

Le concept de complexité dans *Cinquante ans de modernité musicale*

The Idea of Complexity in Célestin Deliège's *Cinquante ans de modernité musicale*

Nicolas Darbon

Volume 16, Number 1, 2005

Écrire l'histoire de la musique du XX^e siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902382ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902382ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Darbon, N. (2005). Le concept de complexité dans *Cinquante ans de modernité musicale*. *Circuit*, 16(1), 45–58. <https://doi.org/10.7202/902382ar>

Article abstract

This article demonstrates two main contributions to musicology in Célestin Deliège's book. Firstly, his approach via a strictly historical point of view has enabled, for the first time (aside from R. Toop) a substantial study of the *New Complexity* school. As such, he has made the existence of this school musicologically "official." Secondly, through a critical, daring and engaged approach, Deliège has created a link between musicology and some of the complex ideas of Edgar Morin and writers of *Nouvelle Histoire*. This article is more than a simple apology. It provides succinct reflection on the key concept of complexity for contemporary science and art.

Le concept de complexité dans *Cinquante ans de modernité musicale*

PAR NICOLAS DARBON

L'histoire, qui a conquis le territoire du très contemporain¹, ne se résume pas au simple catalogage des certitudes acquises. Pour reprendre la citation de Pierre Nora², elle est une « exploration de l'actualité », elle participe de l'événement, étant à la fois son « exorcisme » et sa « dernière séquelle ». Dès lors, les « méthodes historiques éprouvées pour le passé » doivent être repensées à l'aune d'une histoire critique du présent. Cette citation placée au tout début du livre est l'un des points d'ancrage les plus solides, avec le concis Avertissement (p. 23-25). Célestin Deliège, qui fait appel à un théoricien de la « nouvelle histoire », issue de l'École des Annales, se déclare le témoin de son époque³. Or, par cette ligne de conduite, l'histoire globale qu'il va présenter, rationnellement charpentée, et si claire pour les étudiants, est dès le départ livrée à la vorace indécision de la complexité en marche (la réalité historique), qui se chargera d'éprouver, dévorer, démanteler son propre miroir.

Mais quelle est donc cette « complexité » en marche⁴? Nous pourrions remonter le cours du livre-fleuve et cerner, pas à pas, les métamorphoses musicales du concept. Nous pourrions nous étonner de le retrouver à la source, là où commence l'héritage de René Leibowitz, qui, dans *L'artiste et sa conscience*, soutient que la polyphonie évolue selon un processus de complexité croissante⁵, sauter quelques galets et nous attaquer très vite aux « monuments de complexité » que sont les premières œuvres de Boulez (p. 62-63) ou à celles de Milton Babbitt et d'Elliott Carter (p. 74-79). Tout au bout, au moment où la symphonie-fleuve se suspend devant les bifurcations de l'avenir, nous apercevrons à nouveau le concept dans l'idée du « vouloir exigeant » de François Nicolas (p. 981-982)... Ce voyage serait trop long. Aussi, préférons-nous nous concentrer sur le chapitre consacré à la Nouvelle Complexité, tout en spécifiant que le concept acquiert, avec les Théories de la complexité, une définition autre. Nous ne manquerons pas de le rappeler : c'est en ce

sens qu'il se rapproche de plus en plus de la réalité, c'est-à-dire de la vie.

Intérêt historique du chapitre 44 :

« L'École de la complexité⁶ »

L'état de la recherche sur la Nouvelle Complexité avant 2003

En France, le courant britannique de la Nouvelle Complexité (*The New Complexity*), rassemblant Richard Barrett, Chris Dench, James Dillon, Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, est parfois cité mais très rarement présenté. Brian Ferneyhough occupe une place non négligeable dans *Révolutions musicales*⁷ de Jean-Yves Bosseur; Michael Finnissy est évoqué pour son rapport au folklore; en revanche, la Nouvelle Complexité n'a pas de paragraphe particulier. Dans *Vocabulaire de la musique contemporaine*⁸, c'est au phénomène allemand de la Nouvelle Simplicité que Bosseur s'intéresse⁹. Les histoires du xx^e siècle musical ne sont pas nombreuses. Jean-Noël von der Weid et sa *Musique du xx^e siècle*¹⁰, partielle, polémique, prenant soin d'exclure la prétendue mauvaise musique, aborde ce courant stylistique comme on le fait souvent, c'est-à-dire en commençant par contester le bien-fondé de l'étiquette et de la réalité qu'elle est censée recouvrir, mais en finissant par la circonscrire et l'interroger. Son livre s'achève sur un bouquet final, la « complexification », autour de l'esthétique de Ferneyhough¹¹.

La Nouvelle Complexité est le plus souvent évoquée dans des réflexions sur le *concept* de complexité. On a demandé à Pierre-Albert Castanet, pour la réédition de *l'Histoire de la musique* chez Larousse¹², de présenter les

développements les plus actuels. Simplicité et Complexité (au pluriel) deviennent têtes de chapitre. Pour la première fois en France, un chapitre d'une page est consacré à la Nouvelle Complexité. Par ailleurs, le musicologue tisse un riche réseau de correspondances entre les concepts dans *Tout est bruit pour qui a peur*¹³, sous l'angle de l'histoire sociale. La Nouvelle Complexité est non seulement citée mais, de plus, les compositeurs comme le concept réapparaissent à tout moment dans le tourbillon des goûts, des techniques et des acteurs de la (post-)modernité musicale.

Malgré ces efforts épars, en 2003, les compositeurs de la Nouvelle Complexité, hormis Ferneyhough, n'ont aucune biographie en France, et très rares sont les articles qui leur sont consacrés en français.

À l'étranger, Elliott Schwartz et Daniel Godfrey¹⁴ terminent leur panorama sur le minimalisme, non sans avoir commencé autour de concepts tels que Ordre et Chaos, Densité et Complexité. Paul Griffiths¹⁵ propose trois pages intitulées « *complexities* ». S'il ne cite pas la Nouvelle Complexité, il observe en revanche trois foyers localisés de complexité : les États-Unis avec Milton Babbitt, la Grande-Bretagne avec Ferneyhough et Finnissy, l'Allemagne avec l'École de Darmstadt¹⁶.

En 2003, l'année où paraît *Cinquante ans de modernité musicale*, le journaliste Jean-Yves Bras¹⁷, dans un panorama grand public, cartographie une dizaine de grands courants du xx^e siècle, indiquant par des flèches les liens de filiation. Et on trouve parmi ce « Top 10 » aussi bien la Nouvelle Simplicité que la Nouvelle Complexité! Cela n'a pas grande valeur historique, mais les faits sont révélateurs de la place acquise par ces courants dans la

conscience collective. Le tome 1 de l'encyclopédie élaborée sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, consacré au xx^e siècle¹⁸, propose un article intitulé «Complexité/Simplicité/Complexité¹⁹», assez pauvre. Dans le même corpus, plus intéressant, Jonathan Cross fait une étude sur les «Compositeurs et Institutions en Grande-Bretagne²⁰» et parle de la Nouvelle Complexité comme d'un «phénomène fascinant». C'est le modernisme arrivé à maturité.

On voit par conséquent à quel point le concept de complexité fait florès depuis plus de dix ans, mais en même temps que le groupe de la Nouvelle Complexité n'a qu'une existence historique et esthétique très précaire, souvent contestée, mal définie et mal cernée.

L'apport historique de Célestin Deliège

L'entrée magistrale de «L'école de la complexité» — sous ce titre! — dans la somme de Célestin Deliège, somme qui elle-même marque un moment important de la musicologie contemporaine, est à considérer ni plus ni moins comme un événement. Cette entrée s'accomplit dans le cadre d'un vaste chapitre autonome, et non plus confinée à quelques pages. Le musicologue effectue pour la première fois à notre connaissance un véritable travail d'exploration historique, ne se contentant pas de répétitions ou de citations. Célestin Deliège fait la présentation méthodique des compositeurs. Bien que relativement brèves, comparées au chapitre qui précède sur Brian Ferneyhough par exemple (p. 801-824), les monographies des compositeurs constituent un tout coiffé d'une introduction, d'une réflexion, d'une

discussion. C'est un premier pas, un pas historique pour cette école.

Nous allons plus loin : cette entrée dans la grande fresque de Célestin Deliège constitue une reconnaissance officielle de l'existence de la Nouvelle Complexité en France²¹, et certainement à l'étranger. Les textes qui la concernaient émanaient jusqu'alors de compositeurs ou de musicologues bien trop près du phénomène pour en garantir l'objectivité historique. La valeur de cette officialisation est plus grande encore lorsqu'on sait que *Cinquante ans de modernité musicale...* ne se base que sur des faits et sources «historicisés». Cette fois, c'est l'auteur lui-même qui fait acte d'historicisation!

La Nouvelle Complexité : une présentation à la manière de... Célestin Deliège

Célestin Deliège fait une lecture critique des textes fondamentaux de l'histoire de la musique contemporaine. À notre tour, exposons chronologiquement les textes fondateurs de la Nouvelle Complexité et notre «discussion».

Le « manifeste »

«Four Facets of "The New Complexity"» de Richard Toop²², article considéré comme le manifeste de l'«école de la complexité», installe dans la sphère musicologique un terme utilisé huit ans auparavant, et présent dans le milieu musical depuis 1986. Selon une communication personnelle de James Dillon à Richard Toop, l'étiquette aurait en effet été inventée vers 1980, par Nigel Osborne, compositeur anglais, placée dans un programme de concert à partir certainement d'une autre étiquette déjà bien connue : la Nouvelle Simplicité.

Interrogé sur les circonstances exactes de cette apparition du terme, Richard Toop nous a confirmé cette information²³. Comment le terme a-t-il circulé? Le musicologue n'était pas présent en Angleterre dans les années 1980, si ce n'est quelques semaines entre 1983 et 1986. Roger Wright, directeur du *British Music Information Centre*, était un grand supporter de Brian Ferneyhough et de Michael Finnissy, et des plus jeunes. Le terme de Nouvelle Complexité a été plus régulièrement utilisé à partir de 1986; Chris Dench l'utilisait à cette époque²⁴. Par ailleurs, avant ce «manifeste», Brian Ferneyhough était déjà connu, grâce notamment à un article sur *Lemma-Icon-Epigramm*, de Richard Toop²⁵, d'un haut niveau analytique.

Richard Toop cherche à définir le groupe. Il divise son introduction en chapitres : complexité; micro-tonalité; style; cyclomanie; goûts, influences, relations à la tradition; puis il fait des analyses d'œuvres de façon paramétrique, compositeur par compositeur. Le plan de l'introduction n'est pas clair ni la problématique, mais l'idée générale est de dégager un style en soulignant certaines constantes «techniques». On comprend mieux ce plan quand on sait que l'auteur avait au départ l'intention d'appeler son article «Quatre faces de la Nouvelle-Angleterre (*New England*)²⁶». On peut lire dans ce «manifeste» que Dillon a des problèmes avec le mot, lequel irrite immensément Finnissy. Dench trouve cette notion à la fois fausse et fallacieuse. Barrett fait sienne la remarque de Ferneyhough sur sa production, considère chaque œuvre totalement différente, et prend aussi ses distances avec le terme. Pour ce qui concerne la manie partagée du cycle («cyclomanie»), nous ne voyons pas

de différence avec la même tendance présente dans les œuvres de la Nouvelle Simplicité (Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn en particulier). Nous retiendrons donc la micro-tonalité et la complexité. Cette dernière, Toop l'envisage comme une attitude commune aux compositeurs à l'encontre de ce qu'il nomme le Nouveau Capitulationnisme britannique, en référence à l'histoire de la musique anglaise peu féconde en révolutions. Ce qui motive Richard Toop, c'est de répondre d'une certaine façon à l'ouvrage de Paul Griffiths paru trois ans plus tôt sur l'état de la production musicale très contemporaine²⁷, mais où ne se trouvent pas les compositeurs de la Nouvelle Complexité. Il s'agit d'accomplir ainsi un acte de résistance esthétique face à l'*establishment* musical anglais. Toop explique que les compositeurs constituent «une force suffisante pour être, de conserve avec Brian Ferneyhough, les sujets constituants (ou les victimes) de ce nouveau slogan (*catch phrase*) : La Nouvelle Complexité²⁸».

Les autres études : le rayonnement international de la Complexité

Aussitôt après «Four Facets of "The New Complexity"» surgissent des revues consacrant des dossiers volumineux au concept de complexité en musique contemporaine, émanant des acteurs eux-mêmes — compositeurs, interprètes, musicologues²⁹. Il faut signaler, au même moment, l'importance de deux dossiers «Ferneyhough» (revues *Entretemps*, 1987, un an avant le manifeste, et *Contrechamps*, 1988). L'«Éloge de la complexité» de François Nicolas introduisant le dossier d'*Entretemps* est l'un des rares pamphlets récents com-

parables, par le ton employé, à ceux des temps héroïques du sérialisme, dont la pensée ferneyhienne est issue. On y lit que la complexité est, ni plus ni moins, « le gage d'une forme musicale contemporaine ». Ce serait « une exigence neuve, qui ne s'imposait pas du temps des grandes architectures tonales³⁰ ».

*Contemporary Music Review*³¹, qui fait le point sur les aspects les plus récents de la complexité en Grande-Bretagne, contient non seulement des articles sur des compositeurs de la Nouvelle Complexité, mais aussi sur Roger Redgate et James Erber. Ces deux compositeurs, dont la production commence en même temps que celle du benjamin du groupe, Richard Barrett, sont tous les deux de brillants élèves de Brian Ferneyhough. La Complexité prend dans son rayonnement international la forme du *Komplexismus* avec Claus-Steffen Mahnkopf en Allemagne et de *l'Intellectualité* avec François Nicolas en France³². Ce sont deux compositeurs remarquablement actifs, propagateurs à leur manière de la pensée ferneyhienne, qui rédigent leur propre manifeste : « Le complexisme comme nouvelle étape de l'évolution musicale »³³ et « Pour une intellectualité musicale »³⁴. Pour ce dernier, reconnaissons toutefois une relative disjonction entre champ théorique et champ compositionnel ; François Nicolas a en effet pris ses distances avec le « maniérisme » de Ferneyhough, et se situe sur le versant rationaliste et pragmatique de la Complexité. En revanche, Claus-Steffen Mahnkopf défend une démarche proche de ce qui nous définirons plus loin comme le paradigme non cartésien de la Complexité.

Par conséquent, la Nouvelle Complexité a connu quatre phases — qui seraient plutôt, pour paraphraser

Ferneyhough, une série de concrétions, à la manière des récifs coralliens : 1) Ferneyhough, Finnissy (les pères fondateurs) ; 2) Dillon, Dench, Barrett (la seconde génération) ; 3) Redgate, Erber, etc. (les élèves de Ferneyhough) ; 4) Mahnkopf, Nicolas, etc. (mutations de la pensée complexe).

L'acte de décès

Le texte de référence « Contre une théorie de la (nouvelle) complexité musicale » est une fois encore l'œuvre du musicologue Richard Toop³⁵, qui, pris de remords d'avoir lancé la Nouvelle Complexité, ce « slogan » réducteur, fait marche arrière. Toop prend la question sous de nombreux angles : la complexité de l'analyse, de la perception, du jugement, le rapport au sérialisme, les conceptions des compositeurs, la complexité dans l'histoire... Ce qui l'inquiète est le pouvoir destructeur des théories sur la créativité musicale. Il prend Hindemith en exemple : à partir de *Unterweisung im Tonsatz* (Initiation à la composition musicale³⁶), son œuvre devient « un désastre ». Le problème du traité est qu'il est restrictif. Il tente de prendre d'autres exemples, comme la *Technique de mon langage musical*, de Messiaen, ou *Penser la musique aujourd'hui*, de Boulez, mais Toop semble buter sur des contre-exemples...³⁷ Si le but de Toop est en réalité d'en finir avec la (Nouvelle) Complexité, ce type d'article, prolongeant la réflexion, entretient plutôt la flamme, et aboutit au résultat inverse de celui escompté. Il ne manque d'ailleurs pas de contradictions. « Quoi qu'il en soit, bien que tout autant détestable que *convenable*, cette étiquette s'est peu à peu imposée³⁸ ». Toop finit même par défendre

l'étiquette et en donner la meilleure définition : « *une certaine manière de penser qui s'auto-conçoit non seulement comme stratégie créatrice, mais aussi comme résistance*³⁹ ». En réalité, la (nouvelle) complexité est un concept florissant, pour reprendre le terme ferneyhien⁴⁰, mêlant intimement théorie et création. La meilleure illustration en est donnée par Célestin Deliège : alors qu'on fête en 2003 le soixantième anniversaire de Brian Ferneyhough, il fait entrer la Nouvelle Complexité dans son maître-ouvrage par la grande porte.

Discussion

L'aspect critique de l'auteur vis-à-vis de la valeur esthétique et théorique des compositeurs n'abaisse pas les compositeurs ni le style présentés dans le chapitre 44 ; on le retrouve tout au long de *Cinquante ans de modernité musicale*. Célestin Deliège vit en « état de critique », comme René Depestre vivait en « état de poésie »... La critique constitue, selon nous, la marque la plus intéressante de l'historiographie selon Deliège. L'auteur met en garde contre le mirage d'une complexité creuse, séduisante, vaine, celle des épigones, des « émules ». D'ailleurs, il nous semble bien que Ferneyhough soit la « note polaire » de toute la réflexion de Deliège, non seulement de l'école de la complexité, mais nous oserions même avancer du livre⁴¹. Bien que Deliège ait été contraint par l'histoire de se référer à certains compositeurs, il s'est avéré que ceux-ci étaient « inégaux », et l'évolution de leur style n'est pas forcément approuvée par le musicologue⁴². La distribution des valeurs, cette séparation du bon grain et de l'ivraie, bref, cette critique historique est clairement affichée. Il nous semble

qu'un lecteur ne peut pas aborder un tel livre sans être lui-même critique, réactif, impliqué. Il est forcé de s'interroger sur les « sublimes absences » : la Nouvelle Simplicité — entre autres ! — brille par défaut, à travers les pages sur Wolfgang Rihm. L'un des intérêts de cette histoire critique réside dans ses renoncements. Inutile de justifier, gloser, embrouiller : la clarté, la cohésion, la conviction ressortent de l'épure tranchante.

Une discussion est possible au détour de bien des commentaires de Deliège, lequel suscite mille questions (c'est peut-être l'un de ses objectifs ?). Contentons-nous de quelques-unes. Avant la lecture du livre, nous doutions que Finnissy puisse trouver grâce aux yeux du maître, lui qui pourrait sembler le plus superficiel du groupe, le plus « creux » en raison de l'ornementalité de ses lignes, de son pianisme virtuose, de sa légèreté, de la profusion des œuvres aux titres badins, de son folklorisme, du principe de référentialité qui l'anime depuis le début, et surtout, de l'absence de tout formalisme obsessionnel... Ces aspects paraissaient éloignés de l'abstraction rationaliste que semble affectionner Deliège. Et en effet, le passage consacré à ce compositeur — qui commence la galerie —, repose sur la lecture critique d'un article de... Ferneyhough concernant Finnissy⁴³. De surcroît, la réflexion sur Finnissy bifurque sur... Ferneyhough ! À partir des années 1980, après la période de haute complexité (*Song 9* pour piano de 1968), Deliège doit bien avouer que, selon lui, une part de l'esthétique de Finnissy ne relève plus de l'école de la complexité. Pourquoi, quelques lignes plus loin, des nuances sont-elles apportées (« sans vraiment quitter la complexité, il ne la rejoint plus de manière organique »

[p. 827])? Ce type de précautions marque la modestie et le respect de l'historien face à une musique si proche de nous, difficile à juger définitivement, même si par ailleurs Deliège ne se prive pas d'expliquer les dérives et les carences d'un style — du point de vue qui est le sien. L'un des intérêts du chapitre est de ne pas traiter les compositeurs isolément, mais de les relier entre eux, et en particulier à... Ferneyhough. Ainsi James Dillon s'éloigne de la complexité ferneyhienne par son rapport à la tradition anglaise (p. 828), par son « fond symbolique ésotérique ». Si Ferneyhough est d'un abord simple, clair, direct — *dixit* Deliège —, sa musique est complexe, voire compliquée; inversement, Dillon est complexe « non par nature, mais par adoption » (p. 827-830).

« La complexité » dont parle Deliège se transforme en « complexités » irréductibles, quelques pages plus loin. « Les complexités ne sont pas nécessairement comparables même si elles offrent des points de synonymie. » (p. 827) L'école des complexités? Les écoles de la complexité?

Il faut d'abord répondre à la question : quel sens donner à la complexité?

Définir ce concept semble bien être la première chose à faire, étant donné le tissu d'imprécisions qui l'entoure et le cortège de contradictions qui s'en dégage. Cette préoccupation a hanté les esprits dans les revues citées plus haut, mais aucun travail de fond n'a tenté une synthèse. À notre sens, après lecture des écrits sur la complexité scientifique, philosophique et musicale, il semble qu'il y ait deux axes sémantiques : celui, trivial, superficiel, des musiciens et des dictionnaires; et celui

de la science contemporaine s'appuyant sur les théories de la complexité ou les théories du chaos. Et là, la complexité change de visage; ce terme connaît une mutation majeure, renversant certaines synonymies antérieures. Ce n'est plus la complication. La complexité est le propre des systèmes *vivants*, inséparable de la créativité auto-organisationnelle, seule susceptible de produire des qualités *émergentes* et nouvelles. Si ces deux sens se distinguent assez facilement, les musiciens étant de plus en plus des scientifiques, une collusion des deux sphères existe parfois. C'est par exemple le cas du Ferneyhough des années San Diego (il est loin d'être le seul).

Or, définir la complexité est un enjeu beaucoup plus important que les musiciens ne le pensent généralement. Autour de ce concept se trouve une fissure idéologique, scientifique, esthétique, civilisationnelle. Les épistémologues parlent de deux paradigmes, celui de simplicité (ou de simplification) et celui de complexité (la « pensée complexe » d'Edgar Morin⁴⁴). Que ce grand schisme de l'an 2000 soit une réalité ou non, en tout cas il existe dans les consciences. Prenons un exemple simple pour le montrer⁴⁵.

Pour évaluer la complexité, les musiciens ont tendance à considérer deux niveaux : 1) la *partition*, sa notation, l'abondance et la subtilité des règles de composition; 2) la *perception*, la difficulté à entendre les phénomènes plus ou moins compliqués mis en place par le compositeur. Célestin Deliège se concentre sur le premier niveau : le second semble bien difficile, et même impossible à cerner, et livre peu de résultats enrichissants. A-t-il raison? Comment en effet les cognitivistes et

les psychologues définissent-ils la complexité? Ce concept n'est pas du tout secondaire pour eux. Les sciences cognitives reposent en grande partie sur la notion d'information et son traitement, en termes de quantité et de difficulté; la complexité est liée à la mémoire, lieu où se stockent les informations. Emmanuel Bigand cherche à comprendre la «double complexité» des approches générales de la musique du point de vue de la cognition. Mais une nouvelle fois, la définition de ce qu'est la complexité est évitée. Il s'agit d'un terme «passe-partout» engendrant plus de confusion que de clarté⁴⁶. À l'opposé, Michel Imberty⁴⁷ critique le cognitivisme, en particulier les théories de Lerdahl, qui, dans un esprit structuraliste, rejoignent le sérialisme⁴⁸. Il cite un exemple esthétique allant dans le même sens, l'œuvre d'Hugues Dufourt⁴⁹, pour qui la séparation, la catégorisation, la distinction, l'identification, la classification, la comparaison, la hiérarchisation caractérisent la perception envisagée par le cognitivisme. Hugues Dufourt défend la durée bergsonnienne contre le temps figé des nouvelles horloges. Il milite pour le processus de transformation contre la «forme d'ordonnance». Il n'y a plus antagonisme entre homogène et hétérogène, mais dialectique, oscillation. C'est une musique de la globalité qui interdit le repérage analytique.

Célestin Deliège rappelle la fusion du timbre et de la durée chez Dufourt, en particulier dans *La Tempesta* d'après Giorgione, qui se réalise dans «la complexité et la subtilité des combinaisons de timbres» (p. 912).

Cette controverse entre cognitivisme et psychologie de l'audition peut très bien être la manifestation d'une *tectonique des paradigmes de simplification et de*

*complexité*⁵⁰. Nous avons expliqué comment les théories de la complexité redéfinissaient la complexité. En tant que paradigme de pensée, ce concept marque la rupture avec le cartésianisme, le réductionnisme, le doctrinarisme. La science contemporaine démantèle les piliers de la certitude qui structuraient la science classique : l'ordre, la régularité, le déterminisme (Laplace); la séparabilité, la disjonction (Descartes); le rejet de la contradiction (Aristote); l'exclusion du sujet, la perte de la réflexivité. Le réel est complexe. Or, les lois, les idées tendent à se substituer à la réalité. Les systèmes d'idées et d'idéologies sont des obstacles. Le sectionnement du réel n'est pas le réel lui-même; c'est une représentation arbitraire. Pour le physicien Jorge Wagensberg : «Il n'est absolument pas vrai que la science découvre les lois de la nature; bien plutôt, elle propose des lois en espérant que la nature daignera y obéir⁵¹.»

Enfin, s'il faut se méfier des amalgames, on ne peut faire l'économie d'un fait historique : la science féconde l'art, les concepts sont nomades, se transforment; Ferneyhough en est un exemple, lui dont les réflexions sur la complexité portent souvent l'empreinte des théories du chaos. La vivifiante critique de Sokal et Bricmont sur certains transferts de concepts, en particulier concernant le chaos⁵², montre les abus innombrables et la nature idéologique de bien des discours dits scientifiques. Il ne faut toutefois pas se crispier sur cet aspect et réduire ces stratégies au terme imprécis et simplificateur de «postmoderne», car au-delà des vraies impostures, tel concept et telle méthode correspondent bel et bien à une réalité, sont opératoires, renouvellent le regard, régénèrent à la fois la science et l'art. Nous pen-

sons qu'il faut respecter la singularité de chaque définition de la complexité, et en même temps que la proposition d'une mutation paradigmatique est fondée. La pensée complexe, et c'est son éventuelle parenté avec la postmodernité, réside dans la gestion de cette hétérogénéité. Mais pour Célestin Deliège, il est clair que toute allusion à la postmodernité est à bannir, d'un point de vue idéologique (postmoderne = économie de marché = mauvaise musique)⁵³. Il envisage la complexité (l'esthétique) d'un compositeur par rapport à un autre (la référence restant Ferneyhough), dans le cadre de l'école de la complexité. Le chapitre 44 fournit ce type de paradoxe : le maintien des singularités dans le cadre d'une globalité — par extension, la dialogique de l'Un et du Multiple —, qui est si présent dans la réflexion dite postmoderne.

*
* * *

Comment situer la démarche de Célestin Deliège dans le cadre du paradigme de complexité? Nous ne retiendrons qu'un trait caractéristique : la puissance du sens critique et sa mise en péril. Il existe en effet une dichotomie extrême entre la netteté, la fermeté classique de la démarche et l'implication constante de l'auteur, qui — à nos oreilles plus qu'aux siennes — dit : « Je constate que... », derrière le « nous » d'une épopée collective. Il ne s'agit pas d'une mise à plat dont l'idéologie serait bien dissimulée sous le vernis du compromis. Cette implication peut porter d'autres noms : « exposition », pour reprendre un terme de François Nicolas, ou encore « engagement ».

Le squelette aux os verdis qu'on exhume d'une bière pourrie est plus « simple » que le vivant qui s'est couché dans la tombe, plein de force encore parfois de vitalité. Mais c'est le vivant qui nous intéresse. C'est la vie dans sa complexité.

Lucien Febvre⁵⁴

NOTES

1. Ou de l'ultra contemporain, autre dénomination de l'histoire de l'immédiat. Cf. Soulet, 1994.
 2. Nora, 1974. La citation se trouve p. 5 dans l'ouvrage de Deliège.
 3. On pourrait ajouter qu'en plus d'être *témoin*, Deliège connaît à lui seul les deux autres degrés d'implication personnelle de l'historien (de l'immédiat) décrites par Soulet, 1994, p. 43 :
- A) Deliège est *observateur*. Comme le dit Pierre Nora (1974) : « l'événement s'offre à [l'historien] désormais de l'extérieur, de tout le poids d'un donné, avant son élaboration, avant le travail du temps ». On peut considérer deux types d'événement dans le livre : la Nouvelle Complexité, par exemple, ainsi observable, et le mouvement général de la musique contemporaine, à observer de l'intérieur. En musique contemporaine, on trouve une telle conception de l'événement dans l'avant-propos du livre d'Apollinaire Anakesa, 1998, p. 11-12.
- B) Deliège est *acteur*. Il affirme ses convictions esthétiques et les expose dans des articles sans concession. Ainsi participe-t-il à la réflexion sur la complexité par un article incisif : « When the "tour de force" becomes a maze » (Deliège, 1990), dans le cadre d'un festival intitulé *Nouvelle Complexité/Nouvelle Simplicité*, coproduit par la Gaudeamus Foundation, la Nieuw Ensemble Foundation et le Rotterdam Arts Council, ayant donné lieu à un questionnaire publié.
4. Les informations ici présentées sont extraites de notre thèse de doctorat, Darbon, en cours. Les thèmes abordés et bien d'autres concernant notamment le concept et l'école de la complexité sont considérablement plus développés dans le corps de la thèse. Nous inciterons donc le lecteur à s'y reporter.
 5. Leibowitz, 1950 (cité dans l'ouvrage de Deliège, p. 52-54).
 6. Deliège, p. 824-833. Cf. aussi § 43, « Brian Ferneyhough », p. 801-824.

7. Bosseur, 1993, p. 130 et 172.
8. Bosseur, 1992.
9. Il en est de même dans des guides tels que ceux de Bruno Giner (1995) ou Marie-Claire Mussat (1995).
10. Weid, 1997.
11. Célestin Deliège termine lui aussi de façon significative *Cinquante ans de modernité musicale* par un chapitre sur François Nicolas, dont nous connaissons le rapport à la pensée complexe de Ferneyhough.
12. Castanet, 1998.
13. Bien que la complexité et les compositeurs soient présents tout au long de l'ouvrage, nous ne renvoyons le lecteur qu'à la page 370 où la Nouvelle Complexité est plus particulièrement approchée. Castanet, 1999, p. 370.
14. Schwartz et Godfrey, 1993.
15. Griffiths, 1995, p. 312-315.
16. Cf. aussi Griffiths, 1986, § «Complexities», «Ferneyhough», «Finnissy».
17. Bras, 2003.
18. Nattiez (dir.), 2003.
19. Provost, 2003.
20. Cross, 2003.
21. «Il faut bien l'appeler par le nom qu'elle ne semble pas avoir refusé», estime Deliège dans la discussion finale, p. 832.
22. Toop, 1988a.
23. Richard Toop, correspondance avec l'auteur, courriel du 2 juillet 2003.
24. *Ibid.*
25. Voir Toop, 1988b.
26. Correspondance avec l'auteur, courriel du 14 juillet 2003.
27. Griffiths, 1985.
28. Toop, 1988a, p. 4.
29. Bons, 1990. D'autre part : «Complexity Forum», Londres, *Perspectives of New Music* n° 31-32, 1993-1994.
30. Nicolas, 1987, p. 57.
31. Morgan (dir.), 1995.
32. Il s'agit du prolongement d'une pensée musicale de la complexité qui se démarque, dans le cas de François Nicolas, de la *New Complexity* anglaise, position exprimée dans le compte rendu «Darmstadt : 33^e Ferienkurse für Neue Musik (13-30 juillet 1986)» (Nicolas, 1986).
33. Mahnkopf, 1990.
34. Nicolas, 1991.
35. Toop, 2001.
36. Cette traduction est de Célestin Deliège, qui a donné des cours, dans le cadre du DEA de l'Ircam, École normale supérieure, Paris, et rédigé un article en français précisément sur *Unterweisung im Tonsatz*. Deliège, 1996. Hindemith, 1937, 1939, 1940.
37. Messiaen, 1944 ; Boulez, 1987.
38. Toop, 2001.
39. *Ibid.* C'est nous qui soulignons.
40. Cf. Ferneyhough, 1984.
41. Cf. notre note 53.
42. L'auteur nous a déclaré lors du colloque consacré à l'ouvrage discuté ici que selon lui, Dench et Barrett évoluent mal et que Dillon lui-même semble reculer.
43. Ferneyhough, 1978.
44. Morin, 1990.
45. Notre objectif n'est pas d'évoquer le problème des sciences cognitives face à la musique contemporaine, élaborées à partir du système classique tonal, mais de montrer la nature du glissement paradigmatique.
46. Emmanuel Bigand explique que la psychologie cognitive de la musique dégage deux grandes conceptions. «La première met essentiellement l'accent sur la très grande complexité acoustique et temporelle des *stimuli* musicaux. [...] En second lieu, la musique apparaît comme une organisation séquentielle complexe : comment l'auditeur peut-il percevoir des relations entre les événements sonores éloignés dans le temps?». Bigand part de cette «double complexité», mais, comme c'est si souvent le cas, sans définir ce point de départ énoncé. Il poursuit ainsi sur la musique tonale, ses hiérarchies, le cycle des quintes, les degrés, les représentations par arborescences, le principe de réduction, etc. Dans la conclusion, le mot complexité n'est même plus prononcé, au profit de celui de hiérarchie. Bigand, 1994.

47. Imberty, 2002.

48. « L'analyse structuraliste et l'expérimentation cognitive reposent sur le listage taxinomique d'éléments structuraux simples ou d'unités mnémoniques, de schémas ou de contours entrant ensuite en combinaison selon des grammaires plus ou moins complexes dans des phrases ou des pièces musicales. » Imberty constate également l'embaras du cognitivisme dans ses (rares) approches de courants contemporains. Devant l'échec cognitiviste par le discontinu, il rappelle le rôle de l'émotion dans une problématique du continu, facteur homogénéisant, qui correspond exactement à la temporalité de la réalité musicale. Il reprend à son compte l'intuition lumineuse de Gaston Bachelard dans *La dialectique de la durée* : « L'action musicale est discontinue ; c'est notre résonance sentimentale qui lui apporte la continuité. » Imberty prend nettement ses distances avec une pensée par « objets » relevant de l'âge classique. Les sons ne sont pas des objets sonores que l'on peut séparer, toucher, cerner, analyser. « Les sons ne sont pas des substances, ils sont des événements, et le discret, en musique, n'est que l'artefact de la pensée humaine qui sépare et analyse sur fond de réalités objectales et non de réalités événementielles ». Imberty, 2002, p. 375-376.

49. Dufourt, 1989.

50. Tout serait plus simple si l'on pouvait mesurer la complexité. Il est des approches et des mesures multiples — mathématiques, physiques, chimiques, biologiques, écologiques — de la complexité. Dans le domaine musical, il nous semble que tout ne se réduit pas à un algorithme, ou à une « mise en algorithme ».

51. Wagensberg, 1997, p. 20.

52. Sokal et Bricmont, 1997, p. 123-133. § 6, « Intermezzo : La théorie du chaos et la "science postmoderne" ».

53. Cf. notamment le dernier paragraphe du livre. On comprend pourquoi le musicologue porte une affection particulière à l'esthétique de la complexité de Brian Ferneyhough : parangon du modernisme, c'est l'un des rares compositeurs, selon Béatrice Ramaut-Chevassus, dont on peut dire sans trop s'avancer qu'il n'a pas été touché par le phénomène postmoderne. Ramaut-Chevassus, 1998, p. 114.

54. Febvre, dans Michel et Mirkin-Guetzevitch, 1954, Préface.

BIBLIOGRAPHIE

ANAKESA, A. (1998), *Jean-Louis Florentz : sur les marches du soleil*, Lillebonne, Millénaire III.

BIGAND, E. (1994), « Contributions de la musique aux recherches sur la cognition auditive humaine », dans S. McAdams et E. Bigand, *Penser les sons : psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF, p. 249-298.

BONS, J. (dir.) (1990), *Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Job Press. Ce dossier est repris avec de très légères modifications dans : « Komplexität : Begrifflichkeit; eine Umfrage; emphatische Theorie », *MusikTexte, Zeitschrift für neue Musik* n° 35, 1990.

BOSSEUR, J.-Y. et D. (1993), *Révolutions musicales : la musique contemporaine depuis 1945* (1979), 4^e édition revue et complétée, Paris, Minerve.

BOSSEUR, J.-Y. (1992), *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve.

BOULEZ, P. (1987), *Penser la musique aujourd'hui* (1963), Paris, Gallimard.

BRAS, J.-Y. (2003), *Les courants musicaux du XX^e siècle*, Drize (Genève), Éditions Papillon.

CASTANET, P.-A. (1999), *Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule.

CASTANET, P.-A. (1998), « Un kaléidoscope fin de siècle », dans M.-C. Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la musique* (1982), 2^e édition, Paris, Larousse-Bordas, p. 1156-1207.

CROSS, J. (2003), « Compositeurs et institutions en Grande-Bretagne », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I, « Musiques du XX^e siècle », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, p. 589-591.

DARBON, N. (en cours), *Sens et enjeux des concepts de simplicité et de complexité dans la musique à la fin du XX^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne.

DELIÈGE, C. (1996), « Nature ↔ Culture : choix de parcours... De la théorie de Hindemith aux fondements présumés de l'harmonie atonale », *Ostinato Rigore*, revue internationale d'études musicales, n° 6-7, « Paul Hindemith », p. 69-99.

DELIÈGE, C. (1990), « When the "tour de force" becomes a maze », dans J. Bons (dir.), *Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Job Press, p. 13. Article reproduit en français et augmenté sous le titre : « Dans les dédales du "tour de force" », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 1, n° 1, « Postmodernisme », p. 63-73.

- DUFOURT, H. (1989), « Musique et psychologie cognitive : les éléments porteurs de forme », dans S. McAdams et I. Deliège (dir.), *La musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Mardaga, p. 327-334.
- FERNEYHOUGH, B. (1984), « Forme, Figure, Style. Une évaluation intermédiaire », *Contrechamps*, n° 3, p. 83-90.
- FERNEYHOUGH, B. (1978), « Michael Finnissy : The Piano Music », article rédigé en 1978 et publié en 1983: pochette de disque, *Finnissy's English Country Tunes*, éd. par R. D. Hames, Victorian College of the Arts, Melbourne ; puis dans *Collected Writings*, écrits rassemblés par J. Boros et R. Toop, Amsterdam, Overseas Publishers Association, Harwood Academic Publishers, p. 183-196.
- GINER, B. (1995), *Aide-mémoire de la musique contemporaine : exemples et définitions*, Paris, Durand.
- GRIFFITHS, P. (1995), *Modern Music and After. Directions since 1945*, édition revue et augmentée, Oxford/New York, Paul Griffiths/Oxford University Press/Clarendon Paperbacks. (Édition originale : *Modern Music. The Avant-garde since 1945*, J. M. Dent & Sons Ltd, 1981).
- GRIFFITHS, P. (1986), *The Thames and Hudson Encyclopædia of 20th Century Music*, New York/Londres, Paul Griffiths/Thames and Hudson.
- GRIFFITHS, P. (1985), *New Sounds, New Personalities : British Composers of the 1980s*, Londres, Faber Music.
- HINDEMITH, P. (1937, 1939, 1940), *Unterweisung im Tonsatz*, Mayence, Schott.
- IMBERTY, M. (2002), « Quel sens et quelle portée donner aux recherches en psychologie cognitive à propos de la musique ? Réflexions pour une épistémologie du temps en musique », dans J.-M. Chauvel et F. Lévy (dir.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris, IRCAM – L'Harmattan, p. 373-393.
- LEIBOWITZ, R. (1950), *L'artiste et sa conscience*, Paris, L'Arche.
- MAHNKOPF, C.-S. (1990), « Complexism as a New Step in Musical Evolution », dans J. Bons (dir.), *Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam, Job Press, p. 28-29. Repris dans : « Komplexität : Begrifflichkeit; eine Umfrage; emphatische Theorie », *MusikTexte, Zeitschrift für neue Musik* n° 35, 1990, p. 20-35, et dans « Le complexisme et le changement de paradigme dans la musique », *Entretemps*, n° 9, décembre 1990, p. 79-103, traduction française de M. Kaltenecker.
- MESSIAEN, O. (1944), *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 2 vol.
- MICHEL, H. et B. MIRKINE-GUETZEVITCH (1954), *Les idées politiques et sociales de la Résistance*, Paris, PUF.
- MORGAN, T. (dir.) (1995), « Aspects of Complexity in Recent British Music », *Contemporary Music Review*, n° 13, tome 1.
- MORIN, E. (1990), *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur.
- MUSSAT, M.-C. (1995), *Trajectoires de la musique du XX^e siècle*, Paris, Klincksieck.
- NATTIEZ, J.-J. (dir.) (2003), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I, « Musiques du XX^e siècle », Arles, Actes Sud/Cité de la musique.
- NICOLAS, F. (1991), « Pour une intellectualité musicale », *InHarmoniques*, n° 8-9, « Musique, recherche, Théorie », Paris, IRCAM, p. 207-245.
- NICOLAS, F. (1987), « Éloge de la complexité (B. Ferneyhough) », *Entretemps*, n° 3.
- NICOLAS, F. (1986), « Darmstadt : 33^e Ferienkurse für Neue Musik (13-30 juillet 1986) », *Entretemps*, n° 2, p. 106.
- NORA, P. (1974), « Le retour de l'événement », dans P. Nora et J. Goff (dir.), *Faire de l'histoire*, tome 1, « Nouveaux problèmes », Paris, Gallimard, p. 210-218.
- PROVOST, S. (2003), « Complexité/Simplicité/Complexité », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I, « Musiques du XX^e siècle », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, p. 620-631.
- RAMAUT-CHEVASSUS, B. (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, PUF.
- SCHWARTZ, E. et D. GODFREY (1993), *Music since 1945. Issues, Materials and Literature*, New York, Schirmer Books.
- SOKAL, A. et J. Bricmont (1997), *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob.
- SOULET, J.-F. (1994), *L'histoire immédiate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

Toop, R. (2001), « Contre une théorie de la (nouvelle) complexité musicale », dans I. Deliège et M. Paddison (dir.), *Musique Contemporaine: perspectives théoriques et philosophiques*, Sprimont, Mardaga, p. 137-146.

Toop, R. (1988a), « Four Facets of "The New Complexity" », dans *Contact, a Journal of Contemporary Music*, n° 32, p. 4-50.

Toop, R. (1988b), « Ferneyhough », *Contrechamps* n° 3, p. 86-127.

WAGENSBERG, J. (1997), *L'âme de la méduse : idées sur la complexité du monde* (1985), Paris, Seuil.

WEID, J.-N. von der (1997), *La Musique du XX^e siècle* (1992), 2^e édition, Paris, Hachette.

« Ferneyhough », *Entretemps*, n° 3, février 1987, p. 53-140.

« Ferneyhough », *Contrechamps*, n° 3, février 1988, 182 p.



Le Chant de la Terre #1, 2003, détail