p. 194.

¹² Raymond Aron, *L'Âge des empires et l'avenir de la France*, Paris, Défense de la France, 1946, p. 287-318.

caractéristiques d'une œuvre authentique, déclare-t-il, consiste exactement en ceci : reconnaître le *continuum* sans fin de la complexité qui unifie toutes choses. »¹³ Ferneyhough est aussi l'un des compositeurs les plus exécrés en raison de ses partitions – à ce point chargées de notes que c'en devient des *black scores* –, et de la difficulté instrumentale – au point d'atteindre l'*injouabilité*. La virtuosité superlative de Ferneyhough reflète pour Deliège l'esprit de performance et de compétition (les « olympiades »), bref les dérives d'une société soumise au Marché.

Il faut tout de même s'interroger sur ce vocable qui s'est installé dans le discours public. Morin explique que le mot « capitalisme » s'est transformé en une idée douée de pensée, de stratégie, de ruse¹⁴ : le concept est devenu tel un dieu, il provient des « ectoplasmes collectifs des esprits / cerveaux humains ». Il est réellement vivant tout en étant inventé. Les idéo-mythes archaïques sont encapsulés dans les idées abstraites, et la modernité n'est que le refoulement de systèmes mythologiques.

Certes, l'*Essai* de Deliège ne se fonde pas sur la *doxa*¹⁵. La critique est présente de toute part, y compris à l'endroit de Ferneyhough. Cela n'est pas loin de constituer une autocritique : Ferneyhough est l'un des héros de la Modernité! Toutefois, comme il est coupable d'ouverture – au sens d'œuvre ouverte¹⁶ –, et qu'il arrive à la fin du XX^e siècle en exagérant les tics post-

¹³ Brian Ferneyhough, « Aspects of Notational and Compositionnal Practice », 1/ Semaine de la Musique Contemporaine, Académie de France à Rome, Rome, 1978, 2/ *Collected Writings*, *op. cit.*, p. 2. Ma traduction.

¹⁴ *Ibid.* Aujourd'hui encore esthétique et connaissance sont agrégées puisqu'il existe une dimension cognitive dans les œuvres cinématographiques, musicale.

¹⁵ Opinion. Pour Pierre Bourdieu, la *doxa* correspond au paradigme; c'est l'ensemble des présuppositions qui se cache derrière toute position. Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979, p. 267.

¹⁶ L'œuvre ouverte en musique contemporaine est un terme emprunté à Umberto Eco; John Cage en est le représentant le plus cité. L'ouverture désigne tout ce qui infiltre ou déborde l'œuvre musicale : les influences, les citations, les références à l'art, la littérature, l'improvisation, les mise en scène, l'aléatoire, la liberté donnée aux interprètes dans le choix de la forme, des notes, etc. Umberto Eco, *Opera Aperta*, 1/ Milan, Bompiani, 1962, 2/ *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965.

weberniens (tableaux de chiffres pour la composition, etc.), Deliège parle de maniérisme¹⁷. C'est un truisme que de distinguer la science musicale et les discours à l'emporte-pièce¹⁸. L'effort de Deliège est de rationaliser, de proposer un ordre – mais il faudra se demander si ce n'est pas une procédure idéologique –; l'opinion confuse est rejetée, elle peut mener au relativisme; la langue de l'*Essai* est claire, assez géométrique, pourtant la pensée est sinueuse, elle se cherche, elle s'écrit au présent.

Deliège se situe entre les deux triades platoniciennes, où siègent la vérité et la *doxa*¹⁹, en termes actuels : la science normale (Kuhn) et l'idée non fondée (Boudon)²⁰. L'*Essai* s'insère dans un recueil intitulé : *Invention musicale et idéologies*. L'idéologie est donc un point d'horizon pour Deliège.

Pour l'instant, j'ai parlé de cet entre-deux où se situe le discours de Deliège, clair, raisonné, mais sous l'empire de démons puissants. Cet entre-deux est-il idéal ou idéologique?

Niveau 2 : l'Idéologie

Morin oppose théorie et doctrine. La première est un système d'idées ouvert (comme un système vivant); la doctrine est un

¹⁷ Ce qu'il confirme dans *Cinquante ans de modernité musicale*, op. cit., p. 801.

¹⁸ Cf. Nicolas Darbon, « Musicologie, postmodernité, complexité », *Musica y Complejidad / Musique et Complexité. Autour d'Edgar Morin et de Jean-Claude Risset*, actes du colloque des 9-11 décembre 2008 au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, Paris, CNRS / LESA / GRHIS, à paraître en mai 2012.

¹⁹ 1. Beau (esthétique), Bien (éthique), Vrai (logique); 2. Tekhnè (art), Doxa (opinion), Vraisemblable (vérités locales). Anne Cauquelin, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999.

²⁰ Le premier qualificatif provient de Kuhn, puisque Boudon enracine les idées normales dans la science normale (celle que partage la communauté savante à un moment donné). La Complexité est ici loin de correspondre soit à la définition des théories de la Complexité, soit à la définition lexicale, tout en cherchant des résonances historiques. Thomas Samuel Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, 1/ Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1962, 2/ 1970, 3/ Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1983. Quant au second terme, il ressortit d'une analyse de l'idéologie; les idées reçues ou non fondées sont des déformations des idées normales. Boudon, Raymond, *L'idéologie*, Paris, Fayard, 1986.

système d'idées clos, non scientifique, lié aux valeurs. Quant à l'idéologie²¹, sa définition est proche de la doctrine; cependant, elle est issue des systèmes philosophiques; elle en a le même noyau, mais le simplifie; elle est répandue jusque dans le corps social; elle est rationalisatrice : tout se veut logique en elle²².

- La production idéologique dans l'Essai

Quels sont les ressorts de la pensée de Deliège? Connaissant le milieu, je dirais que sa vision de l'évolution du langage musical est celle qui était diffusée dans les conservatoires de musique, par les réseaux de la musicologie classique et dans les médias. L'apprentissage des règles harmoniques, formelles, interprétatives, s'intéresse, au moins depuis le XIX^e siècle, à l'innovation; l'étude stylistique des grands compositeurs consiste surtout à relever leur génialité créatrice. L'histoire musicale se résumerait à une succession de révolutions, pour reprendre le terme de Jean-Yves Bosseur²³. C'est ainsi que naît l'intérêt pour la « modernité » des œuvres, à une époque fascinée par la nouveauté et le progrès (Decarsin)²⁴. Pour Michel Blay, être moderne, c'est être d'aujourd'hui²⁵; pour Deliège, relèvent de la modernité aussi bien des

²¹ À noter que, pour Morin, la science est un foyer de la connaissance coloré par l'idéologie. « Ce serait une grossière erreur que de rêver d'une science qui serait purgée de toute idéologie et où ne régnerait plus qu'une seule vision du monde ou [en] théorie « vraie ». » Edgar Morin, « Pour la Science », Le Monde, Paris, 6 janvier 1982.

²² 1. *La théorie* « se nourrit de confirmations et vérifications venant du monde extérieur » C'est un système scientifique. 2. *La doctrine* « se protège et se défend contre les dégradations ou agressions extérieures ». La pertinence est liée aux valeurs. 3. *L'idéologie* est doctrinaire. 4. Le *système philosophique*, comme l'idée, est une entité ayant une vie auto-éco-organisationnelle; il tient de la théorie et / ou de la doctrine (il n'est par exemple pas vérifiable). Edgar Morin, *La Méthode*, tome 4, *op. cit.*, p. 121, 130, 134, 140.

²³ Jean-Yves Bosseur et Dominique, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, 1/ Paris, Le Sycomore, 1979, 5/ Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999.

²⁴ Les origines historiques de la modernité se confondent avec l'idée de progrès selon François Decarsin, *La Modernité en question. Deux siècles d'invention musicale. 1781-1972*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 11.

²⁵ Michel Blay, *Les Clôtures de la modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « L'Inspiration philosophique », 2007, p. 9.

œuvres du passé que celles de notre époque : des œuvres novatrices, des styles mutants²⁶.

D'où viennent ces idées? La formation musicale de Deliège²⁷ se fait auprès de Pierre Froidebise à Liège et d'André Souris à Bruxelles²⁸, qui s'intéressent à l'innovation dans tous les styles musicaux. Ils militent pour la modernité stravinskienne, puis deviennent les « dodécaphonistes belges ». Deliège se rend à Darmstadt dès 1946²⁹ et découvre Webern en 1947. Souris fonde en 1947 la revue *Polyphonie*, Froidebise imagine avec Pousseur *La Révolution sérielle*, « une revue musicale de combat à laquelle Boulez acceptait de participer activement »³⁰. Le sérialisme intégral se met en place dans les œuvres entre 1948 et 1952³¹. Déjà connu pour son sens critique, Erik Darcueil (le pseudonyme de Deliège) compose alors dans le style sériel à l'instar des élèves de Froidebise³². La causalité est circulaire : les compositeurs sériels (Boulez...) impactent sur les musicologues (Deliège...), lesquels renvoient leur énergie intellectuelle aux compositeurs. Construction collective d'un style où les rétroactions positives s'intensifient.

²⁶ Célestin Deliège, « Dans les dédales du « tour de force ». *Essai sur la complexité* », *op. cit.*, p. 203.

²⁷ Je remercie Valérie Dufour pour certaines informations bibliographiques.

²⁸ Avec Souris, à partir de 1947, cours d'orchestration et de composition au Studio Musical du Séminaire des Arts au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. André Souris, *La Lyre à double tranchant*, Sprimont, Mardaga, 2000, p. 179.

²⁹ À Darmstadt, Deliège suit en 1953 les « cours » d'analyse d'Olivier Messiaen.

³⁰ Revue qui devait s'appeler au départ *Variations*, nom donné en 1950 au « cercle d'études musicales » autour de Froidebise. Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée : entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », 1995, p. 299, 302.

³¹ Milton Babbitt, *3 Compositions pour piano*, 1948; Olivier Messiaen, *4 Études de rythmes* (1949), n° 2, *Mode de valeurs et d'intensités*; Pierre Boulez, *Livre pour quatuor* (1949), *Polyphonie X* (1951); Karlheinz Stockhausen, *Kreuzspiel*, 1951; Pierre Boulez, *Structures pour 2 pianos* (1952), 1^{er} livre; etc.

³² Elie Poslawsky, Édouard Senny, et quelques autres. Par exemple, voir Valérie Dufour et Christophe Pirenne « Du Séminaire des Arts à l'Exposition universelle, quinze années de lutte pour la musique contemporaine », dans Christophe Pirenne (dir.), *Les Musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 13, 17, 21. Voir aussi Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 50 sq.

Chez Deliège, il est évident que la doctrine sérielle est organiquement intégrée. « Quel musicien aujourd'hui, si sa formation n'a pas été indigente, pourrait ne pas se penser élève direct ou indirect de Schoenberg?³³ » Sans revenir sur son attirail technique bien connu, le sérialisme est un système clos, et Deliège défendra le dogme. Le sérialisme évacue le lyrisme et veut « éliminer absolument toute trace d'héritage³⁴ ». L'éclectisme de Froidebise et de Souris paraîtront suspects; Pousseur est radical et il s'interroge sur Deliège au moment de *La Révolution sérielle* : « Ses doutes, ses louvoiements, son manque d'engagement font douter de sa volonté d'adhésion complète et profonde à un tel *Credo*³⁵. » Homéostatique, le sérialisme rejette les éléments extérieurs; il est sain au milieu d'un monde malade; le virus est identifié, il se nomme néoclassique. Agent défenseur de ce métabolisme esthétique, Deliège combat dès qu'il le peut ce qui, derrière ces bannières, constitue le Mal : le sentimental, le facile, le sang-mêlé. Cette purification doctrinaire rappelle les moments « réformateurs », tel le Concile de Trente bannissant de la musique le lascif et l'impur (*lascivium aut impurum*³⁶).

Le discours de Deliège est donc idéologique; il absorbe ce qui vient nourrir la doctrine. Je ne développerai pas ici le versant analytique de ses recherches, mais je rappellerai tout de même que Deliège refuse la soi-disant neutralité saussurienne ou sémiologique³⁷. La doctrine, lorsqu'elle est esthétique, est par

³³ Célestin Deliège, « Arnold Schoenberg, maître pédagogue en Occident », 1/ *Orphée apprenti*, n° 3, 1987, p. 19, 2/ *Sources et ressources d'analyses musicales. Journal d'un démarche*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 37.

³⁴ Pierre Boulez, *Points de repère*, tome 1, Paris, Bourgois, 1995, p. 564.

³⁵ Lettre de Pousseur à Souris du 28 novembre 1952, citée dans Robert Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 305.

³⁶ Décret *De observandis et evitandis in celebratione missarum*, consacré à la liturgie du Concile de Trente (1545-1563). Le terme *lascivus* désigne alors ce qui est exagéré.

³⁷ Deliège n'accepte pas de limiter l'analyse « au seul constat »; là encore, sa lecture est forcément « engagée » (même si Deliège refuse ce terme en effet trop connoté). Il explique que son cours d'analyse au Conservatoire de Liège s'inspirait des théories pédagogiques de Schoenberg, en décalage avec l'orientation saussurienne et sémiologique de l'époque. Célestin Deliège, « Avant-propos », *Sources et ressources d'analyses musicales. Journal d'un*

essence choix, engagement, distinction et production de valeurs. Pour le sérialisme, elle s'accompagne d'un discours plus ou moins scientifique. On observe alors un mécanisme pervers. Le courant esthétique a besoin de relais dans cette sphère, et c'est alors que le chercheur peut devenir idéologue (au sens napoléonien). Les systèmes philosophiques de Hegel et Adorno – avec en filigrane Marx³⁸ – sont particulièrement présents chez Deliège³⁹.

Je m'arrête sur Adorno et la notion de *tour de force*. Le « noyau conceptuel » de sa philosophie adornienne me paraît chez Deliège simplifié et déformé. Le *tour de force* est le titre de l'*Essai sur la complexité : Dans les dédales du « tour de force »*, qu'il emprunte à la *Théorie esthétique* d'Adorno. Voici ce que dit l'*Essai*. La complexité actuelle résulte de l'ouverture de l'œuvre⁴⁰ à l'extrême opposé de l'idéal sériel. Alors qu'au XIX^e siècle, la virtuosité de l'interprète finissait par surmonter les difficultés et restituer la partition, de nos jours (avec Ferneyhough), la forme définitive n'est pas prévisible. Ni l'instrumentiste, ni l'auditeur, ni même le compositeur ne peuvent savoir quel sera le visage de l'œuvre. Le *résultat sonore* est différé et même impossible, ce qui le remplit d'une inquiétude maximale. Il répète et confirme cette analyse dans d'autres essais⁴¹.

démarche, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 14-15. Cf. aussi l'article de Maxime Joos consacré à la pensée de Deliège paru dans la *Revue Liégeoise de musicologie*.

³⁸ Relayé par Theodor Adorno, Lucien Goldman et d'autres. Marx lui-même est « indirectement accessible à l'histoire de l'art », *dixit* : Célestin Deliège, « Le Duel de l'image et du concept », *op. cit.*, p. 221; —, « Création musicale autonome et (non) évidence sociale », 1/ Henri Vanhulst et Malou Haine (dir.), *Musique et société, hommage à Robert Wangermée*, Bruxelles, Editions de l'ULB, 1988, 2/ *Invention musicale et idéologie 2*, *op. cit.*, p. 284.

³⁹ On connaît aussi l'influence des travaux de Pierre Francastel, Nelson Goodman; je rappelle le rôle de Husserl, de Karl Popper; et pour la musique, Boris de Schloezer, Carl Dahlhaus, Heinrich Schenker, Fred Ledhal et Ray Jackendorff. Un mélange donc de phénoménologie, de structuralisme et de générativisme.

⁴⁰ Il précise dans *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 802 : c'est « ce qu'il m'est arrivé de nommer « musique sans plafond », image d'une œuvre se trouvant en état constant de potentialité ».

⁴¹ « Le tour de force provient, en l'espèce, de l'action du compositeur qui parie sur les moyens de l'interprète. » Célestin Deliège, « La Fin du romantisme »,

Qu'en est-il pour Adorno⁴²? La clef se trouve dans les contradictions que révèle l'œuvre⁴³. L'une d'entre elles, et pas des moindres, est que l'art est – pour faire simple – à la fois matérialité et dépassement : « Dans l'utopie de sa forme, l'art se plie à la lourdeur pesante de la réalité empirique dont il se détourne en tant qu'art⁴⁴. » Sans cette contradiction qui implique une tension, il n'y aurait pas d'art. Il résulte du champ de forces entre la teneur objective de l'œuvre et sa situation historique. L'art tend à « la réalisation de l'impossible » dans les œuvres agencées comme des « tours de force d'équilibriste ». Cette tension existe même dans les œuvres simples, sans quoi ce ne serait pas de l'art : Hegel dénigre la virtuosité; il sacrifie à l'idéologie selon laquelle le grand art est simple; mais cet art remplit encore les conditions de l'art. Pourquoi? Parce qu'il exprime une antinomie. Tel est le tour de force selon Adorno; il n'est pas dans le hiatus entre l'œuvre, l'auditeur, l'interprète, l'analyste. L'interprétation adéquate n'est pas le problème⁴⁵, car le but de la restitution est de dévoiler le

1/ *Analyse musicale* n° 19, Paris, 1990, 2/ *Invention musicale et idéologie*, Essai V, *op. cit.*, p. 143. , Célestin Deliège, « La valeur de l'objet musical au temps de l'art institutionnalisé », 1/ *Entretiens*, n° 4, Paris, 1987, 2/ *Invention musicale et idéologie*, Essai VII, *op. cit.*, p. 188. Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 814. Célestin Deliège, « De la substance à l'apparence de l'œuvre musicale », *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.*, p. 299.

⁴² À propos du « tour de force » : Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, 1/ *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1970, 2/ Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, suivi de *Paralipomena, Théories sur l'origine de l'art, Introduction première*, traduction de Marc Jimenez et Eliane Kauffholz, p. 154-155.

⁴³ Cf. Stefan Müller Doohm, *Adorno, une biographie*, 1/ *Adorno Eine biographie*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 2003, 2/ Paris, NRF-Gallimard, 2004, p. 482.

⁴⁴ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁵ « En raison de l'antinomie des œuvres, leur restitution totalement adéquate n'est en fait pas possible; toute restitution adéquate devrait réprimer une part de contradiction. » Theodor W. Adorno, *op. cit.* À propos de la dialectique de l'écriture exacte / adéquate, cf. Brian Ferneyhough, « Responses to a Questionnaire on "Complexity" », dans 1/ Joël Bons (dir.), *Complexity in Music? An Inquiry of Its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Weesperzijde, JoB Press, 1990, 2/ Richard Toop et James Boros (dir.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, Londres, Overseas Publishers Association, Harwood Academic Publishers, 1995, p. 70. Pour une explication détaillée,

tour de force contenu dans l'œuvre. C'est donc à tort que Deliège ne s'intéresse qu'au résultat audible. La virtuosité et la complexité ne sont pas non plus essentielles : « la richesse ou l'absence de richesses, en tant que telle, n'est pas un élément nécessaire du contenu de vérité des œuvres⁴⁶ ». Pour Adorno, le problème est autre : l'œuvre doit être « théâtre des conflits », « réalisation d'un irréalisable », « conciliation de l'inconciliable ». La forme, sa description n'atteignent pas l'œuvre et son tour de force, à savoir : « le secret de l'art qu'il tait pour ne le livrer qu'à la fin⁴⁷ ». C'est la raison pour laquelle le *Lied* de Franz Schubert lui paraît supérieur à celui d'Anton Webern⁴⁸. Et il faut arrêter avec les modernités autoproclamées; Adorno remarque en 1954 que « les forcenés des douze tons [qui], dans le style de Boulez (...) voudraient à présent abolir la musique au profit d'une rationalisation maniaque⁴⁹ ».

La déformation de l'idée adornienne correspond au processus idéologique par simplification. Elle est encouragée par l'écriture sophistiquée du sociologue allemand; la notion de tour de force n'est en effet jamais « traduite » de la même façon⁵⁰.

La seconde partie de l'*Essai* est consacrée à l'ouverture; à ce niveau, Deliège révèle ses motivations et sa subjectivité. L'ouverture attende à l'objectivité de l'œuvre et au « résultat per-

cf. Nicolas Darbon, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité*, op. cit., p. 136-140.

⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, 1/ Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1963, 2/ Paris, Gallimard, 1982, traduction de Jean-Louis Leleu, p. 310.

⁴⁷ Cf. Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music* [An introduction to T. W. Adorno's aesthetics and sociology of music], Cambridge, Cambridge University Press, 1/ 1993, 4/ 1998.

⁴⁸ Cf. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit.

⁴⁹ Lettre d'Adorno à Rudolf Kolisch du 4 juin 1954, suite à sa conférence « Le Vieillessement de la Nouvelle Musique », Stuttgart, Semaine de la Nouvelle Musique, avril 1954.

⁵⁰ Quelques analyses divergentes, outre la mienne : Max Paddison, *An Introduction to T. W. Adorno's aesthetics and sociology of music*, op. cit., p. 197-198. Anne Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 100. Raphaël Clerget, *Introduction à l'esthétique d'Adorno*. Approche de l'esthétique d'Adorno par l'analyse du rapport à Marx dans la Théorie esthétique, revue *Actuel Marx*, n° 14, Université de Paris-X, CNRS, Presses universitaires de France, novembre 2002, § 1.1.2.1.

ceptif ». Ce que le compositeur écrit n'est plus seulement dans la partition; le résultat musical devient imprévisible. Pourquoi s'ouvrir? Et « à quel prix? » Cette interpellation de Deliège possède quelque chose d'irrationnel. Abandonner une conception pour une autre représente, certes, une perte pour celui qui adhère à l'ancienne. Le « prix » évoqué par Deliège rappelle l'« inquiétude » et l'« étonnement » qui ébranlent l'*Essai*.

Sa réflexion est motivée par un *sentiment* beaucoup plus profond. Vilfredo Pareto⁵¹ emploie le terme de dérivation pour désigner une construction intellectuelle destinée à démontrer le bien-fondé de son propre sentiment. Les croyances remontent à l'enfance; l'ensemble des « résidus » qui forment la société s'exprime dans les constructions pseudo-rationnelles formulées, dans la sphère de Deliège, par la famille, l'école, la Société liégeoise de Musicologie (il s'y rend très jeune avec sa mère), le conservatoire, les réseaux d'amis. Si l'on suit le point de vue de Pareto – les dérivations s'originent dans une lutte pour la vie et la défense des intérêts⁵² –, le discours élaboré par Deliège cherche à s'imposer au sein d'une élite en menant un véritable combat. Révolutionnaire, il œuvre au remplacement d'un système ancien qu'il juge oppressif pour instaurer un nouvel état du langage musical. Ce qu'il propose – son édifice musicologique – est une rationalisation du non-logique – ses motivations. Deliège n'est pas dans la description, mais dans l'explication. Il entre en force pour donner un point de vue téléologique, et non pas citer benoîtement la pluralité des styles. Son attitude est d'ailleurs ambiguë, car s'opposent chez lui l'idée hégélienne d'un *progrès* de l'esprit, et l'idée que l'histoire *s'arrête* au sérialisme. Sauf si ce n'est là qu'une étape. En effet, rien de ce qui succède à l'épicentre 1950 n'aura son entière adhésion. L'*Essai* montre bien la valse-hésitation (ou valse-admiration) au sujet Ferneyhough et de la *New Complexity*⁵³.

Si en 1947, le choix esthétique relève de la croyance, si une

⁵¹ Vilfredo Pareto, *Traité de Sociologie générale*, Genève, Librairie Droz, 1917, chap. V-XI.

⁵² La défense de ses intérêts se dissimule partout. Le champ de l'idéologie recouvre presque tout.

⁵³ Peut-être était-il dans l'attente d'un nouvel « épicentre ».

décennie plus tard, le pari semble gagné (Betsy Jolas dit qu'« il fallait voter sériel, même si...⁵⁴»), Deliège constate dans les années 1960 que le rêve n'est qu'une utopie⁵⁵ qui s'effrite sous les coups redoublés de l'œuvre ouverte; le diable s'appelle John Cage. Inutile de revenir sur l'*utopie* d'un nouveau monde musical, pur, vierge, vivace, émergent sur les décombres de la seconde guerre mondiale; mais les rapports de l'utopie et de l'idéologie chez Deliège méritent une digression. Selon les critères de Paul Ricoeur⁵⁶, le sérialisme tel que pensé par Deliège serait une fantasmagorie qui ne s'est pas entièrement réalisée, elle a dégénéré en une lecture idéologique, c'est-à-dire en une distorsion de l'histoire. Ricoeur donne une définition positive de l'idéologie en rapport dialectique avec l'utopie (et non la science). L'intrigue proposée par Deliège est une formulation personnelle des choses. En-deçà d'un seuil (l'époque de *La Révolution sérielle*), elle est invention et alternative au pouvoir en place : le style néoclassique, pour faire bref; au-delà, elle devient un organe de légitimation et de conservation identitaire. La dimension politique n'est donc pas absente. L'utopie sérielle est peut-être la formulation d'un front idéologique beaucoup plus vaste, à savoir chez Deliège une sensibilité politique de gauche – il est issu d'un milieu populaire, de tendance socialiste-chrétien, c'est-à-dire à la fois catholique et militant syndical –, qui s'enfouit sous les philosophies post-hégéliennes⁵⁷.

⁵⁴ Betsy Jolas, « Il fallait voter sériel, même si... », *Preuves*, n° 178, Paris, décembre 1966.

⁵⁵ « Je reste, quant à moi, persuadé que ce programme était possible et, au risque de me faire taxer d'utopiste, je reste convaincu que si cette condition avait pu être remplie, la musique contemporaine offrirait aujourd'hui un meilleur visage et moins de désarroi que celui dont nous sommes maintenant les témoins. » Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 357.

⁵⁶ Paul Ricoeur, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1986, coll. « Points », série « Essais », 2005, p. 33. Mannheim a également articulé en 1929 une réflexion sur cette dialectique : Karl Mannheim, *Idéologie et utopie (Une introduction à la sociologie de la connaissance)*, 1929, rééd. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2006.

⁵⁷ Célestin Deliège, « Qui suis-je? », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 52, Bruxelles, Société Belge de

- Analyse d'après Raymond Boudon

J'en viens à une conception négative et pathologique de l'idéologie : celle d'Edgar Morin et surtout celle de Raymond Boudon⁵⁸.

Musicologie, 1998, p. 11. Dès les années 1920, l'art est pour Adorno le Salut d'un monde en crise, la « survie de l'esprit », qui lui apporte le non-conformisme nécessaire. Il couple l'appel à la modernité de Rimbaud aux tendances de la gauche révolutionnaire. Cf. Theodor W. Adorno, « Franck Wedekind et son tableau des mœurs *Musik* », *Gesammelte Schriften*, vol. 11, Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 11.

⁵⁸ Les idéologies selon Boudon et Morin peuvent être rapprochées. (1) Boudon rejoint Morin sur la Complexité à travers le modèle, qui est l'une des modalités majeures de la science, mais une simplification du réel. Par exemple, la biographie consiste souvent à résumer une vie comme poursuite d'un but ultime; voici un modèle bien sûr très explicatif et lisible, mais largement simplificateur. (Comme le veut Wilhelm Dilthey, cf. Raymond Boudon, *L'Idéologie*, Paris, Seuil, coll. « Points », série « Essais », p. 18 et p. 310, note 31.) Le modèle se prend pour le réel, il se veut une copie du réel; Morin s'exprime dans les mêmes termes. (2) Les deux font le même partage des théories de la connaissance : une production idéelle *objectiviste* (l'idée est déjà dans le monde, il suffit de la retrouver) s'oppose à une conception *constructiviste* (l'idée est une construction de l'esprit qui sera vérifiée). Ainsi, Boudon oppose deux théories de la connaissance, l'une contemplative et l'autre active. L'approche *contemplative* multiplie les points de vue pour saisir la réalité telle qu'elle est; l'approche *active* considère que les notions et les instruments sont forgés notre esprit (Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 128-130). Morin parle de Surréalité et de Sous-réalité (La *Surréalité* : Platon, Pythagore, Hegel, les structuralistes... La *Sous-réalité* : Kant, Marx... Edgar Morin, *La méthode*, tome 4, *op. cit.*, p. 105-107). Mais il ajoute un « monde trois » (Popper) : l'idée est un produit de l'esprit qui acquiert de l'autonomie, un être « doué par lui-même d'émergence, de téléonomie, capable de se conserver, de croître, de gagner en complexité » (Jacques Monod, *Le Hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970, p. 109). (3) Les deux envisagent le paradigme comme un mode de pensée *fécond*. (4) Ils se rejoignent dans leur obsession de l'*auto-illusion* et de l'*auto-persuasion*. (5) Boudon n'est pas rationaliste de la même façon que Morin n'est pas opposé à la raison. (6) En ce qui concerne le rôle de la science, Boudon et Morin s'inspirent de la définition traditionnelle de l'idéologie comme opposée à la science (Cf. Gwendal Châton, « Idéologie(s) », dans Vincent Bourdeau et Roberto Merrill (dir.), *Dictionnaire de théorie politique*, en ligne, 2007). – C'est ce à quoi tente d'échapper Paul Ricoeur en dialectisant l'idéologie avec l'utopie. – Pour Boudon, les idées reçues proviennent de la science « authentique », de la science « normale » (Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 19). Inversement, la science subit en retour l'idéologie – La science « joue aussi un rôle important dans la confirmation et la propagation d'idées fausses » (*Ibid.*, p. 105, 209) – ... principe récursif de Morin; cf. sur le schéma 2, la flèche retour, de l'idéosphère à l'Idée.

Chez Morin, celle-ci se pare des atours de la science, elle est autocentrée (c'est pourquoi la rationalisation peut être une dissimulation). Boudon⁵⁹ en fait un produit dérivé de la science, son angle d'attaque étant non le système d'idées, mais l'acteur qui adhère à l'idée reçue⁶⁰. L'idéologie est une « doctrine reposant sur une argumentation *scientifique* et dotée d'une crédibilité excessive ou *non fondée*⁶¹ ». L'idée originale peut subir des déformations : l'apport de Boudon est d'en décrire les « effets » – de situation (Effet S), de communication (Effet C), épistémologique (Effet E)⁶². Le schéma suivant montre qu'il existe aussi des interrelations fortes entre les effets de situation et de communication. J'utilise la méthode de Boudon pour repérer les sources idéologiques de Delière dans son *Essai* sur la complexité :

⁵⁹ Raymond Boudon, *L'Idéologie*, *op. cit.*

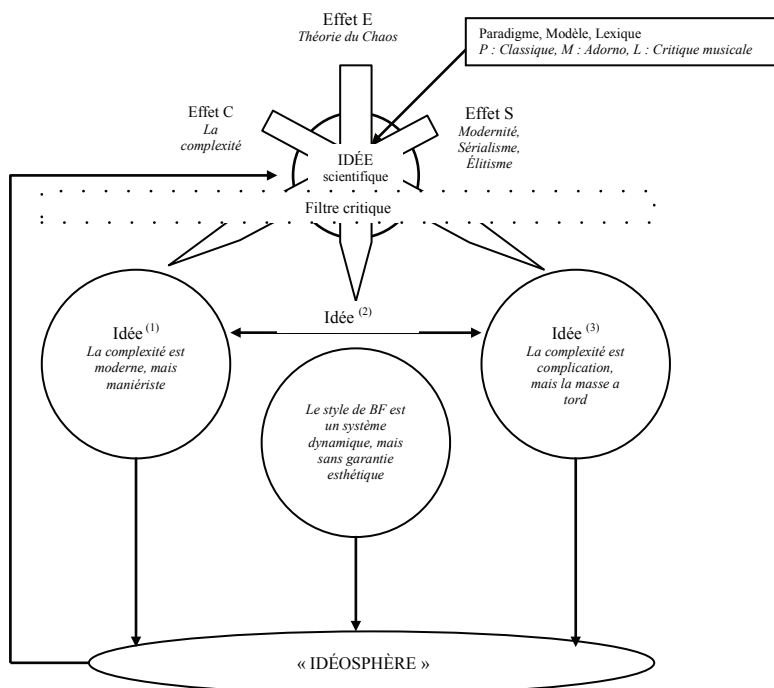
⁶⁰ Il suit de nombreux héritages : Socrate (déconstruction de la sophistique), Descartes : « dès mes premières années, j'avais reçu quantité de fausses opinions pour véritables », etc., René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979 [1647], « Première Méditation : Des choses que l'on peut révoquer en doute », AT, IX, 13, p. 67.

⁶¹ Raymond Boudon, *L'Idéologie*, *op. cit.*, p. 52. Est-ce correct? oui

⁶² Le problème de cette méthode est que pour déclarer une idée douteuse ou fausse, il faut pouvoir lui opposer une idée juste. Or, même si l'on démontre les arrière-pensées et la fausseté du raisonnement, il est difficile de déterminer, au niveau de l'idée, ce qui est vrai et ce qui est faux, si ce n'est par le bon sens ou la justesse (au nom d'une certaine foi en la rationalité absolue).

Schéma 1

Analyse de l'idéologie d'après Raymond Boudon : la complexité vue par Delière



En italiques, la complexité vue par Delière. BF signifie Brian Ferneyhough. Le terme « Idéosphère » n'est pas de Boudon, mais l'idée existe. Le schéma est de N. Darbon

C'est l'apport de Delière que de greffer un filtre précieux, celui de la critique. J'ai représenté cet apport dans le schéma 1 par le trait « filtre critique ».

- Effet S : l'Effet de Situation⁶³ est le plus important. La complexité est perçue différemment de la « position⁶⁴ » que l'on occupe – esthétique, politique, ou autre –, ce qui déforme la

⁶³ Perception non contemplative d'acteurs « incarnés ». Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁴ Regards portés par une personne dans des lieux différents. Du lieu où l'on est, la vue diffère. *Ibid.*, p. 118.

normalité de ladite notion. Les critères de la *modernité* en musique et sa vision historique plaçant le *sérialisme* au cœur du XX^e siècle sont déterminants pour Deliège, mais il ne faut pas oublier ce que j'appelle la position *élitiste*, au sens donné par Pareto ou par opposition à la culture de masse. La perception de la complexité dépend aussi de la « disposition⁶⁵ » (positive) dans laquelle se trouve l'auteur de l'*Essai* à son égard. Ainsi affectée, l'idée de la complexité est tout de même accusée d'ouverture et implique un décalage entre la production et le résultat sonore. Par conséquent, *la complexité est moderne, mais maniériste*, ce qui constitue une idée fragile, car le maniérisme lui-même peut être discuté⁶⁶ et la modernité peut aussi bien être une critique de la complexité : l'école musicale de la *Neue Einfachheit* (Nouvelle Simplicité) était une réaction contre l'académisme sériel⁶⁷.

- Effet C : l'Effet de Communication concerne la globalité des médias véhiculant l'idée de complexité, en la dénotant et en la connotant à partir d'arguments d'autorité acceptés par la société.

Quelle que soit les explications sur la base des théories de la complexité, le concept de complexité est souvent mal compris, entendu au sens ordinaire et paraît effrayant. Deliège n'est pas victime de cet effet d'optique; il ne s'effraie pas; pour lui, la culture de masse, la médiatisation et l'industrialisation ne produisent pas la vérité. Par conséquent, *la complexité est complication, mais pour Deliège la masse a tort*, ce qui est une idée reçue et fragile, car la complexité en art répond souvent à une nécessité intérieure, et si la critique de Deliège est juste – elle n'est complication que chez les épigones ou le *vulgus* –, c'est à partir d'éléments implicites sur les masses (Adorno) qui peuvent être mis en question (Morin).

- Effet E : l'Effet épistémologique me paraît assez ambigu chez

⁶⁵ Deux personnes situées au même lieu ne tirent pas les mêmes conclusions à cause de leur formation, par exemple. La disposition dépend du savoir antérieur. Ainsi, connaître le passé criminel d'un individu influe sur notre regard, notre « disposition » à son égard. Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁶ Cf. pour le maniérisme Nicolas Darbon, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité*, *op. cit.*, p. 82-91.

⁶⁷ Nicolas Darbon, *Wolfgang Rihm et la Nouvelle Simplicité*, *op. cit.*

Boudon, qui le lie et le dissocie du paradigme⁶⁸. Quoi qu'il en soit, la Complexité telle que définie dans les théories du chaos fait l'objet d'un paragraphe de l'Essai, qui envisage la musique de Ferneyhough *dans son entier* comme un système complexe instable où prédomine la néguentropie (tendance à l'organisation). Cette généralisation extrême peut étonner. Certes le compositeur se place sous le sceau de la Complexité, et il paraît naturel de faire le rapprochement entre le modèle thermodynamique et le style musical⁶⁹.

Cependant, Deliège se rétracte aussitôt en affirmant que l'« ouverture » à la science pose problème.

Par conséquent, *la musique de Ferneyhough est un système dynamique mais sans garantie esthétique.*

Voilà une idée transposée mais juste. L'esthétique de Ferneyhough revendique son rapport à l'idéologie. En revanche la rétractation de Deliège correspond à une idée non fondée – le mariage musique et technologie produiraient des résultats aléatoires, précaires, vulnérables... –, chargée d'éléments implicites. Qu'est-ce qui peut garantir la valeur définitive d'une oeuvre d'art?

⁶⁸ Par exemple, « le paradigme mécaniste était apparu à Descartes si efficace dans le domaine de la physique qu'il a pu croire l'appliquer au domaine du vivant.. » Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 228. D'autres ambiguïtés existent. Quelle différence y a-t-il par exemple entre les idées reçues, les idées non fondées, non démontrées, les idées fragiles, douteuses, fausses, etc.?

⁶⁹ Le modèle pour Boudon produit un effet épistémologique dans le sens où le chercheur oublie que sa théorie repose sur une hypothèse et que son modèle n'est pas la réalité. *Ibid.*, p. 232. Mais le compositeur n'évolue pas dans un contexte scientifique : sa musique n'est pas « réfutable » ou « falsifiable » ; il fait ce qu'il veut de son modèle

LE DODÉCALOGUE DE CÉLESTIN DELIÈGEⁱ

Pour prétendre être *moderne*, une musique ou une esthétique doit répondre à ces critères :

1. La *pureté* du style, le mythe d'un monde vierge, l'Eden, le degré zéro de la création musicale.
2. L'*absolu*, l'absence de toute compromission.
3. L'*autoréférence*, c'est-à-dire l'expulsion de l'« image »ⁱⁱ, de l'exogène, du corps étranger, de l'influence musicale, le refus de l'ouverture de la forme.
4. L'*homogénéité* de l'oeuvre, le refus du métissage et de l'hétéroclite.
5. L'*abstraction*, « caractère principal des fondements de la Modernité » ; l'objectivité de l'oeuvreⁱⁱⁱ ; seule la Complexité perpétue cet idéal : « toute séquelle de l'abstraction n'a pas disparu des oeuvres ou des options affichant délibérément la complexité, mais cette abstraction n'est plus un but en soi^{iv} ».
6. Le *raison*, le concept, contre la musique « intuitive », le romantique, le religieux.
7. La *logique* historique, la causalité linéaire : « la modernité est un vaste rapport d'antécédents à conséquents historiques^v ».
8. La *nouveauté*, l'innovation, le refus de la tradition, l'horreur de la régression.
9. Le *progrès*, non entre les styles (de Dufay ou Mozart), mais au sein d'un parcours personnel ou dans l'histoire^{vi}.
10. La *hiérarchie* entre les types de musiques et les compositeurs (Debussy est supérieur à Saint-Saëns).
11. L'*individu*, l'expression de « la première personne au présent de l'indicatif^{vii} ».
12. La culture *occidentale* : « la modernité est un principe occidental ; le nouveau est le principe énergétique de l'évolution de cette société, la célèbre « société chaude » selon la terminologie de Lévi-Strauss^{viii} ».

ⁱ D'après Célestin Deliège, « Le Duel de l'image et du concept », *Invention musicale et idéologies*, op. cit., p. 245, et d'autres écrits. Le terme Dodécalogue n'est pas de Deliège. Pas de hiérarchie entre les différents points.

ⁱⁱ Rompre avec l'image, le concret, le déjà-connu est la marque de la modernité selon Adorno (*Théorie esthétique*).

ⁱⁱⁱ La *Théorie esthétique* d'Adorno revendique l'autonomie de l'art, le primat de l'objet (l'oeuvre), l'écriture sans conscience de l'Histoire, l'anamnèse, l'analyse immanente.

^{iv} Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologies*, op. cit., Avant-propos.

^v Célestin Deliège, « Le duel de l'image et du concept », op. cit., p. 238.

^{vi} Très tôt, Adorno considère que l'art n'a pas à « exprimer » un moi, mais possède une exigence de vérité en rapport avec l'époque, qui se manifeste dans la forme elle-même. Celle-ci se réfère donc au degré d'évolution du matériau musical. Par exemple, Schoenberg et l'atonalité. Theodor W. Adorno, « Expressionnismus und künstlerische Wahrheitigkeit » (*Expressionnisme et véricité artistique*), 1/ *Die neue Schaubühne*, 1920, 2/ *Gesammelte Schriften*, vol. 11, p. 609-611.

^{vii} Référence à la phénoménologie de Husserl.

^{viii} Célestin Deliège, « Le Duel de l'image et du concept », op. cit., p. 240.

Le schéma 1 mentionne la *critique musicale*. Deliège entend en effet édifier une « musicologie critique ». On sait que, pour l'auteur de la *Théorie esthétique*, l'oeuvre réussie est à la fois le monde et sa négation, il porte la société tout en étant non-

conforme et par sa résistance se distingue de l'artisanat⁷⁰. Venant éclairer le point 10 (Hiérarchie) du dodécalogue, la position élitiste pose « un antagonisme de fait : d'une part la haute culture, d'autre part la culture de masse⁷¹. Cette dichotomie est générée par l'infrastructure économique, suivant l'analyse marxiste. Par ailleurs, Deliège est si naturellement critique qu'il se contredit lui-même, puisque le sérialisme invaliderait dans l'*Essai* la Loi I du dodécalogue : « une expérience de table rase au lendemain de la dernière guerre et, qui plus est, entourée d'un appareil critique promotionnel, a coûté assez cher : aucune candeur n'est permise aujourd'hui devant un possible retour à l'erreur »! Il faut surtout se souvenir que Deliège a commencé par être producteur à la Radio, et donc critique musical au sens journalistique. Tendance normative accentuée par son activité de professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Liège. L'*Essai* n'est pas exactement un pamphlet, mais le ton est animé, l'auteur interpelle le lecteur, installe son « je », s'angoisse des « dangers » de la Complexité, puis reconnaît sa « véhémence »; il s'inquiète, blâme, espère, situe, éreinte, juge, résume, réprouve, pose mille questions. Le titre d'un texte de programme comme *La musique mise à mal par ses*

⁷⁰ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 300, et passim.

⁷¹ Ces deux pôles du grand art et de la basse culture s'affrontent. La musique est « allergique aux lois du marché », en tout cas la vraie musique. Car entre les deux pôles, les genres métissés doivent être rejetés, ils sont pollués par la culture industrielle. « Si le roman, le grand opéra et une partie de l'art que nous appelons « pompier » sont des formes qui ont atteint la masse dans le cours du XIX^e siècle, ces formes de culture moyenne, standardisée, ne revêtaient pas encore le caractère industriel qui les définit aujourd'hui et elles ne se présentaient pas avec la même agressivité morale et économique. ». Célestin Deliège, « Création musicale autonome et (non) évidence sociale », op. cit., p. 284-285. Compositeur et critique musical, les positions d'Adorno – dès des premiers écrits – étaient péremptoires et élitaires. Elles opposaient l'art authentique, moderne, à la culture de masse, l'art facile, sentimental, décoratif, etc. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. 19, p. 14, sqq. (sq. = sequens, sqq = sequentesque, signifient « et page(s) suivante(s) », NDA), Cette dichotomie esthétique a perduré et évolué, s'augmentant d'une critique de la « fétichisation » de la musique (une valeur socio-économique vient se greffer, dans les mauvaises musiques de masse, entre l'oeuvre et l'auditeur); inutile de rappeler les nombreuses et fameuses pages d'Adorno sur cette question

mandataires, même(s) témoigne de cette disposition assaillante⁷²: très scientifique pour un journal, très convaincu pour une revue scientifique. Il y torpille la *New musicology* avec les canons de l'Ecole de Francfort⁷³. Partisan et militant de la cause sérialomoderne, Deliège ne choisit pas la neutralité mais expose avec franchise son point de vue et affirme des valeurs. Il ne dit toutefois pas que ces valeurs sont ce qu'elles sont, parmi d'autres. Son argumentation prétend à la vérité. Il est l'héritier d'une vision positiviste du langage musical. Deliège recherche dans la nature des choses la vérité harmonique, l'évolution stylistique, etc. comme Jean-Philippe Rameau part en quête de l'harmonie réduite à ses principes naturels. « Les traits stylistiques sont porteurs de valeur. »⁷⁴ Un rapport objectif peut être établi entre ce qu'est une oeuvre et sa valeur. « À partir de quoi l'on identifie un objet, au sens large, comme étant une oeuvre d'art; et ma réponse sera très directe : à partir de ses traits stylistiques⁷⁵. »

Ce schéma mentionne aussi le *lexique*. Il relève de l'Effet E⁷⁶; c'est pour Boudon la foi sans discussion en certains mots; une

⁷² Pour ne pas dire engagée, terme qu'il refuse; il est vrai qu'il ne présente pas ses opinions politiques. Cf. Célestin Deliège, « Dialectique et ruses de l'histoire (Comme un bref retour sur soi-même...) », *Circuit, Musiques contemporaines*, op. cit., p. 89-96.

⁷³ Célestin Deliège, « La musique mise à mal par ses mandataires même(s) », programme du festival *Ars Musica*, Bruxelles, 1998, p. 64-71.

⁷⁴ « Les représentations stylistiques sont directement liées à celles de qualité : même s'il n'y a pas homologie, il y a une connivence entre « style » et « avoir du style ». Par un intérêt pour le style, nous réintroduisons le jugement de valeur, actuellement menacé. Célestin Deliège, « De la substance à l'apparence de l'oeuvre musicale », *Invention musicale et idéologies*, op. cit., p. 297, 298.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 302.

⁷⁶ Catégories de l'effet E : Raymond Boudon, *L'Idéologie*, op. cit. Le paradigme, p. 213 sq, le modèle, p. 229, sq, le lexique, p. 210 et *passim*. Le paradigme réside en général dans des termes comme « fonctionnalisme »; il a donc des liens avec le lexique : a) « En quoi ces paradigmes concernent-ils une théorie de l'idéologie? Simplement en ce que, comme le lexique des sciences sociales, ils tendent, dans des conditions normales, à être accepté sans discussion par le chercheur. », *ibid.*, p. 214; b) « Déclarer qu'on va se livrer à une analyse *sociologique* ou *économique* de tel phénomène, c'est présumer beaucoup. C'est en particulier admettre que les concepts de « sociologie » et d'« économie » sont aussi facilement définissables que le concept de chien. » *Ibid.*, p. 210, 212.

analyse souligne le jargon⁷⁷. La langue de Deliège peut être virulente; l'analyse de Pareto est bonne : sa rationalisation émane d'un sentiment. Son évaluation esthétique est elle-même précaire : il émet des « réserves concernant le projet spéculatif » de Ferneyhough (1986, 1990) tout en le déclarant dans l'Essai (1990) comme l'un des plus doués de sa génération et en le gravant au panthéon de *Cinquante ans de modernité musicale*. Le meilleur exemple est le début de l'Essai. Pour éviter d'être réduit à une « perspective de critique musicale » (entendre journalisme), il déclare qu'il aura un regard objectif sur les deux écoles de la simplicité et de la complexité (il ne défendra pas « béatement » l'un ou l'autre). Mais au fil de sa phrase, le ton monte, et il parvient exactement à faire l'inverse : en procureur, il conspue d'un bloc la simplicité :

On ne souhaite préalablement pas faire le procès du talent des compositeurs, en tout cas certainement pas de ceux qui sont véritablement engagés dans une recherche qui les a menés à ce degré sans précédent de densité de l'écriture devenu une marque première de quelques oeuvres. On n'en dira pas autant des représentants du dogme de la simplicité, dont il n'y a pas lieu de souffler mot. Paix à leur suprême Sagesse⁷⁸!

Deliège exclue de l'Histoire certains styles musicaux. Mise à l'Index, réflexe totalitaire? Le musicologue n'est bien entendu pas de cet avis. Son approche est dit-il démocratique. C'est l'absence de valeurs qui conduit au diktat du marché. Il parle du « verdict » de l'Histoire⁷⁹. Cette conception est somme toute traditionnelle et fautive; on sait qu'en musique l'histoire proclame des verdicts changeants (tel compositeur placé dans la lumière peut entrer dans l'ombre, et inversement). La musique intuitive de Stockhausen est sommairement exécutée dans l'Essai : « La musique intuitive – apanage de Monsieur Tout-le-Monde – y suit aujourd'hui une trajectoire qui descend des pires classes de

⁷⁷ « Obscurité calculée de l'expression qui permet de déjouer la critique par le traditionnel « ce n'est pas ce que j'ai voulu dire », tout en donnant à bon compte une impression de profondeur. » *Ibid.*, p. 227-228 : Boudon analyse le jargon de Pierre Bourdieu.

⁷⁸ Célestin Deliège, *Essai sur la complexité*, op. cit., p. 194.

⁷⁹ Ce qu'il répète dans *Cinquante ans de modernité musicale*, op. cit., p. 23.

composition à l'école maternelle⁸⁰ ». Les compositeurs non modernes font l'objet de brûlots; par exemple la *Neue Einfachheit*. Pour ne citer que l'Avant-propos d'*Invention musicale et idéologie 2* : ces musiques ne sont rien, pas même un problème artistique, à peine une atmosphère; Marcel Duchamp et John Cage sont des références datées, un blocage historique, « une sorte de substitution malheureuse du néoclassicisme sans espoir de pérennité ». Cette « micro-marginalité qui se baptise postmoderne » doit être oubliée au profit des oeuvres qui, elles, vont « intégrer l'histoire ». Adorno prône l'ouverture entre les genres artistiques, leur interpénétration⁸¹, par exemple chez Michael Finnissy (un membre de la *New Complexity*) les techniques du cinéma dans la musique.

Deliège fournit sa propre théorie de l'idéologie musicale⁸². Il distingue les idéologies « produites par la musique elle-même » et les « idéologies externes qui ont pesé sur l'invention musicale ». La première est paradoxale : la musique – qui n'est pas langage ou philosophie – peut-elle autoproduire des « idées »? Deliège cite deux écrits bien connus d'Arnold Schoenberg et de Pierre Boulez faisant un rapport entre le Style (ou le Système) et l'Idée⁸³. Mais il développe la deuxième définition : l'idée externe a) captée par un sujet; b) sédimentée par une collectivité de sujets (elle se mue alors en idéologie). Soit elle garde quelque chose de l'emprunt honni par les sériels notamment (a), soit elle est pour ainsi dire digérée et transformée en une abstraction musicale (b). Cette sédimentation-intégration collective est approuvée par Deliège. Ce qu'il appelle le *concept* (qui se révèle aussi à travers les écrits des compositeurs) est donc *dans* l'oeuvre musicale, il porte « la trace de l'idéologie qui le détermine »; l'étude des écrits de compositeur permet d'y accéder. En somme, l'approche critique de Deliège interroge l'oeuvre comme assimilation d'une idéologie. La Complexité musicale est le nom donnée à une telle sédimentation idéologique; Deliège lui accorde un regard câlin :

⁸⁰ Cf. aussi *ibid.*, p. 380 *sq q.*

⁸¹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 242.

⁸² Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.* Avant-propos.

⁸³ L'idée en musique désigne en général le thème, le motif générateur, etc.

il ne veut pas « lui faire de procès », bien qu'elle « aveugle » par ses excès et qu'elle ne se « distingue » pas assez de l'hidieuse nouvelle simplicité. La musicologie critique de Deliège souhaite d'autre part départager les idées fausses et exactes⁸⁴. Elle le fait par rapport à un système dont les critères sont donnés (la modernité) – donnés dans d'autres écrits, ici implicites –, alors que Boudon se limite au bon sens. Mais ce dernier reste dans la sphère des raisonnements, alors que Deliège manipule des valeurs esthétiques qu'il entend toutefois fonder en raison... Formulation idéologique puisqu'il juge, pourfend, rejette des styles musicaux derrière un discours soi-disant vierge de préjugés et de subjectivité (cf. *Cinquante ans de modernité musicale*⁸⁵). Le triple paradoxe de Deliège réside dans les interactions de l'historien, du critique et du militant.

Pour résumer, je reprendrai l'analyse de Morin en la croisant avec celle d'Edward Albert Shils⁸⁶; si l'on passe la pensée de Deliège dans le tamis de Shils, elle semble très idéologique (en italiques, les axes de Shils) : elle fait de l'*innovation* un moteur pour la création, mais l'auteur reste *fixé* sur quelques systèmes d'idées; elle est *passionnelle* et *intolérante* vis-à-vis du non-moderne; elle s'institutionnalise par le réseau musicologique; elle est une *démonstration* plus qu'une recherche de la vérité.

⁸⁴ Par exemple, « une notion qui a été détournée de sa signification première pour devenir un genre musical spécifique, défini comme art abscons ». Ce pourrait être le cas de la Complexité. Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁵ 1) « L'histoire qu'on va lire s'est efforcée de neutraliser les préjugés », « s'être débarrassée de tout effet de propagande », « l'auteur entend ne pas peser sur le récit par son témoignage critique », « garantir un maximum d'objectivité ». Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 23-24. 2) Pour montrer sa puissance de feu critique, il déclare que l'*abstraction pure* n'est pas éprouvée *a priori* comme un « signe de vertu artistique ». C'est faux, il définit lui-même ce critère de la modernité par rapport auquel il élabore sa critique (*Le Duel de l'image et du concept*, *op. cit.*, p. 245). Si ce n'était pas le cas, alors la démarche de Deliège ne se fonderait sur rien d'autre que le « bon sens » de Boudon. Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 23-24.

⁸⁶ Edward Albert Shils, « The Concept and Function of Ideology », *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 7, New York, Macmillan Press, p. 66-76.

- La New Complexity

J'en viens à la *New Complexity*, et je vais éprouver la solidité des idées de Deliège. Après avoir dessiné certains axes de la complexité dans l'histoire de la musique, Deliège investit la musique de Ferneyhough. Il ne cite pas clairement la *New Complexity*, quand il parle de « nouvelle complexité » il ajoute « si l'on ose ainsi parler »; il entend dans l'*Essai* dépasser le cadre d'une école ciblée, mais l'ambiguïté est entretenue. Il déclare en effet, au début de l'*Essai*, que cette « tendance » possédait un « parti-pris de départ bien affirmé ». Je confirme en effet que les acteurs sociaux (les compositeurs, etc.) avaient certainement, pour reprendre Boudon, de bonnes raisons, ils trouvaient un intérêt à véhiculer cette idée que la complexité est supérieure à la simplicité⁸⁷. La complexité fait l'objet, poursuit Deliège, d'un « étiquetage » particulier aujourd'hui (l'*Essai* date de 1990, soit deux ans après le texte fondateur de Toop). Il en est de même pour la simplicité. En effet, la *New Complexity* s'est opposée à la *Neue Einfachheit* qui lui est antérieure de quelques années; chaque courant – d'environ cinq compositeurs chacun, dont Brian Ferneyhough et Wolfgang Rihm – a produit un « manifeste »⁸⁸.

Deliège remarque que « les deux termes entrant en concurrence s'excluent mutuellement ». Je veux développer ces deux idées : l'étiquetage et la concurrence esthétique. Dans mes deux livres sur ces écoles musicales, j'ai fait une analyse des réseaux sociologiques en m'inspirant de Bourdieu (la concurrence/complicité) qui rejoint le principe dialogique de Morin (l'antagonisme/complémentarité). J'ai montré que les compositeurs se rebellaient contre cet étiquetage et qu'en même temps ils l'utilisaient et en profitaient. Ces « slogans » étaient le fruit des organisateurs, des médiateurs, de ceux que Deliège appellent les auxiliaires... « bref

⁸⁷ Pour Boudon, le mécanisme de croyance est (aussi) un choix conscient et rationnel de l'acteur.

⁸⁸ Pour la *Neue Einfachheit* : « Junge Avant-Garde », *Neue Zeitschrift für Musik* n° 140, Mayence, Schott, 1979, p. 4-25. Pour la *New Complexity*: Richard Toop, « Four Facets of "The New Complexity" », *Contact, a Journal of Contemporary Music*, n° 32, Wembley, KP D Ltd. Mehddouse, printemps 1988, p. 4-50.

tous ceux qui ont de l'intérêt pour la musique, des intérêts dans la musique, des investissements – au sens économique ou psychologique – dans la musique, qui sont pris au jeu, dans le jeu⁸⁹ ». Les compositeurs occupent des postes enviés dans des institutions traditionnelles, ils ont suivis des parcours fléchés (allant du prix de conservatoire au stage, en passant par la bourse et la commande); les deux camps se retrouvent à défendre la même musique contemporaine à une époque où celle-ci est menacée. Telle est la complicité dans la concurrence.

Cependant, la *Neue Einfachheit* s'en est pris violemment au sérialisme, mais pas à la *New Complexity*; et dans le camp adverse, Ferneyhough a produit des écrits polémiques sur « la tendance *Neue Romantik* (Rihm, von Bose, von Schweinitz *et al.*) qui assume une prééminence considérable en Allemagne et en Autriche depuis 1975⁹⁰ ». Il n'y a donc pas que les « exégètes » qui ont produit des « discours militants ». À ce niveau, il faut distinguer les écrits polémiques (comme ceux de Jean-Noël von der Weid ou Hugues Dufourt) et les musicologues rassemblés dans le cadre de colloque. Des monographies ont été réalisées sur les deux notions; l'*Essai* émane d'une telle enquête et participe à cette promotion générale de la notion⁹¹. Quand Deliège déclare :

⁸⁹ Pierre Bourdieu, « L'Origine et l'évolution des espèces de mélomanes », 1/ entretien avec Cyril Huvé, *Le Monde de la Musique* n° 6, Paris, décembre 1978, p. 30, 2/ *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 160.

⁹⁰ James Boros et Richard Toop (dir.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, Londres, Overseas Publishers Association, Harwood Academic Publishers, 1995, p. 21. Cette phrase est contenue dans une note qui été supprimée lors d'une publication ultérieure; il est possible qu'elle ait été un simple ajout de l'éditeur.

⁹¹ Pour la *Neue Einfachheit* : Otto Kolleritsch (hrsg.) *Zur « Neuen Einfachheit » in der Musik*, actes du colloque des 11-13 octobre 1979 organisé par l'*Institut für Wertungsforschung* de la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de la ville de Graz, Vienne, Universal Edition, coll. « Studien zur Wertungsforschung », vol. 14, 1981. Pour la *New Complexity*: Joël Bons (dir.), *Complexity in Music? An Inquiry of Its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Weesperzijde, JoB Press, 1990. *MusikTexte. Einschrift für Neue Musik*, n° 35, dossier « Komplexität : Begrifflichkeit eine Umfrage emphatische Theorie », Cologne, 1990. *Perspectives of New Music*, vol. 31-32, dossier « Complexity Forum », Washington, Université de Washington, New York, Annandale on Hudson, 1993-94. – (1) vol. 31, n° 1, hiver 1993, 350 p.; (2)

« on ne contredira pas que chaque tendance ait une conscience claire de ses objectifs », c'est à la fois faux sur le plan des écrits, et juste sur le plan idéologique : chaque tendance avaient des intérêts et chaque acteur musical avait de « bonnes raisons » (certes plus ou moins « claires ») de participer à un festival, une enquête, un débat à la radio, à un réseau d'autopromotion où la Complexité à l'affiche.

De manière générale, la perception de la Complexité (et son école) par Deliège est toute personnelle, dans la mesure où il ne retient que Brian Ferneyhough. Dans *Cinquante ans de modernité musicale*, d'autres représentants sont mentionnés, mais de façon assez obligée. L'*Essai* exprime une passion contrariée pour ce compositeur. La méta-virtuosité de Ferneyhough est traduite par Deliège selon ses propres critères, et non de manière compréhensive, ce qui déforme l'idée originelle⁹². En opposant écriture exacte et adéquate⁹³, le compositeur explique que la partition n'est pas un simple calque d'une musique intérieure, mais une projection. « La notation ne représente pas le résultat escompté⁹⁴. » La partition est un moyen (et non une fin) entre une pensée créatrice et l'auditeur, intégrant l'exécutant. L'interprète doit tendre de toutes ses forces à l'exactitude, mais le compositeur cherche un dépassement, une tension de la part de l'interprète. À cela, il faut ajouter un élément supérieur : c'est un « exercice spirituel », une « pratique rituelle »⁹⁵, une symbiose entre le

vol. 32, n° 1, été 1994, 348 p.; (3) vol. 32, n° 2, automne 1994, pour l'article de Paul Nauert. Tom Morgan (dir.), « Aspects of Complexity in Recent British Music » [dossier], *Contemporary Music Review*, n° 13, tome 1, New York, Harwood Academic Publishers, 1995.

⁹² Cf. Nicolas Darbon, « Virtuosité et complexité. L'injouable selon Brian Ferneyhough », *Analyse Musicale* n° 52, numéro spécial, Paris, décembre 2005, p. 96-111; *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité*, *op. cit.*, p. 136-140 et *passim*.

⁹³ Brian Ferneyhough, note de programme pour *Cassandra's Dream Song*.

⁹⁴ Cf. par exemple Brian Ferneyhough, « Responses to a Questionnaire on "Complexity" », dans 1/ Joël Bons (dir.), *op. cit.*, 2/ Richard Toop et James Boros (dir.), *op. cit.*, p. 70.

⁹⁵ Brian Ferneyhough, « Aspects of Notational and Compositional Practice », 1/ *Semaine de la Musique Contemporaine*, Académie de France à Rome, Rome, 1978, 2/ *Collected Writings*, *op. cit.*, p. 7. Ma traduction.

compositeur et son exécutant. La musique est un phénomène social qui incorpore d'autres sphères⁹⁶, elle contient l'« idéologie implicite⁹⁷ » du compositeur. Il est normal que Deliège bute sur cette idée, car il souhaite que l'oeuvre-objet, en tant qu'abstraction, soit contenue dans la partition, en tout cas lisible exécutable. L'idéologie selon Ferneyhough pourrait correspondre à la sédimentation de Deliège, mais le premier entend un *processus* alors que Deliège subodore le *concept* intégré. Voilà me semble-t-il un « effet de position » (Effet S sur le schéma 2) induit par le cadre *a priori* de la Modernité. Pour comprendre ce qui *génère* la Modernité elle-même et le dodécalogue, je renvoie pour ma part au paradigme classique tel qu'énoncé par Edgar Morin (ou le paradigme anti-relativiste de Boudon, mais pour Deliège, il ne fonctionne pas, puisqu'il s'accorde avec le libéralisme...). Il faut donc définir ce que ces auteurs entendent par paradigme.

Metaniveaux : le paradigme – la noosphère.

Au Niveau +2, supérieur, s'étend la *noosphère* qui englobe l'environnement des systèmes et des idées.

Elle est aux êtres d'esprit ce que la biosphère est aux êtres vivants. C'est selon Morin l'ensemble des représentations, symboles, mythes, idées qui vivent, s'organisent, meurent, forment des espèces, etc.⁹⁸ De la *culture*, qui est faite de croyances et de valeurs, émerge la noosphère comme réalité objective.

J'utilise le terme d'*idéosphère* (utilisé par Dawkins⁹⁹) pour représenter ce que Boudon appelle les idées reçues qui « flottent dans l'air du temps¹⁰⁰ », c'est-à-dire répandues dans le public. Au Niveau -1, interne, il y a le *paradigme* qui irradie depuis le noyau des systèmes d'idées. Ce sont des postulats, les présupposés

⁹⁶ Brian Ferneyhough, entretien avec Philippe Albèra, *Contrechamps*, n° 8, Lausanne, L'Âge d'Homme, février 1988, p. 21.

⁹⁷ Brian Ferneyhough, « Aspects of Notational and Compositionnal Practice », *op. cit.*, p. 5. Ma traduction.

⁹⁸ Edgar Morin, *La Méthode*, tome 4, *op. cit.*, p. 113-115.

⁹⁹ Richard Dawkins, *Gène égoïste*, 1/ *The Selfish Gene*, New York, Oxford University Press, 1976, 2/ Paris, Odile Jacob, 2003. Ce terme a un sens différent.

¹⁰⁰ Raymond Boudon, *op. cit.*, p. III et p. 243.

occultes¹⁰¹. Morin le décrit comme non falsifiable; les axiomes le légitiment; il exclue le non-conforme; il est inconscient mais il crée de l'évidence et il crée le réel : ce qui est perçu selon lui devient réel; il est incompatible avec un autre paradigme; il est généré par les discours qu'il génère; il est inattaquable en bloc. Mais le paradigme se laisse difficilement définir; il est à la fois général, insidieux, confus, diffus.

La Modernité musicale telle que définie dans le dodécalogue de Deliège est de nature idéologique (ce n'est pas un paradigme)¹⁰². Pour reprendre les termes du schéma 2 et poursuivre l'analyse de Morin, chez Deliège, l'idéologie « moderne », l'utopie « sérielle », la conception « élitiste » de l'art, sont dérivés de noyaux philosophiques précités auxquels on peut ajouter, mais de façon moins évidente, la philosophie analytique de Ludwig Wittgenstein et la phénoménologie d'Edmund Husserl... *au centre desquels* agit un paradigme. Ce sont des rameaux qui s'insèrent dans une vision de l'histoire de la musique qui préexiste à la « mise en intrigue » plus ou moins personnelle de Deliège. Le paradigme « détermine les concepts souverains et prescrit la relation logique¹⁰³ ». Tout le mérite de Deliège est d'en avoir conscience et de recourir à une langue limpide. À la lecture de ces critères modernes, Deliège paraît un représentant exemplaire du paradigme classique; je renvoie à l'oeuvre de Morin¹⁰⁴ pour confronter ce tableau de la Modernité musicale avec celui du paradigme classique. En deux mots, pour Morin, le *paradigme classique* est régi par les principes

¹⁰¹ Ainsi que le dit Thomas S. Kuhn, ce n'est pas ensemble de savoirs mais un mode ou une tournure de pensée. Les nouveautés scientifiques sont dues à un changement du noyau, sans quoi elles sont impossibles. L'*episteme* de Michel Foucault est une notion plus ample, elle dépasse la connaissance pour atteindre la culture et cherche une datation arbitraire. Le *mindscapes* (paysage mental) de Magoroh Maruyama fait la liaison entre types logiques et types de perception (y compris esthétique). Edgar Morin, *La Méthode*, tome 4, *op. cit.*, p. 212. Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966. Thomas S. Kuhn, *op. cit.*

¹⁰² Célestin Deliège, « Le Duel de l'image et du concept », *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁰³ Edgar Morin, *La Méthode*, tome 4, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁴ Par exemple Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*

d'ordre, de déterminisme, de complétude, d'abstraction, de logique, de disjonction, le rejet de la contradiction, le rationalisme comme évacuation de l'irrationnel¹⁰⁵.

Il existe d'autres thèses dépassant l'idée de paradigme comme l'*episteme* ou la *Weltanschauung*¹⁰⁶... Je ne les développerai pas. La charge héroïque de Sokal contre les délires relativistes ne doute pas d'elle-même : une explication serait que le rationalisme est un paradigme ayant enfanté une *Weltanschauung*, le modernisme. Sokal et Boudon se rejoignent sur le relativisme cognitif¹⁰⁷. Dans sa haine du relativisme-postmodernisme, Delière combat les mêmes démons que Sokal, qui refuse l'existence d'un paradigme concurrent du rationalisme, et les mêmes chimères que Boudon, selon lequel *c'est le relativisme qui est l'idéologie dominante en*

¹⁰⁵ Le paradigme classique dissipe « l'apparente complexité des phénomènes afin de révéler l'ordre simple auquel ils obéissent » et fournit l'illusion que le découpage arbitraire sur le réel serait le réel lui-même. Les piliers de la certitude qui structurent la science classique sont : a) L'ordre, la régularité, le déterminisme, la complétude, la cohérence du système. b) L'abstraction, la mathématisation, la logique, la méthode systématique. c) La séparabilité, la disjonction (séparer les notions vrai / faux, idées claires et distinctes). d) La déduction, le rejet de la contradiction. d) La perte de la réflexivité. e) L'architecture céleste, le rationalisme (évacuant l'irrationnel), la maîtrise de la nature. La Complexité selon Morin, au sens de paradigme, privilégie l'antagonisme et complémentarité des notions, la causalité non linéaire, l'incertitude, l'incomplétude, le processus, la rationalité large, et réintègre le sujet dans l'observation.

¹⁰⁶ « Conception du Monde ». La notion médiévale de *Weltanschauung* a été reprise par Kant (*Critique de la faculté de juger*), Hegel (*Leçons sur la philosophie de l'histoire*). Rarement l'on développe un esprit critique sur sa propre conception du monde. Jung en fait une conception dynamique et relativiste : « en même temps qu'il crée une image du monde, l'homme qui pense se transforme lui-même » (*L'Âme et la vie*, Partis, Le livre de poche, 2008, p. 295). Pareto distingue *Weltanschauung* et idéologie. David K. Naugle, *Worldview: the History of a Concept*, Cambridge, Eerdmans Publishing, 2002.

¹⁰⁷ Le relativisme cognitif de Boudon, qui est aussi la cible de Sokal, est l'idée selon laquelle il n'y a pas de connaissance certaine inscrite en dehors de l'esprit. Prigogine déclare par exemple que « la science est un produit de la culture », au même titre que la musique (« La Fin des certitudes », *Complexité...*, *op. cit.*, p. 51). Boudon conçoit l'homme comme rationnel, « mû par des *passions* et des *raisons compréhensibles* plutôt que par des *causes* qui agiraient à son insu » (Edgar Morin, *La Méthode*, tome 4, *op. cit.*, p. 57) – énoncé de l'individualisme méthodologique.

Occident depuis les années 1980¹⁰⁸. En critiquant le relativisme, Boudon défend le libéralisme¹⁰⁹; alors que Deliège assimile libéralisme et relativisme...

Toutes ces théories ne sont pas toujours nettes. Un paradigme contient un part d'idéologie chez Morin¹¹⁰. Le modèle se construit dans le cadre d'un paradigme chez Boudon. Le paradigme se transforme en *Weltanschauung* sous l'effet de communication qui le diffuse jusqu'au grand public.

Conclusion

Si la science ne peut exister sans s'appuyer sur des idées non fondées, il est nécessaire qu'elle charrie des idées fausses. Dans ces conditions, la musique, qui est productrice de valeurs, est un domaine où le sociologue et le musicologue se trouvent inéluctablement en « porte à faux ». Deliège incarne bien ces paradoxes de l'historien de la musique, même dans la perspective d'une « musicologie critique ». *Dans les dédales du « tour de force »* a été rédigé, comme une réaction à chaud, dans le cadre d'un festival sur la Complexité mettant en avant la *New Complexity*. Toutefois, elle a été intégrée dans un volume à prétention musicologique, et c'est là que cet article polémique est devenu un *Essai sur la complexité*. Cette dérive peut être interrogée, mais la « science musicale » n'est pas si facile à définir en termes rationalistes. L'idéologie existe; comme sédimentation collective, Deliège l'intègre à sa propre réflexion; c'est son « tour de force ». Je citerais volontiers, pour défendre la « position » critique, non pas Adorno (l'adornisme en musique contemporaine reste à explo-

¹⁰⁸ Raymond Boudon, *Le Relativisme*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2008. Le libéralisme n'est pas une idéologie, en tout cas pas analysé comme une idée fausse par l'auteur.

¹⁰⁹ Sur la supériorité du libéralisme, cf. Raymond Boudon, *L'Idéologie*, Paris, 1/ Fayard, 1986, 2/ Seuil, coll. « Points », série « Essais », p. 21, p. 287-288. Voir aussi : Raymond Boudon, *Pourquoi les intellectuels n'aiment pas le libéralisme*, Paris, Odile Jacob, 2004.

¹¹⁰ Il doit son caractère idéologique au fait d'être « le principe premier d'association, d'élimination, de sélection qui détermine l'organisation des idées ». Le paradigme est « inscrit culturellement ». Edgar Morin, *La Méthode*, tome 4, *op. cit.*, p. 213.

rer), mais Baudelaire. Sa célèbre définition de la critique remet en cause la justesse de Boudon : pour être juste, la critique doit être passionnée et ouvrir des horizons. C'est ce que réalise Célestin Deliège. J'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons¹¹¹.

Bibliographie

- Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund, *Ästhetische Theorie* [Théorie esthétique], Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1970, rééd. Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, suivi de *Paralipomena, Théories sur l'origine de l'art, Introduction première*.
- Adorno, Theodor W., « Expresionionnismus und künstlerische Wahrhaftigkeit », *Die neue Schaubühne*, 1920, rééd. *Gesammelte Schriften, op. cit.*, vol. 11, p. 609-611.
- Adorno, Theodor W., « Franck Wedekind et son tableau des mœurs », *Gesammelte Schriften*, vol. 11, 1974, rééd. *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2004, p. 177-184.
- Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften* [Œuvres complètes], vol. 11, Francfort, Suhrkamp, 1974.
- Adorno, Theodor W., *Quasi una fantasia*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1963, rééd. Paris, Gallimard, 1982.
- Aron, Raymond, *L'Âge des empires et l'avenir de la France*, Paris, Défense de la France, 1946.
- Baudelaire, Charles, « À quoi bon la critique? », *Salons*, vol. 2, « Le Salon de 1846 », Paris, Michel Lévy frères, 1846, rééd. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 417-420.

¹¹¹ Charles Beaudelaire, « À Quoi bon la critique? », *Salons*, vol. 2, « Le Salon de 1846 », 1/ Michel Lévy frères, Paris, 1846, / rééd. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 418.

- Blay, Michel, *Les Clôtures de la modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « L'Inspiration philosophique », 2007.
- Boissière, Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1999.
- Bons, Joël (dir.), *Complexity in Music? An Inquiry of Its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Weesperzijde, JoB Press, 1990, rééd. *MusikTexte. Einschrift für Neue Musik*, n° 35, dossier « Komplexität : Begrifflichkeit eine Umfrage emphatische Theorie », Cologne, 1990, rééd. *Perspectives of New Music*, vol. 31-32, dossier « Complexity Forum », Washington, Université de Washington, New York, Annandale on Hudson, 1993-94. – (1) vol. 31, n° 1, hiver 1993, 350 p.; (2) vol. 32, n° 1, été 1994, 348 p.; (3) vol. 32, n° 2, automne 1994, pour l'article de Paul Nauert. Tom Morgan (dir.), « Aspects of Complexity in Recent British Music » [dossier], *Contemporary Music Review*, n° 13, tome 1, New York, Harwood Academic Publishers, 1995.
- Boros, James et Richard Toop (dir.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, Londres, Overseas Publishers Association, Harwood Academic Publishers, 1995.
- Bosseur, Jean-Yves, Bosseur, Dominique, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Le Sycomore, 1979, rééd. Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999.
- Boulez, Pierre, *Points de repère*, tome 1, Paris, Bourgois, 1995.
- Boudon, Raymond, *L'Idéologie*, Paris, Fayard, 1986.
- Boudon, Raymond, *Pourquoi les intellectuels n'aiment pas le libéralisme*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- Boudon, Raymond, *Le Relativisme*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2008.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.
- Bourdieu, Pierre, « L'Origine et l'évolution des espèces de mélomanes », entretien avec Cyril Huvé, *Le Monde de la Musique* n° 6, Paris, décembre 1978, rééd. *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 155-160.
- Cauquelin, Anne, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999.
- Clerget, Raphaël, *Introduction à l'esthétique d'Adorno. Approche de l'esthétique d'Adorno par l'analyse du rapport à Marx dans la Théorie esthétique*, revue *Actuel Marx*, n° 14, Université de Paris-X, CNRS, Presses universitaires de France, novembre 2002.

- Darbon, Nicolas, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité [La capture des forces II]*, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Éditions, octobre 2008, préface de Richard Toop.
- Darbon, Nicolas, « Le Concept de complexité dans *Cinquante ans de modernité musicale* de Célestin Deliège », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 16, n° 1, « Écrire l'histoire de la musique au XX^e siècle », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 45-57.
- Darbon, Nicolas, *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie », 2007, préface d'Edgar Morin.
- Darbon, Nicolas, « Musicologie, postmodernité, complexité », *Musica y Complejidad*, Actes du colloque *Musique et Complexité. Autour de Jean-Claude Risset et Edgar Morin*, actes du colloque des 9-11 décembre 2008 au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, Paris, CNRS / LESA / GRHIS, à paraître Valencia [Espagne], Rivera editores, Universidad de Valencia, 2012.
- Darbon, Nicolas, *Les Musiques du Chaos*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie », 2006, préface de Jean-Claude Risset.
- Darbon, Nicolas, « Virtuosité et complexité. L'injouable selon Brian Ferneyhough », *Analyse Musicale*, n° 52, numéro spécial, Paris, décembre 2005, p. 96-111.
- Darbon, Nicolas, *Wolfgang Rihm et la Nouvelle Simplicité, [La capture des forces I]*, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Éditions, octobre 2007, préface de Béatrice Ramaut-Chevassus.
- Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, New York, Oxford University Press, 1976, rééd. *Le Gène égoïste* Paris, Odile Jacob, 2003.
- Decarsin, François, *La Modernité en question. Deux siècles d'invention musicale. 1781-1972*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Deliège, Célestin, « La Relation forme-contenu dans l'œuvre de Debussy », *Revue belge de musicologie*, 1962, rééd. « La conjonction Debussy-Baudelaire » (version augmentée), *Invention musicale et Idéologies*, Paris, Bourgeois, 1986.
- Deliège, Célestin, *Invention musicale et Idéologies*, Paris, Bourgeois, 1986.
- Deliège, Célestin, « La Valeur de l'objet musical au temps de l'art institutionnalisé », *Invention musicale et Idéologies*, Paris, Bourgeois, 1986, rééd. *Entretiens* n° 4, Paris, 1987.
- Deliège, Célestin, « Arnold Schoenberg, maître pédagogue en Occident », *Orphée apprenti*, n° 3, 1987, p. 19, rééd. *Sources et ressources d'analyses musicales, op. cit.*, 2005.

- Deliège, Célestin, « Création musicale autonome et (non) évidence sociale », dans Henri Vanhulst et Malou Haine (dir.), *Musique et société, hommage à Robert Wangermée*, Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1988, rééd. *Invention musicale et idéologie 2*, Sprimont, Mardaga, 2007.
- Deliège, Célestin, « La Fin du romantisme », *Analyse musicale* n° 19, Paris, 1990, rééd. *Invention musicale et idéologie 2*, Sprimont, Mardaga, 2007.
- Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- Célestin Deliège, « Dans les dédales du "tour de force". Essai sur la complexité », dans Joël Bons (dir.), *Complexity in Music? An Inquiry of Its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Weesperzijde, JoB Press, 1990, rééd. 1/ *Circuit, Revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 1, n° 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1990, rééd. 2/ *Invention musicale et idéologies 2. Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 193-200.
- Deliège, Célestin, *Invention musicale et idéologies 2. Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Sprimont, Mardaga, 2007.
- Deliège, Célestin, « La Musique mise à mal par ses mandataires même(s) », programme du festival *Ars Musica*, Bruxelles, 1998, p. 64-71.
- Deliège, Célestin, « Qui suis-je? », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 52, Bruxelles, Société Belge de Musicologie, 1998, p. 11.
- Deliège, Célestin, *Sources et ressources d'analyses musicales. Journal d'un démarche*, Sprimont, Mardaga, 2005.
- Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, 1647, rééd. Paris, Garnier-Flammarion, 1979.
- Dufour, Valérie (dir.), *Quatre visages de la musique à Liège au XX^e siècle, Revue liégeoise de musicologie*, n° 26, 2009.
- Dufour, Valérie et Christophe Pirenne, « Du Séminaire des Arts à l'Exposition universelle, quinze années de lutte pour la musique contemporaine », dans Christophe Pirenne (dir.), *Les musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 11-35.
- Eco, Umberto, *Opera Aperta*, Milan, Bompiani, 1962, rééd. *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965.
- Ferneyhough, Brian, « Aspects of Notational and Compositionnal Practice », Semaine de la Musique Contemporaine, Académie de France à Rome, Rome, 1978, rééd. James Boros et Richard Toop (dir.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, Londres, Overseas Publishers

- Association, Harwood Academic Publishers, 1995, p. 2-12.
- Ferneyhough, Brian, *Collected Writings*, sous la direction de James Boros et Richard Toop, Londres, Overseas Publishers Association, Harwood Academic Publishers, 1995.
- Ferneyhough, Brian, entretien avec Philippe Albèra, *Contrechamps*, n° 8, Lausanne, L'Âge d'Homme, février 1988, p. 86-127.
- Ferneyhough, Brian, « Responses to a Questionnaire on "Complexity" », dans Joël Bons (dir.), *Complexity in Music? An Inquiry of Its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Weesperzijde, JoB Press, 1990, rééd. James Boros et Richard Toop (dir.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, Londres, Overseas Publishers Association, Harwood Academic Publishers, 1995, p. 66-70.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- Hegel, Georg W. F., *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, 1822, rééd. Paris, Le Livre de poche, coll. « La pochotèque », 2009.
- Jolas, Betsy, « Il fallait voter sériel, même si... », *Preuves*, n° 178, Paris, décembre 1966, p. 40-42.
- « Junge Avant-Garde », *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 140, Mayence, Schott, 1979, p. 4-25.
- Jung, Carl Gustav, *L'Âme et la vie*, rééd. Le Livre de poche, Paris, 2008.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1790, rééd. Paris, Garnier Flammarion, 2000.
- Kolleritsch, Otto (hrsg), *Zur « Neuen Einfachheit » in der Musik*, actes du colloque des 11-13 octobre 1979 organisé par l'*Institut für Wertungsforschung* de la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de la ville de Graz, Vienne, Universal Edition, coll. « Studien zur Wertungsforschung », vol. 14, 1981.
- Kuhn, Thomas Samuel, *La Structure des révolutions scientifiques*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1962, rééd. Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1983.
- Mannheim, Karl, *Idéologie et utopie (Une introduction à la sociologie de la connaissance)*, 1929, rééd. Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2006.
- Iniesta Masmano, Rosa, *Una relación dialogica improbable : Edgar Morin / Heinrich Schenker*, Lap Lambert Acadademia (Espagne), 2011.
- Monod, Jacques, *Le Hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970.
- Morin, Edgar, *La Méthode*, tome 4, Paris, Seuil, « Les Idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation », coll. « Point », série « Essais », 1991.

- Morin, Edgar, « Pour la Science », *Le Monde*, Paris, 6 janvier 1982.
- Müller Doohm, Stefan, *Adorno Eine biographie*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 2003, rééd. *Adorno, une biographie*, Paris, NRF-Gallimard, 2004.
- Nattiez, Jean-Jacques, « Quelques Problèmes de la musicologie critique selon Célestin Deliège », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 16, n° 1, « Écrire l'histoire de la musique au XX^e siècle », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 78-79.
- Naugle, David K., *Worldview: the History of a Concept*, Cambridge, Eerdmans Publishing, 2002.
- Paddison, Max, *Adorno's Aesthetics of Music [An introduction to T. W. Adorno's aesthetics and sociology of music]*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Pareto, Vilfredo, *Traité de Sociologie générale*, Genève, Librairie Droz, 1917.
- Pirenne, Christophe (dir.), *Les Musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)*, Sprimont, Mardaga, 2004.
- Ricœur, Paul, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1986, rééd. coll. « Points », série « Essais », 2005.
- Pie IV [Pape], « *Decretum de observandis et evitandis in celebratione missarum [missae]* », Concile de Trente, Session XXII, 17 septembre 1562.
- Shils, Edward Albert, « The Concept and Function of Ideology », *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 7, New York, Macmillan Press, p. 66-76.
- Schloezer, Boris de, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, NRF-Gallimard, 1947, rééd. coll. « Idées », 1979.
- Souris, André, *La Lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, textes rassemblés par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 2000.
- Toop, Richard, « Four Facets of "The New Complexity" », *Contact, a Journal of Contemporary Music*, n° 32, Wembley, KPD Ltd. Mehhouse, printemps 1988, p. 4-50.
- Wangermée, Robert, *André Souris et le complexe d'Orphée : entre surréalisme et musique sérielle*, Sprimont, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », 1995.