



HAL
open science

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

Nicolas Darbon

► **To cite this version:**

Nicolas Darbon. L'idéologie en musicologie. L'Essai sur la complexité de Célestin Deliège.. Nouvelles perspectives en sciences sociales, 2012. <hal-01918816>

HAL Id: hal-01918816

<https://hal.science/hal-01918816v1>

Submitted on 11 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

L'idéologie en musicologie. *L'Essai sur la complexité de Célestin Deliège*¹

Nicolas Darbon

Maître de conférences HDR, Aix Marseille Université, France

nicolas.darbon@univ-amu.fr

*Nous sommes possédés par les dieux
que nous possédons. (Morin)*

J'aimerais aborder la complexité musicale, non pas pour cerner le sens de ce concept chez les compositeurs², mais pour analyser la production d'idées en musicologie. Je croiserai l'analyse des systèmes d'idées en sociologie :

- Raymond Boudon (*L'idéologie ou l'origine des idées reçues*), observe les raisons implicites et les « effets » qui génèrent des idées « douteuses ».
- Edgar Morin (*La Méthode IV « Les idées »*), 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 *Essai sur la complexité : Dans les dédales du « tour de force »*³, du musicologue Célestin Deliège, dont je reproduis le début à la fin de cet article (cf. annexe).

¹ Cet article paraîtra dans la revue *Nouvelles perspectives en sciences sociales (NPSS)*, vol. 7 n° 2, Université Laurentienne (Canada), en mai 2012.

² 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.

³ Célestin Deliège, « Dans les dédales du « tour de force ». *Essai sur la complexité* », 1/ *Complexity in Music ? an Inquiry into its Nature, 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, Les 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 »*.



Contexte et cadre théorique

L'histoire qu'on va lire s'est efforcée de neutraliser les préjugés... (Deliège⁴)

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 approfondie⁵) 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... Je vais retisser ces fils esthétiques, historiques, analytiques pour tenter de pénétrer la pensée du musicologue.

Je signale en passant que ce que j'appellerai le dodécatalogue de Deliège (fig. 2) 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*], 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 ? (Nattiez⁶)

⁴ Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale...*, *op. cit.*, p. 23-24.

⁵ 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 forbes II]*, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Editions, octobre 2008, préface de Richard Toop.

⁶ Jean-Jacques Nattiez, « Quelques problèmes de la musicologie critique selon 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. 78-79.



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.

Célestin Deliège n'est pas pris pour « cible » dans cet article, 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 fait⁷ ; 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'adornisme⁸ 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'IDEE.

« [Les idéologies sont] des doctrines reposant sur des théories scientifiques, mais sur des théories fausses ou douteuses ou sur de théories indûment interprétées, auxquelles on accorde une crédibilité qu'elle ne méritent pas. (Boudon⁹)

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 possédés¹⁰.

⁷ Par exemple, Joos, Maxime, « L'intuition et le concept. La théorie musicale selon Célestin Deliège », in Valérie Dufour (dir.), *Quatre visages de la musique à Liège au XXe siècle*, Revue liégeoise de musicologie n° 26, 2009.

⁸ Par adornisme, j'entends l'utilisation permanente des idées de Theodor W. Adorno, ou simplement de son nom, dans les discours de musique « moderne ».

⁹ Boudon, Raymond, *L'idéologie ou l'origine des idées reçues*, Paris, Fayard, 1986, rééd. Le Seuil, coll. « Points », série « Essais », 1992, p. 44.

¹⁰ 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, *La Méthode*, tome 4, Paris,



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 Deliège. 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 Schloezer¹¹, c'est-à-dire d'un courant assez négligé aujourd'hui, en rapport direct avec le holisme dont se réclament les théories de la Complexité¹².

Qu'est-ce que la « *New Complexity* » ? L'*Essai* de Deliège 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 intégral¹³. 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

Le Seuil, « Les Idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation », coll. « Point », série « Essais », 1991, p. 120, 121.

¹¹ 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 Deliège, 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, Gallimard, NRF, 1/ 1947, 2/ coll. Idées, 1979. Souris, André, *La Lyre à double tranchant. Ecrits sur la musique et le surréalisme*, textes rassemblés par Robert Wangermée, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2000. Célestin Deliège, « 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*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 1986.

¹² Cf. Nicolas Darbon, « Musicologie, postmodernité, complexité », *Musica y Complejidad*, actes du colloque *Musique et Complexité. Autour de Jean-Claude Risset et Edgar Morin*, Valencia (Espagne), Rivera editores, à paraître en 2014. Prolongement de l'approche analytique de Deliège à travers les théories de la Complexité : Rosa Iniesta Masmano, *Una relación dialógica improbable : Edgar Morin / Heinrich Schenker*, Lap Lambert Academia (Espagne), 2011.

¹³ Inventé dans les années 1950 notamment par Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen en généralisant la technique dodécaphonique de Schoenberg et de ses élèves.



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'angoisse. (Deliège¹⁴)

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 fig. 2 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 séculaire¹⁵. Elle a ses prophètes : Anton Webern, Pierre Boulez.

A 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, qui serait son antithèse. 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 caractéristiques d'une œuvre authentique, déclare-t-il, consiste exactement en ceci : reconnaître le *continuum* sans fin de la complexité qui unifie toutes choses. »¹⁶ 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 ruse¹⁷ : 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-

¹⁴ Célestin Deliège, « Dans les dédales du « tour de force. Essai sur la complexité », *op. cit.*, p. 194.

¹⁵ Raymond Aron, *L'âge des empires et l'avenir de la France*, Paris, Défense de la France, 1946, p. 287-318.

¹⁶ Brian Ferneyhough, « Aspects of Notational and Compositionnal Practice », *Semaine de la Musique Contemporaine*, Académie de France à Rome, Rome, 1978, rééd. *Collected Writings, op. cit.*, p. 2. Ma traduction.

¹⁷ *Ibid.* Aujourd'hui encore esthétique et connaissance sont agrégées puisqu'il existe une dimension cognitive dans les œuvres cinématographiques, musicales...



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*¹⁸. 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 ouverte¹⁹ –, et qu'il arrive à la fin du XX^e siècle en exagérant les tics post-weberniens (tableaux de chiffres pour la composition, etc.), Deliège parle de maniérisme²⁰. C'est un truisme que de distinguer la science musicale et les discours à l'emporte-pièce²¹. 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*²², en termes actuels : la science normale (Kuhn) et l'idée non fondée (Boudon)²³. 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 ?

¹⁸ 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*, Les éditions de minuit, Paris, 1979, p. 267.

¹⁹ 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*, Milan, Bompiani, 1962, rééd. *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1965.

²⁰ Ce qu'il confirme dans *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 801.

²¹ Cf. Nicolas Darbon, « Musicologie, Postmodernité, Complexité », *Musica y Complejidad op. cit.*

²² 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, Le Seuil, 1999.

²³ 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*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1962, rééd. 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. Cf. Boudon, Raymond, *op. cit.*



NIVEAU 2 : L'IDEOLOGIE.

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 ». (Morin²⁴)

Morin oppose théorie et doctrine. La première est un système d'idées ouvert (comme un système vivant) ; la doctrine est un système d'idées clos, non scientifique, lié aux valeurs. Quant à l'idéologie²⁵, 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 elle. Cette opposition se déploie dans un cadre plus large chez Morin²⁶ :

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.

La production idéologique dans l'Essai

Par un intérêt pour le style, nous réintroduisons le jugement de valeur, actuellement menacé. (Deliège²⁷)

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

²⁴ Edgar Morin, « Pour la Science », *Le Monde*, Paris, 6 janvier 1982.

²⁵ A noter que pour Morin, la science est un foyer de la connaissance coloré par l'idéologie.

²⁶ Edgar Morin, *La Méthode*, 4, *op. cit.*, p. 121, 130, 134, 140.

²⁷ Célestin Deliège, « De la substance l'apparence de l'œuvre musicale », *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.*, p. 297, 298.



Bosseur²⁸. C'est ainsi que naît l'intérêt pour la « modernité » des œuvres, à une époque fascinée par la nouveauté et le progrès (Decarsin)²⁹. Pour Michel Blay, être moderne, c'est être d'aujourd'hui³⁰ ; pour Deliège, relèvent de la modernité aussi bien des œuvres du passé que celles de notre époque : des œuvres novatrices, des styles mutants³¹.

D'où viennent ces idées ? La formation musicale de Deliège³² se fait auprès de Pierre Froidebise à Liège et d'André Souris à Bruxelles³³, 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 1946³⁴ 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 »³⁵. Le sérialisme intégral se met en place dans les œuvres entre 1948 et 1952 : 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. Déjà connu pour son sens critique, Erik Darcueil (le pseudonyme de Deliège) compose alors dans le style sériel à l'instar des élèves de Froidebise³⁶. La causalité est circulaire : les compositeurs sériels (Boulez...) impactent sur les musicologues

²⁸ Jean-Yves Bosseur et Dominique, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Le Sycomore, 1979, rééd. Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999.

²⁹ 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.

³⁰ Michel Blay, *Les clôtures de la modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « L'inspiration philosophique », 2007, p. 9.

³¹ Célestin Deliège, « Dans les dédales du « tour de force ». *Essai sur la complexité* », *op. cit.*, p. 203.

³² Je remercie Valérie Dufour pour certaines informations bibliographiques.

³³ 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.

³⁴ A Darmstadt, Deliège suit en 1953 les « cours » d'analyse d'Olivier Messiaen.

³⁵ 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.

³⁶ Elie Poslawsky, Edouard Senny, et quelques autres. Par exemple, cf. Valérie Dufour et Christophe Pirenne, « Du Séminaire des Arts à l'Exposition universelle, quinze années de lutte pour la musique contemporaine », in Christophe Pirenne (dir.), *Les musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 13, 17, 21. Cf. aussi Célestin Deliège *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 50 sq.



(Deliège...), lesquels renvoient leur énergie intellectuelle aux compositeurs. Construction collective d'un style où les rétroactions positives s'intensifient.

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 Schoenberg³⁷ ? » 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'héritage³⁸ ». 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*³⁹. » 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*)⁴⁰.

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 sémiologique⁴¹. La doctrine, lorsqu'elle est esthétique, est par 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).

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

³⁸ Pierre Boulez, *Points de repère*, tome 1, Paris, Bourgois, 1995, p. 564.

³⁹ Lettre de Pousseur à Souris du 28 novembre 1952, citée dans Robert Wangermée, *op. cit.*, 1995, p. 305.

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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 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.



Les systèmes philosophiques de Hegel et Adorno – avec en filigrane Marx⁴² – sont particulièrement présents chez Deliège⁴³.

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'œuvre⁴⁴ 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 essais⁴⁵.

Qu'en est-il pour Adorno⁴⁶ ? La clef se trouve dans les contradictions que révèle l'œuvre⁴⁷. 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'art⁴⁸. » Sans cette contradiction qui implique

⁴² 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. Et : « Création musicale autonome et (non) évidence sociale », in Henri Vanhulst et Malou Haine (dir.), *Musique et société, hommage à Robert Wangermée*, Bruxelles, Editions de l'ULB, 1988, rééd. *Invention musicale et idéologie 2*, *op. cit.*, p. 284.

⁴³ On connaît aussi l'influence des travaux de Pierre Francastel, Nelson Goodman ; je rappelle le rôle d'Edmund 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.

⁴⁴ 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 ».

⁴⁵ « 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 », *Analyse musicale* n° 19, Paris, 1990, rééd. *Invention musicale et idéologie*, Essai V, *op. cit.*, p. 143. Et : « La valeur de l'objet musical au temps de l'art institutionnalisé », *Entretiens* n° 4, Paris, 1987, rééd. *Invention musicale et idéologie*, Essai VII, *op. cit.*, p. 188. Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 814. Ainsi que : « De la substance à l'apparence de l'œuvre musicale », *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.*, p. 299.

⁴⁶ A propos du « tour de force » : Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique, (Ästhetische Theorie)*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1970, rééd. Paris, Klincksieck, coll. « esthétique », 1995, suivi de *Paralipomena, Théories sur l'origine de l'art, Introduction première*, traduction de Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, p. 154-155.

⁴⁷ Cf. Stefan Müller Doohm, *Adorno, une biographie (Adorno Eine biographie)*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 2003, rééd. Paris, NRF Gallimard, 2004, p. 482.

⁴⁸ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 154.



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 problème⁴⁹, car le but de la restitution est de dévoiler le 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 œuvres⁵⁰ ». 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 fin »⁵¹. C'est la raison pour laquelle le *Lied* de Franz Schubert lui paraît supérieur à celui d'Anton Webern⁵². 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 maniaque »⁵³.

La déformation de l'idée adornienne correspond au processus idéologique par simplification. Elle est encouragée par l'écriture

⁴⁹ « 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.* A propos de la dialectique de l'écriture exacte / adéquate, cf. Brian Ferneyhough, « Responses to a Questionnaire on 'Complexity' », in 1/ Joël Bons (éd.), *Complexity in music ? An inquiry of its nature, motivation and performability*, Amsterdam, Weesperzijde, JoB Press, 1990, 2/ Richard Toop et James Boros (éd.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, Londres, Overseas Publishers Association, Harwood Academic Publishers, 1995, p.70. Pour une explication détaillée, cf. Nicolas Darbon, *Brian Ferneyhough...*, *op. cit.*, p. 136-140.

⁵⁰ Theodor W. Adorno *Quasi una fantasia*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1963, rééd. Paris, Gallimard, 1982, traduction de Jean-Louis Leleu, p. 310.

⁵¹ Cf. Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music [An introduction to T. W. Adorno's aesthetics and sociology of music]*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, rééd. 1998.

⁵² Cf. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*

⁵³ Lettre d'Adorno à Rudolf Kolisch du 4 juin 1954, suite à sa conférence « Le vieillissement de la Nouvelle Musique », Stuttgart, Semaine de la Nouvelle Musique, avril 1954.



sophistiquée du sociologue allemand ; la notion de tour de force n'est en effet jamais « traduite » de la même façon⁵⁴.

La seconde partie de l'*Essai* est consacrée à l'ouverture ; à ce niveau, Deliège révèle ses motivations et sa subjectivité. L'ouverture attendue à l'objectivité de l'œuvre et au « résultat perceptif ». 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 Pareto⁵⁵ 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 intérêts⁵⁶ –, 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*⁵⁷.

⁵⁴ 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 Univ. 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, nov. 2002, § 1.1.2.1.

⁵⁵ Vilfredo Pareto, *Traité de Sociologie générale*, Genève, Librairie Droz, 1917, chap. V-XI.

⁵⁶ La défense de ses intérêts se dissimule partout. Le champ de l'idéologie recouvre presque tout.

⁵⁷ Peut-être était-il dans l'attente d'un nouvel « épicentre ».



Si en 1947, le choix esthétique relève de la croyance, si une décennie plus tard, le pari semble gagné (Betsy Jolas dit qu'« il fallait voter sériel, même si... »⁵⁸), Deliège constate dans les années 1960 que le rêve n'est qu'une utopie qui s'effrite sous les coups redoublés de l'œuvre ouverte ; le diable s'appelle John Cage.

...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 témoins⁵⁹.

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 Ricoeur⁶⁰, le sérialisme tel que pensé par notre musicologue 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-hégéliennes⁶¹.

⁵⁸ Betsy Jolas, « Il fallait voter sériel, même si... », *Preuves* n° 178, Paris, décembre 1966.

⁵⁹ Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 357.

⁶⁰ Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Le 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.

⁶¹ Célestin Deliège, « Qui suis-je ? », *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 52, Bruxelles, Société Belge de 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.



Analyse d'après Raymond Boudon

Une mot liminaire sur les deux modèles théoriques. Au-delà de leur singularité, 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 qui reste 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 simplificateur⁶². 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 idéale *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 esprit⁶³. Morin parle de Surréalité, développée par Platon, Pythagore, Hegel, les structuralistes, et de Sous-réalité : Kant, Marx...⁶⁴ 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 complexité⁶⁵ ».

(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 science⁶⁶. – 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 »⁶⁷. Inversement, la science subit en retour l'idéologie – La science « joue aussi un rôle important dans

⁶² Comme le veut Wilhelm Dilthey, cf. Raymond Boudon, *L'idéologie, op. cit.*, p. 18 et p. 310 note 31.

⁶³ Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 128-130.

⁶⁴ Edgar Morin, *La méthode 4, op. cit.*, p. 105-107.

⁶⁵ Jacques Monod, *Le Hasard et la nécessité*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 109.

⁶⁶ Cf. Gwendal Châton, « Idéologie(s) », in Vincent Bourdeau et Roberto Merrill (dir.), *Dictionnaire de théorie politique*, en ligne, 2007.

⁶⁷ Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 19.



la confirmation et la propagation d'idées fausses⁶⁸ ». – ... principe récursif de Morin ; cf. sur le schéma 2, la flèche retour, de l'idéosphère à l'Idée.

J'en viens à une conception négative et pathologique de l'idéologie : celle d'Edgar Morin et surtout celle de Raymond Boudon. Chez Morin, celle-ci se pare des atours de la science, elle est aut centrée ; c'est pourquoi la rationalisation peut être une dissimulation. Boudon⁶⁹ 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 reçue⁷⁰. L'idéologie est une « doctrine reposant sur une argumentation *scientifique* et dotée d'une crédibilité excessive ou *non fondée*⁷¹ ». L'idée originale peut subir des déformations : l'apport de Boudon est d'en décrire les « effets » – effets de situation (Effet S), de communication (Effet C), épistémologique (Effet E)⁷². 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 Deliège dans son *Essai* sur la complexité (fig. 1).

C'est *l'apport de Deliège que de greffer un filtre précieux, celui de la critique*. J'ai représenté cet apport dans le schéma 2 par le trait « filtre critique ».

L'Effet de Situation (Effet S)

L'Effet de Situation⁷³ est le plus important. La complexité est perçue différemment de la « position »⁷⁴ que l'on occupe – esthétique, politique, ou autre –, ce qui déforme la 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

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105, 209.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ 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.

⁷¹ Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 52.

⁷² 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).

⁷³ Perception non contemplative d'acteurs « incarnés ». Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁴ Regards portés par une personne dans des lieux différents. Du lieu où l'on est, la vue diffère. *Ibid.*, p. 118.



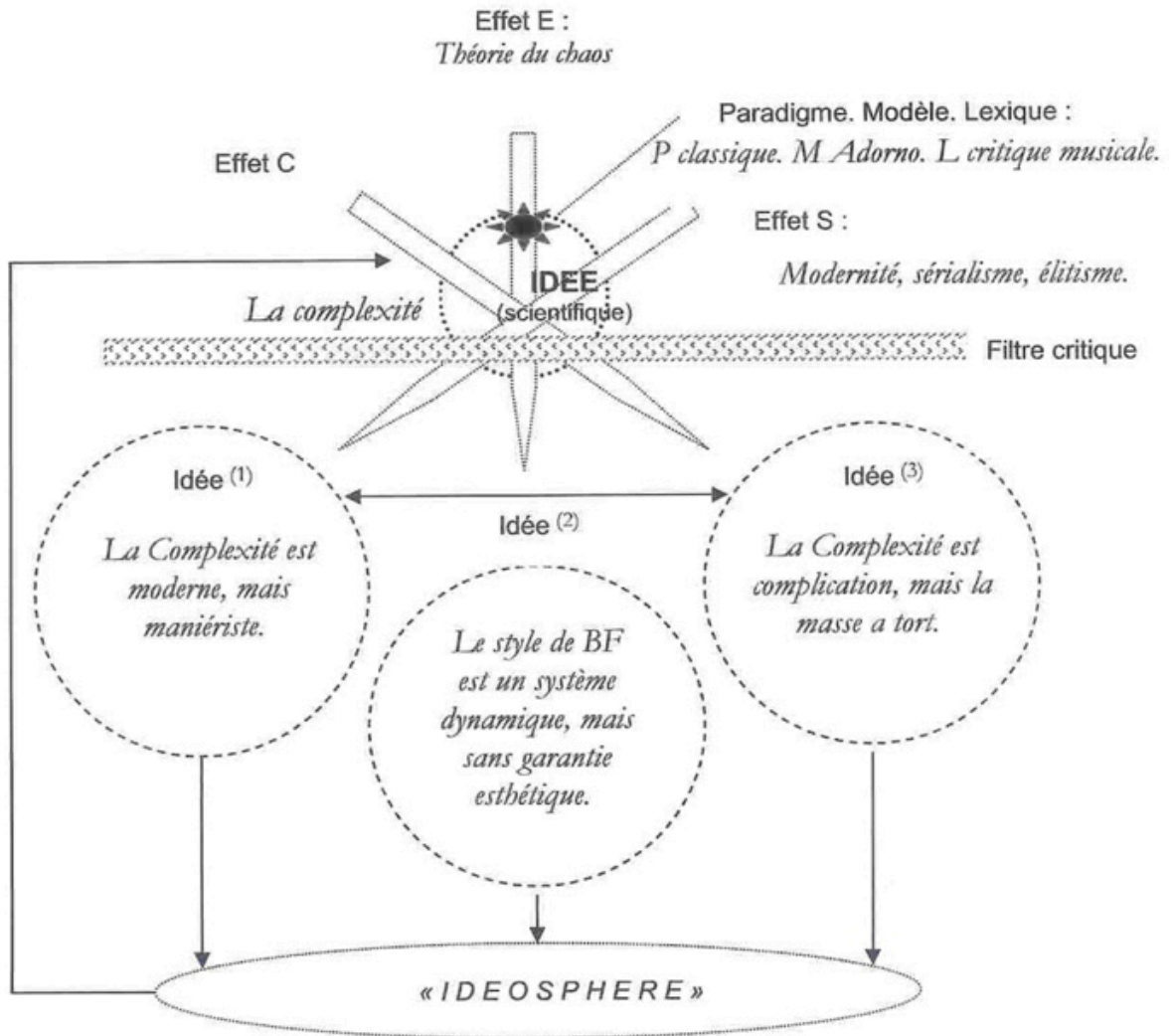


Fig. 1. La notion de complexité musicale vue par Célestin Deliège, au prisme de l'analyse des idéologies de Raymond Boudon.
 Italiques : la complexité vue par Deliège ; BF : Brian Ferneyhough, leader de la *New Complexity*.
 Le terme idéosphère n'est pas de Boudon. Schéma de Nicolas Darbon.



« disposition »⁷⁵ (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 discuté⁷⁶ 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 sériel⁷⁷.

L'Effet de Communication (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).

L'Effet épistémologique (Effet E)

L'Effet épistémologique me paraît assez ambigu chez Boudon, qui le lie et le dissocie du paradigme⁷⁸. 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, cette tendance à

⁷⁵ 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.

⁷⁶ Cf. pour le maniérisme Nicolas Darbon, *Brian Ferneyhough...*, *op. cit.*, p. 82-91.

⁷⁷ Nicolas Darbon, *Wolfgang Rihm...*, *op. cit.*

⁷⁸ 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, les idées non démontrées, les idées fragiles, les idées douteuses, les idées fausses, etc. ?



Fig. 2. LE DODECALOGUE DE CELESTIN DELIEGE⁷⁹

Pour prétendre être *moderne*, une musique ou une esthétique doit répondre à ces critères.
Nota : le terme Dodécalogue n'est pas de Delième. Pas de hiérarchie entre les points.

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 »⁸⁰, de l'exogène, du corps étranger, de l'influence musicale, le refus de l'ouverture de la forme.
4. L'*homogénéité* de l'œuvre, le refus du métissage et de l'hétéroclite.
5. L'*abstraction*, « caractère principal des fondements de la Modernité » ; l'objectivité de l'œuvre⁸¹ ; seule la Complexité perpétue cet idéal : « toute séquelle de l'abstraction n'a pas disparu des œuvres ou des options affichant délibérément la complexité, mais cette abstraction n'est plus un but en soi »⁸².
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 »⁸³.
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'histoire⁸⁴.
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 »⁸⁵.
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 »⁸⁶.

⁷⁹ D'après Célestin Delième, « Le duel de l'image et du concept », *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.*, p. 245, et d'autres écrits.

⁸⁰ Rompre avec l'image, le concret, le déjà-connu est la marque de la modernité selon Adorno (*Théorie esthétique*).

⁸¹ La *Théorie esthétique* d'Adorno revendique l'autonomie de l'art, le primat de l'objet (l'œuvre), l'écriture sans conscience de l'Histoire, l'anamnèse, l'analyse immanente.

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

⁸³ Célestin Delième, *op. cit.*, p. 238. « Le duel de l'image et du concept ».

⁸⁴ 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, « Expressionismus und künstlerische Wahrheit » (Expressionnisme et véricité artistique), *Die neue Schaubühne*, 1920, rééd. *Gesammelte Schriften*, vol. 11, p. 609-611.

⁸⁵ Référence à la phénoménologie de Husserl.

⁸⁶ Célestin Delième, *op. cit.*, p. 240. « Le duel de l'image et du concept ».



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 musical⁸⁷. 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 œuvre d'art ?

La critique musicale. Deliège entend en effet édifier une « musicologie critique ». On sait que pour l'auteur de la *Théorie esthétique*, l'œuvre 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'artisanat⁸⁸. 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 masse⁸⁹. 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

⁸⁷ 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.

⁸⁸ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 300, *et passim*.

⁸⁹ 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 XIXe 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 – 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.* 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'œuvre et l'auditeur) ; inutile de rappeler les nombreuses et fameuses pages d'Adorno sur cette question.



souvenir que Deliège a commencé par être producteur à la Radio, et donc critique musical au sens journalistique. Tendances normative accentuée par son activité de professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Liège. *L'Essai* (cf. Annexe) 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 mandataires, même(s)* témoigne de cette disposition assaillante⁹⁰ : très scientifique pour un journal, très convaincu pour une revue scientifique. Il y torpille la *New musicology* avec les canons de l'École de Francfort⁹¹. Partisan et militant de la cause sérialomoderniste, 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 valeur⁹². » Un rapport objectif peut être établi entre ce qu'est une œuvre et sa valeur. « A partir de quoi l'on identifie un objet, au sens large, comme étant une œuvre d'art ; et ma réponse sera très directe : à partir de ses traits stylistiques⁹³. » Ce schéma mentionne aussi le *lexique*. Il relève de l'Effet E⁹⁴ ; c'est pour Boudon *la foi sans discussion* en certains

⁹⁰ 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.

⁹¹ Célestin Deliège, « La musique mise à mal par ses mandataires même(s) », programme du festival *Ars Musica*, Bruxelles, 1998, p. 64-71.

⁹² « 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 l'apparence de l'œuvre musicale », *Invention musicale et idéologies*, op. cit., p. 297, 298.

⁹³ *Ibid.*, p. 302.

⁹⁴ Catégories de l'effet E : Raymond Boudon, *L'idéologie*, op. cit. Le paradigme, p. 213 sqq, le modèle, p. 229, sqq, 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 acceptés 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.



mots ; une analyse souligne le *jargon*⁹⁵. 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, qu'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 œuvres. 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 Sagesse !⁹⁶

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'Histoire⁹⁷. 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 Karlheinz 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 composition à l'école maternelle⁹⁸. » 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

⁹⁵ « 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.

⁹⁶ Célestin Deliège, *Essai sur la complexité*, *op. cit.*, p. 194.

⁹⁷ Ce qu'il répète dans *Cinquante ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁸ Cf. aussi *Ibid.*, p. 380 *sqq.*



œuvres qui, elles, vont « intégrer l'histoire ». Adorno prône l'ouverture entre les genres artistiques, leur interpénétration⁹⁹, 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 musicale¹⁰⁰. 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'Idée¹⁰¹. 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). (a) Soit elle garde quelque chose de l'emprunt honni par les sériels notamment, (b) soit elle est pour ainsi dire digérée et transformée en une abstraction musicale. 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'œuvre 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'œuvre comme assimilation d'une idéologie. La Complexité musicale est le nom donné à une telle sédimentation idéologique ; Deliège lui accorde un regard câlin : 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'hideuse nouvelle simplicité. La musicologie critique de Deliège souhaite d'autre part départager les idées fausses et exactes¹⁰². 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*¹⁰³).

⁹⁹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 242.

¹⁰⁰ Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.* Avant-propos.

¹⁰¹ L'idée en musique désigne en général le thème, le motif générateur, etc.

¹⁰² 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.

¹⁰³ (1) « 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



Le triple paradoxe de Deliège réside donc dans les interactions de l'historien, du critique et du militant.

Il faudrait reprendre l'analyse de Morin en la croisant avec celle d'Edward Albert Shils¹⁰⁴ ; si l'on passe la pensée de Deliège dans le tamis de Shils, elle semble très idéologique : 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.

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 simplicité¹⁰⁵. 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 Richard Toop comme manifeste de la *New Complexity*. 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 »¹⁰⁶. 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

d'autre que le « bon sens » de Boudon. Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale, op. cit.*, p. 23-24.

¹⁰⁴ Edward Albert Shils, « The concept and function of ideology », *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 7, New York, Macmillan Press, p. 66-76.

¹⁰⁵ Pour Boudon, le mécanisme de croyance est (aussi) un choix conscient et rationnel de l'acteur.

¹⁰⁶ 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. Mehthouse, printemps 1988, pp. 4-50.



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 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 jeu » (Bourdieu¹⁰⁷). 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 1975¹⁰⁸ ». Il n'y a donc pas que les « exégètes » qui ont produit des « discours militants ». A 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 notion¹⁰⁹. Quand Deliège déclare : « 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 »

¹⁰⁷ 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, Editions de Minuit, 1984, p. 160.

¹⁰⁸ James Boros et Richard Toop (ed.), *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.

¹⁰⁹ 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 (éd.), *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) Vol. 32, n° 1, été 1994, 348 p. ; (3) Vol. 32, n° 2, automne 1994, pour l'article de Paul Nauert. Tom Morgan (éd.), « Aspects of Complexity in Recent British Music » [dossier], *Contemporary Music Review* n° 13, tome 1, New York, Harwood Academic Publishers, 1995.



(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 originelle¹¹⁰. En opposant écriture exacte et adéquate¹¹¹, 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 escompté¹¹². » 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. A cela, il faut ajouter un élément supérieur : c'est un « exercice spirituel », une « pratique rituelle¹¹³ », une symbiose entre le compositeur et son exécutant. La musique est un phénomène social qui incorpore d'autres sphères¹¹⁴, elle contient l'« idéologie implicite¹¹⁵ » du compositeur. Il est normal que Deliège bute sur cette idée, car il souhaite que l'œuvre-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) 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.

¹¹⁰ 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*.

¹¹¹ Brian Ferneyhough, note de programme pour *Cassandra's Dream Song*.

¹¹² Cf. par exemple Brian Ferneyhough, « Responses to a questionnaire on 'Complexity' », in 1/ Joël Bons (ed.), *op. cit.*, 2/ Richard Toop et James Boros (éd.), *op. cit.*, p.70.

¹¹³ 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.

¹¹⁴ Brian Ferneyhough, entretien avec Philippe Albèra, *Contrechamps* n° 8, Lausanne, L'Âge d'Homme, février 1988, p. 21.

¹¹⁵ Brian Ferneyhough, « Aspects of Notational and Compositionnal Practice », *op. cit.*, p. 5. Ma traduction.



META-NIVEAUX : LE PARADIGME, LA NOOSPHERE

*En même temps qu'il crée une image du monde,
l'homme qui pense se transforme lui-même. (Jung¹¹⁶)*

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.¹¹⁷ 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 Dawkins¹¹⁸) pour représenter ce que Boudon appelle les idées reçues qui « flottent dans l'air du temps »¹¹⁹, 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 occultes¹²⁰. 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)¹²¹. 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.*

¹¹⁶ Karl Jung, *L'Âme et la vie*, Le livre de poche, Paris, 2008, p. 295.

¹¹⁷ Edgar Morin, *La méthode 4*, *op. cit.*, p. 113-115.

¹¹⁸ Richard Dawkins, *Gène égoïste (The Selfish Gene)*, New York, Oxford University Press, 1976, rééd. Paris, Odile Jacob, 2003. Ce terme a un sens différent.

¹¹⁹ Raymond Boudon, *op. cit.*, p. III et p. 243.

¹²⁰ 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'*épistème* de Michel Foucault est une notion plus ample, elle dépasse la connaissance pour atteindre la culture et cherche une datation arbitraire. Le *mindscape* (paysage mental) de Magoroh Maruyama fait la liaison entre types logiques et types de perception (y compris esthétique). Edgar Morin, *La méthode 4*, *op. cit.*, p. 212. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1966. Thomas S. Kuhn, *op. cit.*

¹²¹ Célestin Deliège, « Le duel de l'image et du concept », *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.*, p. 245.



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 logique¹²² ». Tout le mérite de Deliège est d'en avoir conscience et de recourir à une langue limpide. A la lecture de ces critères modernes, Deliège paraît un représentant exemplaire du *paradigme classique* ; je renvoie à l'œuvre de Morin¹²³ 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 d'ordre, de déterminisme, de complétude, d'abstraction, de logique, de disjonction, le rejet de la contradiction, le rationalisme comme évacuation de l'irrationnel. Il existe d'autres thèses dépassant l'idée de paradigme comme l'*episteme* ou la *Weltanschauung*¹²⁴... 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 cognitif¹²⁵. Dans sa haine du relativisme-postmodernisme, Deliège 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 Occident depuis les années 1980*¹²⁶. En critiquant le relativisme, Boudon défend le libéralisme¹²⁷ ; alors que Deliège assimile libéralisme et relativisme... Toutes ces théories ne sont pas toujours nettes. Un paradigme contient une part d'idéologie chez Morin¹²⁸. Le modèle se construit dans le cadre d'un paradigme chez Boudon. Le

¹²² Edgar Morin, *La méthode 4, op. cit.*, p. 220.

¹²³ Par exemple Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe, op. cit.*

¹²⁴ « Conception du Monde ». La notion médiévale de *Weltanschauung* a été reprise par Kant (*Critique de la faculté de juger*), Hegel (*La philosophie de l'histoire*). Rarement l'on développe un esprit critique sur sa propre conception du monde. David K. Naugle, *Worldview : the history of a concept*, Cambridge, Eerdmans Publishing, 2002.

¹²⁵ 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 (*in* « 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 4, op. cit.*, p. 57) – énoncé de l'individualisme méthodologique.

¹²⁶ Raymond Boudon, *Le relativisme*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2008. Le libéralisme n'est pas une idéologie, en tout cas pas analysé comme une idée fautive par l'auteur.

¹²⁷ Sur la supériorité du libéralisme, *cf.* Raymond Boudon, *op. cit.*, p. 21, p. 287-288. *Cf.* aussi : Raymond Boudon, *Pourquoi les intellectuels n'aiment pas le libéralisme*, Paris, Odile Jacob, 2004.

¹²⁸ 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 4, op. cit.*, p. 213.



paradigme se transforme en *Weltanschauung* sous l'effet de communication qui le diffuse jusqu'au grand public.

« PARTIALE, PASSIONNÉE, POLITIQUE »

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 ». Delière 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, Delière 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 explorer), 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 Delière.

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'horizons. (Baudelaire¹²⁹)

¹²⁹ Charles Baudelaire, « A quoi bon la critique ? », *Salons*, vol. 2, « Le Salon de 1846 », Michel Lévy frères, Paris, 1846, rééd. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 418.



ANNEXE

Célestin Deliège, « Dans les dédales du « tour de force » : essai sur la complexité », début de l'article¹³⁰.

Il est extrêmement troublant que notre siècle en soit venu à se poser des problèmes d'esthétique musicale en termes de complexité et de simplicité. Troublant parce que les deux termes entrant en concurrence s'excluent mutuellement, qu'on le veuille ou non, à partir du moment où chacun d'eux constitue un parti-pris de départ bien affirmé. Mais troublant peut-être plus encore du fait que les tenants des titres s'opposent sans avoir beaucoup songé apparemment à définir les critères de l'un et de l'autre concept pour lui-même. Certes, on ne contredira pas que chaque tendance ait une conscience claire de ses objectifs. Il n'est pas certain, toutefois, que ceux-ci aient jamais été pleinement motivés. Les exégètes de l'un et de l'autre bord produisent, il est vrai, des discours militants — notre siècle ne s'en est pas privé — mais sans jamais pouvoir démontrer avec quelque pertinence la supériorité, ou au moins l'opportunité des démarches auxquelles ils sont affiliés. Les compositeurs, quant à eux, sont forcément dans une position moins défavorable que leurs auxiliaires, leur premier argument est l'œuvre, et à défaut de justification probante, ils soumettent ainsi au test collectif le fruit de leur invention.

Cette entrée en matière donne le ton : on ne défendra pas béatement que l'on se range tranquillement et inconditionnellement sous les bannières du simple ou du complexe sans autre recours. Mais on souhaite préalablement insister sur le fait que les arguments qui vont suivre ne sont pas, dans l'esprit de l'auteur, réductibles à une perspective de « critique musicale ». On n'entend 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 mené à ce degré sans précédent de densité de l'écriture devenu une marque première de quelques œuvres. 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 Sagesse !

Intéressons-nous 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 sait prêt à affronter les olympiades. Cela peut parfois poser quelques problèmes au « maître de cérémonie » — le

¹³⁰ Paru en 1990 en réponse à un questionnaire en anglais dans une revue intitulée *Complexity in Music ?*, *op. cit.*, repris la même année en français dans *Circuit* (c'est cette version), puis en 2007 dans *Invention musicale et idéologies*, *op. cit.*



chef d'orchestre — qui ne pourra nécessairement compter sur un enthousiasme égal au sien de la part de tous 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'angoisse. Que faire, par contre, si dans une attitude soudainement désarmante, il se contentait de sourire ? Remarquons en passant combien les mœurs restent bonnes, combien l'éthique reste gardienne de l'esthétique...

Cette récente complexité laisse loin derrière elle une autre acception de ce concept où, par exemple, la complexité se lisait dans une résistance de l'œuvre à une compréhension immédiate, défiant pendant un temps l'analyse éventuellement, mais n'interdisant pas un accès d'intelligibilité totale. Il fut parfois difficile de pénétrer en toutes ses couches tel Debussy, tel Webern, tel Brahms ; mais la procédure secrète n'a jamais été, ou irrémédiablement fermée, ou simplement superflue. Dans les cas qui viennent d'être mentionnés, la complexité n'était pas « dans la note », dans l'*a priori* d'une combinatoire, mais dans des aspects sous-jacents de l'œuvre, présents dans l'exécution, présents à l'audition, mais non immédiatement déchiffrables. N'est-elle pas là l'essence historique de la complexité ?

Tandis que la complexité dont on me parle aujourd'hui comme étant telle, je dirai que je la vois trop, je l'éprouve instantanément, elle m'aveugle. Certes sa pléthoricité me cache pas mal de choses, mais peut-on garantir qu'elle me cache des éléments d'une autre qualité que ce qu'elle me révèle dans son immédiateté. Oserai-je lui faire le procès, sans doute quelque peu téméraire, de ne pas se distinguer vraiment, en dépit de l'apparence contraire, de ce que les tenants de la nouvelle simplicité n'ont pas su ou voulu voiler. L'un et l'autre groupes de protagonistes pourraient bien, au niveau conceptuel tout au moins, me donner le sentiment de me lorgner du même œil, et de trop près. J'entends bien toutefois parler du concept sans chercher, je l'ai dit, à établir le moindre parallèle entre les compositeurs. Je n'ignore rien de ce qui sépare leurs domaines.

J'ai cité des noms : Brahms, Webern, Debussy ; pourquoi n'ai-je pas dit Bach, qui pouvait passer si merveilleusement de la rédaction la plus simple à la plus complexe ; pourquoi n'ai-je rien dit des *râgas* ou de quelque graduel du plain-chant ? On pourrait aller très loin. La complexité musicale a offert une telle multiplicité de visages... L'enquête de Gaudeamus, nous rappelle d'ailleurs d'autres noms : Machault, Ockeghem, Babbitt. Moyennant quelques précautions, ces noms sont en effet de meilleurs ancêtres de la complexité actuelle. Notons toutefois que Machault et Ockeghem ne furent vraiment complexes qu'exceptionnellement. Les polyphonistes français de la seconde moitié du XIV^e s. ont peut-être plus à offrir si d'aventure il faut une caution aux tentatives présentes. Ces polyphonistes en effet aimaient la syncope et les rythmes bien diversifiés,



dans des voix les pratiquant avec beaucoup d'indépendance l'une par rapport à l'autre. Il y avait là, comme aujourd'hui, beaucoup de recherche et quelque spéculation sur une idée ; bref une forme avérée du maniérisme. (...)

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., « Expressionnismus 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, op. cit.*, vol. 11, 1974, rééd. *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, Paris, Edition de la 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, « A 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.
- 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 (ed.), *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 (ed.), « Aspects of Complexity in



- Recent British Music » [dossier], *Contemporary Music Review* n° 13, tome 1, New York, Harwood Academic Publishers, 1995.
- Boros, James, Toop, Richard (ed.), *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*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2008.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de 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, Le 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, nov. 2002.
- Darbon, Nicolas, « Virtuosité et complexité. L'injouable selon Brian Ferneyhough », *Analyse Musicale* n° 52, numéro spécial, Paris, décembre 2005, p. 96-111.
- Darbon, Nicolas, « 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.
- Darbon, Nicolas, *Les Musiques du Chaos*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie », 2006, préface de Jean-Claude Risset.
- 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, *Wolfgang Rihm et la Nouvelle Simplicité, [La capture des forces I]*, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Editions, octobre 2007, préface de Béatrice Ramaut-Chevassus.



- Darbon, Nicolas, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité [La capture des forces II]*, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Editions, octobre 2008, préface de Richard Toop.
- 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.
- Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, New York, Oxford University Press, 1976, réed. *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, op. cit.*, 1986.
- Deliège, Célestin, *Invention musicale et Idéologies*, Paris, Bourgois, 1986.
- Deliège, Célestin, « La valeur de l'objet musical au temps de l'art institutionnalisé », *Invention musicale et Idéologies, op. cit.*, 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 », in Vanhulst, Henri, Haine, Malou (eds), *Musique et société, hommage à Robert Wangermée*, Bruxelles, Editions de l'ULB, 1988, rééd. *Invention musicale et idéologie 2, op. cit.* 2007.
- Deliège, Célestin, « La fin du romantisme », *Analyse musicale* n°19, Paris, 1990, rééd. *Invention musicale et idéologie 2, op. cit.*, 2007.
- Célestin Deliège, « Dans les dédales du « tour de force ». *Essai sur la complexité* », in Bons, Joël (ed.), *Complexity in Music ? op. cit.*, rééd. 1/ *Circuit, Revue nord-américaine de musique du XXème siècle*, vol. 1, n° 1, Montréal, Les 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, « 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, Nouvelles perspectives en sciences sociales, 1998, p. 11.



- Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- Deliège, Célestin, *Sources et ressources d'analyses musicales. Journal d'un démarche*, Sprimont, Mardaga, 2005.
- Deliège, Célestin, *Invention musicale et idéologies 2. Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Sprimont, Mardaga, 2007.
- Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, 1647, rééd. Paris, Garnier-Flammarion, 1979.
- Dufour, Valérie (dir.), *Quatre visages de la musique à Liège au XXe siècle*, Revue liégeoise de musicologie n° 26, 2009.
- Dufour, Valérie, Pirenne, Christophe, « Du Séminaire des Arts à l'Exposition universelle, quinze années de lutte pour la musique contemporaine », in Pirenne, Christophe (dir.), *Les musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles*, op. cit.
- Eco, Umberto, *Opera Aperta*, Milan, Bompiani, 1962, rééd. *L'œuvre ouverte*, Paris, Le 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. Boros, James, Toop, Richard (ed.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, op. cit.
- Ferneyhough, Brian, entretien avec Philippe Albèra, *Contrechamps* n° 8, Lausanne, L'Âge d'Homme, février 1988, rééd. Boros, James, Toop, Richard (ed.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, op. cit.
- Ferneyhough, Brian, « Responses to a Questionnaire on 'Complexity' », in Bons, Joël, (éd.), *Complexity in music ? op. cit.*, 1990, rééd. Boros, James, Toop, Richard (ed.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, op. cit.
- Ferneyhough, Brian, *Collected Writings*, cf. Boros, James.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1966.
- Hegel, G.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.
- « 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, Le Seuil, 1970.
- Morin, Edgar, *La Méthode*, tome 4, Paris, Le 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 « Ecrire l'histoire de la musique au XXe 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, Le 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, Gallimard, NRF, 1947, rééd. coll. « Idées », 1979.
- Souris, André, *La Lyre à double tranchant. Ecrits 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, KP D 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.

