Document generated on 10/12/2024 2:44 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Quelques problèmes de la musicologie critique selon Deliège
Some Problems of Critical Musicology According to Célestin Deliège

Jean-Jacques Nattiez

Volume 16, Number 1, 2005

Écrire l'histoire de la musique du XXe siècle

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902385ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902385ar

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

Nattiez, J.-J. (2005). Quelques problèmes de la musicologie critique selon Deliège. *Circuit*, *16*(1), 73–88. https://doi.org/10.7202/902385ar

Article abstract

After underscoring the exceptional character and value of Célestin Deliège's work, the author outlines his own imperatives for music history. He summarizes what he identifies as four fundamental points that underpin the "intrigue" which lies at the heart of the book, and offers a critical discussion of these. Jean-Jacques Nattiez addresses each in turn, examining Deliège's assigning of a fundamental role to the idea of concept in music; his positioning of Webern as "father" of post-War music; his privileging of grammar as evolutionary principle; and his attitude towards (or neglect of) music perception in the evolution of twentieth-century music. With reference to this final point, Nattiez proposes a "counter-intrigue" that provides a different reading of the role Pierre Boulez accorded perception in the compositional process. The whole is rounded out with a tribute to Belgian culture.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Quelques problèmes de la musicologie critique selon Deliège

PAR JEAN-JACQUES NATTIEZ

Un des grands ouvrages musicologiques de notre temps

Quelque part autour de 1987, un jour que je rencontrais mon collègue et néanmoins ami Célestin Deliège, je le regardais droit dans les yeux et lui disais quelque chose comme ceci : « Célestin, il n'y a que toi qui aies connu d'aussi près les compositeurs de la modernité et leurs œuvres. Toi seul peux écrire cette grande synthèse qui nous manque. » Quelque temps après, il m'apprenait qu'il s'était lancé dans ce projet. Seize ans plus tard, l'*opus magnum* est là et déjoue toutes mes attentes.

D'autres ont dit ou diront avec moi que nous sommes en présence d'un ouvrage majeur de la musicologie du XXe siècle. Et de la même façon que l'on a parlé du Bukofzer pour la musique baroque, du Rosen pour la musique classique, du Einstein pour la musique romantique, on dira sans doute LE Deliège pour la musique de la seconde moitié du XXe siècle. Je dirais même que l'ampleur de son travail dépasse celle des illustres prédécesseurs auxquels je viens de le comparer. Je ne connais aucun ouvrage musicologique d'orientation historique qui, pour une période comparable, rassemble autant d'informations techniques et détaillées sur la musique elle-même. On ne sait ce qu'il faut louer le plus : son érudition à propos des événements et des œuvres ; la connaissance intime qu'il en a, et pas seulement chez les grands noms de la modernité ; de succulentes anecdotes inédites, retenues parce qu'elles sont musicalement significatives ; son témoignage de première main sur des premières historiques ; la richesse, la précision et la clarté pédagogique des analyses et l'exposé des systèmes ; l'étude systématique de la pensée des créateurs : on trouve dans son livre le premier commentaire vraiment clair de *Penser la musique aujourd'hui*[1] ; l'exégèse souvent attentive des *Jalons*[2] est, à ma connaissance, une première ; la lecture critique de nombreux articles qui, sans lui, resteraient ignorés des générations futures. Et que dire du souffle de la construction, d'un style souvent brillant, de sa drôlerie aussi ? Osons dire que son livre se lit comme un roman policier : Boulez et compagnie parviendront-ils à imposer le système sériel comme langage partagé ? Qu'est-ce qui va arriver à Stockhausen ? Que nous réserve Berio ? Quel que soit le point de vue adopté par son auteur, le Deliège

est et sera un ouvrage de référence, peut-être même L'ouvrage indispensable pour cette période aussi passionnante que difficile de l'histoire de la musique, et cela, indépendamment des critiques nécessaires et nombreuses qu'on peut lui adresser, car Lessing l'avait dit avant moi : « Un gros livre est un grand malheur. »

J'arrête ici ma liste de louanges, car connaissant l'homme derrière le livre, je devine son bougonnement intérieur : « Je n'ai que faire de tes politesses, car bientôt, tu vas descendre Deliège comme aux plus beaux temps du surréalisme dada. Passons à la discussion ». Et il aurait raison, non pas de remettre en cause la sincérité de mes compliments, mais parce que ce qui fait *aussi* la richesse de ce livre, c'est la fermeté, pour dire le moins, de ses convictions et de ses jugements, qui ne peut pas ne pas provoquer d'enrichissants débats. Pour ma part, je m'en réjouis. Vu le caractère souvent agressif des écrits de Deliège en général et de cet ouvrage en particulier, j'espère qu'il partagera avec moi cette vision que j'ai de son travail, ce dont je ne suis pas sûr, car lorsqu'il écrit à la toute fin que son livre « a tenté de ne pas manifester bruyamment ses affects » (p. 982), je me dis ou bien que Deliège ne s'est pas relu, ou qu'il s'abuse lui-même, ou qu'il a voulu terminer avec une pirouette auto-ironique. Il ne faudrait pas non plus qu'il s'étonne que la centaine d'heures de lecture exigées par ce livre finissent par déteindre sur le lecteur critique et qu'il ait envie d'arroser l'arroseur. En tout cas, j'ai adopté comme devise de la vie académique le mot d'un linguiste chomskyen de la première heure, Emmon Bach : « Là où souffle la controverse vit la science, et quand nous serons tous d'accord, ce sera le signe que notre science est morte[3]. »

Critique, objectivité et vérité

J'étayerai mon point de vue à partir des deux mots clefs du sous-titre : « Contribution *historiographique* à une musicologie *critique* ». Deliège se réclame de la musicologie, et non de la critique musicale ; il ne se présente pas en professeur de composition, même s'il indique ici et là, de manière fort suggestive d'ailleurs, des pistes laissées en friche dont les jeunes compositeurs, selon lui, feraient bien de s'inspirer. Son travail se veut donc historique, et en même temps, il fait le pari d'une musicologie *critique,* expression qu'il faut comprendre, chez lui, au sens d'Adorno et de l'École de Francfort, et non dans la perspective du *music criticism* anglo-saxon dont Kerman[4] a tenté de se faire le défenseur et le théoricien. Comme il l'exprimait publiquement au cours d'une mémorable conférence présentée à l'Université de Montréal en 1983, Deliège a toujours considéré son rôle de musicologue comme celui d'un militant. Le présent ouvrage me semble le confirmer. J'examinerai donc les contours de son parti pris d'engagement par rapport à la musicologie historique et l'épistémologie de l'histoire de la musique.

Je me dois auparavant de préciser à quelle enseigne je me loge et de résumer très brièvement ma conception de l'histoire de la musique telle que je l'ai présentée récemment dans divers textes[5] et conférences. Pour moi, le discours de l'historien de la musique passe nécessairement, pour reprendre l'heureuse expression de Paul Veyne, par la construction d'une *intrigue*[6]. Et je relève avec plaisir que, d'emblée, Deliège définit son entreprise comme un récit (p. 23). Face à la multiplicité infinie des événements, des faits, des pratiques et des œuvres qui

constituent l'étoffe de tout récit historique, l'historien ne peut pas ne pas choisir telle donnée plutôt que telle autre, et il opère ses choix en fonction de l'intrigue qu'il se donne pour les organiser.

En second lieu, la tâche de l'historien est de tenter de *comprendre* et d'*expliquer* ce qui s'est passé : montrer pourquoi et comment telle œuvre, tel style, tel courant ont émergé, sont apparus, se sont développés. Si, aujourd'hui, l'idéal positiviste de Ranke[7] — décrire les choses telles qu'elles se sont effectivement passées (« *wie es eigentlich gewesen* ») — n'est plus de saison, je ne crois pas qu'il faille sombrer dans le relativisme absolu auquel nous conduit Paul Veyne lorsqu'il écrit, dans un autre ouvrage, qu'en matière d'histoire, « la vérité est fille de l'imagination[8] » ou que l'éminent musicologue médiéviste Leo Treitler[9] parle d'« *historical imagination* ». Sur le *principe* d'une certaine objectivité de notre travail de musicologue, Deliège et moi sommes d'accord. Dès la première page, il définit l'objectif premier de son livre comme devant permettre, à propos de la musique contemporaine, « de rectifier un certain nombre d'idées *fausses* » (p. 23) ; à propos d'une position de Boulez, il parle « de jugements aussi historiquement exacts en 2000 qu'en 1950 » (p. 70) ; il soutient que « l'ensemble des auteurs cités garantit le maximum d'objectivité qui a été constamment recherché » (p. 24). Bref, et le ton péremptoire qu'il adopte souvent le confirme, Deliège croit en la vérité, même si cette vérité, en définitive, n'est souvent que la sienne. Néanmoins, en ces temps de relativisme lénifiant, même si j'ai une position plus souple que lui en la matière (j'ai proposé ailleurs[10] de parler de « vérités locales »), la fermeté de ses positions, loin de me paraître ringarde, et même si elle risque, par les temps qui courent, d'en braquer plus d'un, me paraît plutôt positive.

Toute la question est de savoir, bien sûr, si cette volonté d'objectivité au cœur du projet musicologique comme activité scientifique — pas plus que lui je n'ai peur de ce mot — est compatible avec le projet de musicologie *critique* au sens adornien du terme, c'est-à-dire qui prend parti sur ce que la musique devrait ou aurait dû être.

Je dirai d'abord que je ne crois absolument pas à la possibilité d'une musicologie exempte de choix esthétiques, qui se draperait dans l'illusion d'une neutralité totale. Dans le domaine de l'ethnomusicologie, Bruno Nettl a souligné, avec l'ironie perfide qui le caractérise, que ceux de ses collègues qui affirment le plus fortement ne pas faire intervenir leurs goûts personnels dans l'approche des musiques traditionnelles étudiées, en réalité les manifestent, ne serait-ce que par le choix qu'ils font de s'intéresser à tel répertoire plutôt qu'à tel autre[11]. Et je partage l'attitude d'Irène Deliège qui déclarait dans une conférence que, devant passer près de trois mois à étudier les phénomènes de perception relatifs à une pièce en particulier, elle préférait choisir une œuvre avec laquelle elle se sentait bien. Mais attention ! S'il est vrai que les théories cognitives d'un Leonard Meyer, pour lesquelles j'ai la plus grande sympathie, peuvent être utilisées à la défense du néo-classicisme[12], et que, peut-être, leur auteur les a élaborées en raison de ce goût-là, cela ne signifie pas que sa conception du *fonctionnement* des œuvres, des styles et de l'histoire soit fausse, bien au contraire. Distinguons entre la vérité, la validité et la

fécondité explicative d'un modèle ou d'une théorie, et *l'utilisation* nomothétique que l'on peut en faire.

Dans le cas de l'ouvrage qui nous occupe, toute la question me semble être de savoir si les prises de position esthétiques et normatives de Deliège sont compatibles avec cette confiance en une objectivité possible que nous semblons partager, au moins sur le plan des principes. Et pour cela, revenons à la notion d'intrigue : quelle est l'intrigue adoptée par notre auteur, et qui semble sous-tendre et organiser la sélection des faits qu'il a retenus?

L'intrigue de Deliège

Il n'y a pas dans ce livre un chapitre qui expliquerait les principes qui gouvernent son approche de la modernité musicale, pas plus que le concept de modernité n'y est défini[13]. Ce qui suit est donc nécessairement une reconstruction. Selon moi, l'intrigue de Deliège est *à la fois* historique et esthétique-normative et je tenterai de la résumer en quatre propositions fondamentales.

1. Comme il l'écrit p. 669, « ce livre est avant tout référé au concept », car, lit-on p. 23, « l'idée précède le style ». L'orientation des compositeurs y est reconstituée grâce à l'étude de leurs écrits, la musique de la période concernée étant considérée, dans une perspective néo-hégelienne, comme le résultat d'une *pensée*.
2. Ce qui est au point de départ de la modernité musicale pour la période traitée, ce sont l'œuvre et les techniques d'écriture de Webern transmis en France par René Leibowitz et dont la réceptivité et les prolongements ont été rendus possibles grâce à l'enseignement de Messiaen ; c'est Webern qui a inspiré les figures marquantes de la modernité et leurs œuvres.
3. C'est lui qui doit servir de modèle car, selon Deliège, une entreprise de création musicale contemporaine n'est valable que si elle repose sur une *grammaire* et que cette grammaire s'incarne dans des *œuvres* dont on peut montrer les qualités d'*écriture* : le désir de cohérence (signalé par exemple p. 228) lié à une quête de pureté stylistique, la recherche de principes unificateurs et d'une hiérarchie à partir de l'unité (p. 231), le refus des « retours-à » me semblent les critères les plus importants pour lui. Sont considérés obsolètes les styles et les œuvres qui ne contribuent pas à la recherche d'une grammaire. Dans le premier des trois « livres » de l'ouvrage, c'est l'écriture rationnellement fondée qui est critère de la qualité, je dirais même de la *vérité* des œuvres. Une phrase à propos d'un texte d'Adorno sur Schoenberg me semble donner la clef de sa position : « Il s'agit là de l'un des plus *beaux* textes écrits à ce jour sur Schoenberg, l'un des plus beaux parce que probablement le plus *juste*[14]. » (p. 111)
4. Les œuvres sont évaluées quasi exclusivement du point de vue de leur poïétique, c'est-à-dire du point de vue des stratégies créatrices qui en sont à l'origine, et sans faire intervenir la manière dont elles sont perçues. Deliège l'exprime clairement à propos d'un chapitre des *Jalons* de Boulez : « Le cours de Pierre Boulez de 1988 a porté sur la perception qu'il a étudiée en ses multiples aspects et d'une manière englobant toute la modernité musicale au sens large. Nous n'investiguerons pas cette partie du travail à

but pédagogique, *le sujet nous mènerait trop loin du nôtre*[15]. » (p. 744)

Examen critique de l'intrigue de Deliège

1. Je ne m'attarderai pas longtemps sur le premier point. L'attention portée par Deliège aux écrits des compositeurs me réjouit : au moins grâce à son livre, Philippe Albèra, plus récemment Danielle Cohen-Lévinas, et moi-même pouvons nous dire que nous n'avons pas travaillé pour rien. On peut cependant se demander si les écrits sont suffisants pour expliquer et justifier les systèmes et les œuvres, s'il ne faudrait pas aussi induire les stratégies poïétiques à partir de l'étude des œuvres elles-mêmes, et faire la distinction entre les théorisations et les manifestes[16]. On a parfois le sentiment que, dans une perspective hégelienne, la justesse du concept qui accompagne les œuvres est suffisante pour garantir leur qualité, voire leur Vérité... Je m'emploierai, dans un autre contexte, à examiner plus généralement quels sont les aspects, les niveaux et les paramètres des œuvres auxquels le discours conceptualisé des compositeurs renvoie de manière suffisamment claire et précise pour fournir des informations pertinentes sur leurs stratégies compositionnelles. En d'autres termes, le concept n'épuise pas la justification et l'analyse d'une œuvre ou d'un style. Si cela est vrai, les successeurs de Deliège pourront être amenés à inventorier d'autres causalités que celles qu'il enregistre patiemment dans son ouvrage, même si l'inventaire systématique et la lecture critique des textes de compositeurs présentés dans son livre suffiraient à en légitimer l'existence et en démontrer l'importance.

2. Je suis d'accord pour reconnaître en Webern la source et le modèle des compositeurs qui servent à Deliège de référence normative[17]. Simplement, d'un point de vue strictement historique (et c'est bien de musicologie historique que nous parlons ici), je ne suis pas certain que la signification qui a été donnée à son œuvre par ses héritiers de Darmstadt corresponde rigoureusement à ce que Webern a voulu faire. Lorsqu'on lit *Chemin vers la nouvelle musique,* on est frappé de ce que Webern[18] cherche à justifier sa démarche par rapport à la Nature, sans parler de l'élément religieux et mystique, présent chez lui comme chez Schoenberg, totalement occulté, me semble-t-il, par ses disciples d'après 1945. Mais je suis convaincu, avec Boulez et Deliège, et même si, comme notre auteur, je crois nécessaire de distinguer entre analyse de compositeurs et analyse de musicologues (*cf.* p. 728), que le compositeur est en droit d'aller chercher ce qu'il veut dans les œuvres qui lui sont antérieures. Ce qui importe, ce sont les stimulations qu'il peut y trouver.

Mon problème par rapport à la référence à Webern est autre : ce point de départ doit-il servir de norme de référence par rapport à laquelle l'évolution musicale et les rameaux divergents de la période considérée doivent être évalués? La courbe générale de l'ouvrage de Deliège est éloquente. Le livre I s'achève sur « les fruits de l'expérimentation », avec *Pli selon pli* de Boulez, comme point culminant. Mais lorsque, avec les conférences de 1960 qui donneront lieu à *Penser la musique aujourd'hui,* paru en 1963 en allemand et en 1964 en français, on pourrait enfin disposer des fondements d'un langage partagé, tout se déglingue. Vient alors le

temps des abandons et des dissidences et, selon Deliège, des erreurs, auxquels il consacre le livre II. Son propos est clair quand il brocarde la trahison[19] de Pousseur : « Un lien puissant de solidarité unissait le groupe des jeunes créateurs parce qu'ils avaient un programme volontariste : la constitution d'un langage à travers le sérialisme. Je reste, quant à moi, persuadé que ce programme était possible et, au risque de me faire taxer d'utopiste, je reste convaincu que si cette condition avait pu être remplie, la musique contemporaine offrirait aujourd'hui un meilleur visage et moins de désarroi que celui dont nous sommes maintenant les témoins. En tout cas, des failles techniques déplorables et des concepts qui ont ruiné certaines créations auraient pu être évités. » (p. 357)

J'en viens à me demander si l'ouvrage de Deliège ne serait pas l'histoire d'un échec total dans lequel, ironie du sort, les postmodernistes pourraient aller puiser des arguments en faveur de leur position. C'est un des points, du reste, par lequel Deliège me semble rejoindre Adorno : celui-ci a beau considérer Schoenberg sous l'angle du progrès, je retiens de la dernière page du chapitre qu'il lui consacre dans sa *Philosophie de la nouvelle musique,* que « la musique nouvelle tend spontanément à l'oubli absolu[20] », et je retrouve chez Deliège le même pessimisme apocalyptique que je discerne dans *La dialectique de la raison* d'Horkheimer et Adorno[21]. Dans cette perspective, je ne suis pas certain que Deliège ait raison de malmener comme il le fait Xenakis, les électroacousticiens et même Ligeti parce qu'ils résistent ou ne participent pas, entre 1945 et 1960 pour reprendre sa périodisation, à la force du courant darmstadtien visant à l'instauration d'un nouveau langage partagé. Avec le recul du temps, comment peut-on le leur reprocher, en effet, alors que l'avènement de ce nouveau langage n'a pas eu lieu ? Sa position me semble analogue à celle des marxistes d'hier qui reprochaient aux « conservateurs » des positions « réactionnaires » au nom de la construction d'une société sans classe qui, finalement, n'a jamais vu le jour. L'Idée de ce que *aurait dû être* la musique peut-elle servir d'étalon pour condamner ce que certains compositeurs *ont effectivement fait* ? C'est épistémologiquement insoutenable.

L'intrigue d'ensemble de Deliège explique alors que, dans le livre III, celui de la rénovation et de l'expansion selon ses propres termes, l'auteur semble avoir pris son parti de cet échec. Bien sûr, l'auteur manifeste, à chaque fois que faire se peut, sa satisfaction devant la présence de systèmes, ou au contraire ses regrets devant leur absence, mais le cœur n'y est plus, et les critères d'appréciation ne me semblent plus être les mêmes : dans le livre I, les œuvres sont appréciées parce qu'elles manifestent la recherche d'un système à portée générale et, corollairement, Xenakis et les compositeurs de musique électroacoustique se font assassiner parce que leur pratique les éloigne de cet objectif ; dans le livre III, 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? Ce serait à coup sûr une contribution fondamentale à la musicologie critique dont il se réclame.

3. Je me sens d'autant plus à l'aise pour aborder la question de la grammaire que j'ai moi-même fondé les quelques remarques critiques que j'ai énoncées ici et là au sujet de la musique électroacoustique sur la même idée : ce genre musical souffrirait de ne pas se fonder sur un langage ou une syntaxe. Toutefois, je nuancerai aujourd'hui mon propos de la manière suivante.

On devine, car Deliège ne le dit pas explicitement, que, pour lui, la musique de la modernité doit être fondée sur une grammaire largement acceptée parce que c'est ce qui a garanti la réussite de la musique tonale à laquelle elle prétend succéder. Et je suis prêt à le suivre, car, situant mon propos dans le contexte d'une musicologie générale, c'est-à-dire considérant comme une grave erreur épistémologique de limiter le concept de musique à la seule musique européenne occidentale, les travaux les plus significatifs de l'ethnomusicologie contemporaine — je pense à ceux de Simha Arom[22] sur les structures sous-jacentes aux polyphonies et polyrythmies des Banda Linda, qui prolongent l'orientation capitale d'un Brailoiu — démontrent que, derrière ce que l'on a considéré, à une certaine époque, comme de l'improvisation pure, il y a bel et bien un système. À cet égard, je partage la condamnation, par Deliège, mais peut-être pour d'autres raisons, de la démission du rôle du compositeur chez Cage et ses émules, car on pourrait montrer que les quelques références qui ont été faites aux musiques de tradition orale par les défenseurs de l'improvisation dans nos régions n'ont pas compris grand-chose au fonctionnement de ces musiques.

Mais à propos de ce que Deliège dit des grammaires et des systèmes, je ferai deux observations.

a) Après le bref détour par l'Afrique, revenons à la musique électroacoustique. Où je ne suis pas d'accord avec Deliège, c'est qu'il me semble qu'il y a une différence capitale entre le système de la tonalité et celui de la musique sérielle : le système tonal n'a pas été conçu *a priori*, de manière «volontariste» (c'est un mot qu'il emploie à plusieurs reprises en bonne part) comme ce fut le cas avec Schoenberg, mais a résulté de l'instauration progressive de la régularité d'une pratique, fondée sur l'expérience empirique. Après tout, si, comme le montrent bien Dahlhaus[23] et Palisca[24], la tonalité au sens moderne, c'est-à-dire déterminée par des relations d'accords, commence à apparaître autour de 1600, c'est bien plus tard qu'elle fait vraiment l'objet d'une théorisation fondant une pratique. En 1699, avec le *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique* de Charles Masson ; en 1702, avec *l'Harmonologia musica,* définie comme une *Anleitung zur musicalischen Composition,* de Christoph Bernhard ; en 1722, avec le traité de Rameau. Le procès fait par Deliège à la musique électroacoustique et au TOM — le *Traité des objets musicaux* de Schaeffer[25] — mériterait de longs développements. Dans l'espace dont je dispose, je me contenterai d'indiquer que c'est cinquante ans après l'invention de la musique concrète qu'il a fallu attendre qu'un tome 2, si j'ose dire, un «Traité des Organisations Musicales» apparaisse, avec le bel ouvrage de Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*[26]. Roy a été

capable de mettre sur pied un système d'analyse de ce type d'œuvres qui démontre de manière évidente sur quels principes structurels elles reposent. En d'autres termes, il n'est pas nécessaire qu'il y ait conscience et recherche d'un système pour qu'il en existe effectivement un. C'est d'ailleurs une des grandes leçons de la phonologie : on n'a pas attendu qu'elle soit lancée en 1923 pour être capable de parler... Dans cette perspective, il me paraît pour le moins imprudent, historiquement et anthropologiquement, de laisser entendre que la musique électroacoustique n'est pas de la musique, comme Deliège n'hésite pas à l'écrire (p. 149). Le musicologue ne peut décider *a priori* de ce qu'est la musique. Il lui appartient, plus humblement, de faire l'inventaire de ce qu'est le musical à travers la diversité des cultures, des styles et des moments de l'histoire.

b) Cette difficulté vient sans doute, chez Deliège, de ce qu'il considère comme une seule et même chose, système et grammaire[27]. Or, il faut les distinguer, car dans le domaine musical, la grammaire est un intermédiaire entre le système et les œuvres. Le système, c'est ce qui est sous-jacent, souvent inconscient chez les créateurs : celui des attractions caractéristiques de la tonalité, par exemple. C'est seulement en explicitant les règles de grammaire qui permettent de passer du système aux œuvres, que l'on peut parvenir à *déduire* les œuvres du système. Cette confusion semble expliquer pourquoi Deliège a de la peine à rendre compte des difficultés auxquelles, entre 1960 et 1965, les compositeurs ont dû faire face à propos de la forme. La forme de l'œuvre *ne pouvait pas* être déduite du système sériel tel qu'il était défini. C'est d'ailleurs pour cela que les œuvres de Webern sont si courtes : chez lui, une fois que l'œuvre a été immédiatement déduite du système, il n'a plus rien à dire. C'est sans doute pour la même raison, mais à l'inverse, que Schoenberg et Berg ne se sont jamais vraiment départis des formes léguées par l'héritage tonal lorsqu'ils ont entrepris des œuvres aux dimensions vastes, oratorio, concerto ou opéra. Dans cette perspective, l'intérêt des compositeurs de la modernité pour l'aléatoire est tout sauf un mystère, comme Deliège le dit trop souvent. D'une part, le système sériel ne pouvait permettre de déduire la forme, mais, d'autre part, tous les compositeurs concernés travaillaient dans une logique de rupture avec la tonalité. Dès lors, le recours à l'aléatoire, selon les diverses modalités que Deliège distingue avec soin, restait la seule stratégie qui permette d'échapper à l'héritage formel de la tonalité et de tenter de le détruire.

4. Me voici conduit à une dernière série d'observations critiques, celles qui concernent le statut accordé — ou plus exactement refusé — à la perception dans l'ouvrage de Deliège. Alors que le système tonal, peu à peu construit au fil des décennies, reposait sur un système d'attractions perceptivement fonctionnelles, le problème de la perception, pas plus que celui de la forme, n'avait été théorisé par le sérialisme. Si Xenakis, Schaeffer et Ligeti vont très vite, selon des modalités diverses, prendre leur distance par rapport à lui, c'est précisément en raison du problème de la perception. Boulez les rejoindra dix ans plus tard.

Il est assez étonnant que, dans le commentaire consacré au texte présenté par Boulez à Harvard et à

Darmstadt en 1963, « Nécessité d'une orientation esthétique », et notamment sa seconde partie qui n'a été publiée que tardivement[28], Deliège fasse littéralement l'impasse sur ce que le compositeur écrivait à propos de la perception. De ce texte important, Deliège retient son autocritique à l'égard de la série généralisée, et tout particulièrement le fétichisme du nombre, mais rien à propos des quelques phrases que je crois décisives et qui ne sont pas citées. Après avoir dénoncé les « contradictions paralysantes »[29] de la série généralisée, après avoir énoncé que la construction d'une technologie, entendez l'élaboration d'un langage, n'a pas nécessairement « priorité sur le sens de la création », Boulez déclare en effet : « La primordialité dans la perception reste ce qui caractérise le plus certainement ce que nous appelons "chefs-d'œuvre"[30] ». « Le changement brutal de point de vue [entendez : après les errements de la série généralisée] nous amenait à réfléchir sur *les questions les plus fondamentales de la perception en musique,* envisagée sous les catégories les plus diverses : perception des hauteurs, perception des durées, et plus généralement du temps, *perception de la forme* et des éléments qui concourent à son existence[31]. »

Après ce texte de 1963, sautons au très important article, « Le système et l'idée », élaboré à l'époque de la composition de *Répons* et publié partiellement en 1986, et dont le texte est à la base de ses cours du Collège de France de 1987-88. Certes, Deliège enregistre rapidement que, pour lui, la perception doit pouvoir maîtriser l'oeuvre (p. 731), que Boulez a capté « le risque perceptif dû à la rigueur de la règle » (p. 746), mais il laisse de côté, dans le propos boulézien, ce qui aurait pu remettre en question ce sur quoi il se fonde à travers tout son livre, en restant accroché à la position boulézienne de 1960-1964. Il faut redonner le dessus, dit en effet Boulez, à l'invention, l'imagination, l'intuition, le libre arbitre. « Cela revient à considérer le système comme une aide, une béquille, un excitant pour l'imagination, qui, sans lui, ne serait pas arrivé à concevoir réellement un monde rêvé : je choisis, donc je suis ; je n'ai inventé le systématique que pour me fournir un certain type de matériau ; à moi d'éliminer ou de gauchir en fonction de ce que je juge bon, beau, nécessaire[32]. » De tout ce qui est dit par Boulez dans cet esprit, on ne trouve chez Deliège que l'expression : « utopie formaliste ». Or, chez Boulez, le système a désormais la seconde place, aux dépens de l'idée...

Une autre intrigue de l'évolution boulézienne

Deux problèmes, corollaires, doivent être examinés ici : le statut réel de la série et la place à donner à la perception dans le processus compositionnel.

J'ai le sentiment que Boulez, probablement après 1963, à coup sûr à compter de *Rituel,* a commencé à accepter l'idée que la série ne pouvait plus être une garantie de la réussite de l'œuvre. Est-ce à dire qu'il fallait la jeter aux orties? Non. Elle est toujours présente, jusque dans *Répons, Anthèmes, Sur Incises,* comme fondement du matériau de l'œuvre, et c'est décisif, mais elle n'a plus le statut que, avec quelques autres, il voulait lui prêter dans les premières années de l'« après-Webern », celui d'un système qui réorganiserait le langage. Il semble d'ailleurs que Deliège lui reconnaisse le statut de ce que la musicologie anglo-saxonne appelle le

matériau *pré-compositionnel*, puisqu'il écrit, au moment de s'interroger sur les raisons qui n'ont pas permis l'adoption d'un même langage par un large groupe, qu'avec *Penser la musique aujourd'hui,* « Boulez avait, de fait, présenté un cours raisonné d'écriture sérielle *préalable à la composition*[33]. » (p. 284) Mais dans ce cas-là, est-ce que, dès 1960, la valeur de l'œuvre pouvait encore être garantie par le système? C'est ce que Deliège semble tout de même croire lorsqu'il écrit, immédiatement après, fidèle à lui-même : « Le sérialisme avait créé une situation dans laquelle l'écriture était devenue elle-même *principe* de composition[34]. » (*ibid.*) Mais il reconnaît d'emblée que le livre de Boulez a été perçu à l'époque davantage comme l'art poétique d'un individu que comme un ensemble de propositions et de règles à vocation générale (p. 285). « Ce que [cette génération] semble n'avoir pu comprendre, et que pourtant le message boulezien transmettait, c'est qu'il s'agissait de *ressources* permettant la constitution d'un langage, et que là était le *point de départ* de toute recherche cohérente[35]. » (p. 285) Je souligne les mots employés : « ressources » et « point de départ ». Il ne s'agit plus du système lui-même, encore moins de grammaire ! Les problèmes compositionnels vont intervenir *après* le choix de la série et vont relever de différents niveaux de la structure hiérarchique de l'œuvre puis de l'esthétique. Ce n'est pas un hasard si, après que la matière de *Penser la musique aujourd'hui* a été entièrement présentée à Darmstadt en 1960, Boulez se tourne en 1961 vers les questions esthétiques[36] et en 1963, vers les problèmes liés à la perception, dans la série de conférences déjà citées et intitulées « Nécessité d'une orientation esthétique ». Quant à la forme, Boulez lui consacre une conférence le 22 juillet 1965, comme cela est confirmé dans le grand ouvrage édité par Danuser et Borio[37]. J'en ai d'ailleurs retrouvé, à Darmstadt, l'enregistrement dont Jonathan Goldman publiera un jour une transcription. On découvre ainsi que le texte « Périforme », publié dans *Points de repère*[38] n'en est que le début, et c'est quand il quitte ce texte aux allures surréalistes qu'il avait préparé et qu'il se met à improviser, que le propos de Boulez, même débridé, devient intéressant pour le problème soulevé ici. « Il y a une antinomie profonde entre cette liberté que nous avons acquise, et ce contrôle auquel nous ne cessons de tendre », dit Boulez. Il évoque ensuite l'aller-retour entre les structures locales et les structures globales, entre les formes fixées dans l'instant et celles qui ne le sont pas : la démarche est empirique. Sa conclusion : « Je crois que, actuellement, la seule façon d'envisager une forme est une relativité totale, une non-homogénéité totale. » Ces propos de juillet 1965 me semblent éclairer la présence de la flexibilité formelle dans *Éclat,* créé le 26 mars de la même année. Il dit encore : « *La réalité du langage musical nous a fait abandonner toute idée de schéma préconçu.* Ces schémas préconçus sont justement devenus une totale irréalité ; il est complètement vain de s'en référer à ces schémas. Mais il n'est pas vain au contraire de s'en référer à des *réseaux de potentialité*, car ce sont les seules choses qui nous restent pour organiser la forme avec un angle de vision *a posteriori* [c'est-à-dire celui que l'on a quand l'œuvre est finie]. Une poétique de la forme implique pour moi une dialectique totale de l'instant et de la totalité *de la perception*[39]. »

La série ne pouvait pas avoir d'autre statut que celui de matériau pré-compositionnel pour une raison simple. La fonctionnalité du système tonal régit non seulement la syntaxe des hauteurs mélodiques et harmoniques, la phraséologie, la métrique, le rythme, l'accentuation — au point qu'il ne me paraît pas absurde de parler de « rythme tonal » par exemple — mais aussi la syntaxe des tonalités qui, en définitive, détermine la forme (pensons à l'organisation tonale de la forme-sonate). De plus, le compositeur qui utilisait ou utilise le système tonal est capable de faire des prévisions sur la façon dont son œuvre sera perçue. Le sérialisme, au contraire, ne parvient pas à régir autre chose que l'organisation des hauteurs. S'il y a eu tentative de construction d'un sérialisme généralisé, c'était précisément pour tenter de lui donner le même statut de système *total* que le système tonal, mais cela ne devait pas se produire, pour des raisons précisément reliées à la perception et que Boulez a bien analysées en 1963[40]. On ne pouvait, au début des années 1950, en tenir compte puisque la recherche de la construction du langage s'inscrivait dans une stratégie de rupture totale avec la tonalité. Ce faisant, on se débarrassa de ce que, dans le système tonal, j'oserais appeler, contre 99 % de la profession ethnomusicologique, les universaux de la perception. Mais il faudra attendre l'ouvrage de Lerdahl et Jackendoff, en 1983, avec leur fameuse liste de règles de perception de la musique tonale dont certaines seraient universelles, pour en prendre conscience. (Recherches scientifiques et recherches esthétiques ne coïncident pas toujours dans le temps pour s'épauler, malheureusement.) Après l'échec, autour de 1960, de la quête du langage partagé, tout ce que les compositeurs pouvaient faire, Boulez comme les autres, était de s'interroger sur la place de la perception dans leur travail, ou plus exactement, de faire des hypothèses, en composant leur pièce, sur ce que pourraient être les stratégies perceptives des auditeurs. C'est sans doute ce qu'a fait Berio quand il entreprit ce que Deliège appelle « un vrai sérialisme », et qu'il a eu « l'intelligence de traiter la série comme un mode, non un mode préétabli, mais un mode qu'il organise (...) Son approche lui a ainsi permis de renoncer à la théorie des ensembles et à revivre la musique sur la base d'échelles qui répondent à ses intentions et *qui donnent une directionnalité* à sa syntaxe[41]. » (p. 703) Une question, alors, me brûle les lèvres : et si c'était le Berio d'après 1970, et non le Boulez de 1960-1963, qui aurait dû montrer la voie ?

Nous touchons ici, me semble-t-il, au nœud de l'ouvrage de Deliège. Lorsqu'un des compositeurs examinés s'écarte de la ligne qu'il défend, son comportement est qualifié de miraculeux, d'énigmatique, voire de pathologique (p. 201, 211, 219, 229, 247, 761). Quand il cite les propos des compositeurs sur la perception, c'est le plus souvent dans un contexte négatif[42]. En 1986, Boulez élabore les catégories fondamentales d'« aura », « signaux » et « enveloppes », dont je crois avoir montré[43], dans un texte que Deliège cite de façon très générale, qu'il s'agissait de concepts poïétiques nouveaux chez lui, mais *relevant d'une poïétique qui intègre des prévisions quant à la perception future de l'œuvre.*

Deliège semble s'être refusé, pour des raisons qui, elles, ne me semblent pas totalement énigmatiques, à admettre la légitimité de l'intégration de ces hypothèses perceptives dans le poïétique. S'il ne l'a pas fait, c'est

peut-être — je risque une explication — parce que le système sériel ne pouvait intégrer ces prévisions, mais dans ce cas, il faut s'interroger sur les possibilités que ce système aurait eues de devenir, à l'image de la tonalité, un langage partagé. Dans les deux cas, je crois que Deliège a été victime d'une imprécision à la fois conceptuelle et sémantique : en effet, il ne faut pas confondre les stratégies esthésiques (celles des *auditeurs*, en temps réel, à l'écoute des œuvres) et les prévisions perceptives que le *compositeur* intègre dans ses stratégies poïétiques.

La différence entre les deux acceptions du mot « perception », ou plutôt leur place distincte dans le modèle de la tripartition sémiologique, Deliège l'avait pourtant saisie, mais à un seul moment si je l'ai bien lu, lorsqu'il écrit à propos de Lachenmann : « L'écoute créative ne peut être que celle du compositeur » et lorsqu'il parle un peu plus loin de « poïétique fondée sur l'esthésique » (p. 841). « Le vrai paradoxe n'est-il pas, si nous nous en remettons à la philosophie sémiologique de Molino-Nattiez, de se donner une pratique poïétique fondée sur une théorie esthésique strictement limitée aux décisions de l'écoute arbitraire du seul créateur ? » (p. 840)

À la vérité, me semble-t-il, cette intégration du perceptif dans le poïétique, en se prenant soi-même comme modèle de la perception des autres, c'est ce qu'ont fait et font TOUS les compositeurs — et pas seulement Lachenmann —, sauf lorsqu'ils se sont concentrés exclusivement sur la recherche d'un système partagé (ce que j'ai appelé l'attitude « poïético-centrique »). Ce que Varèse appelait « l'oreille intérieure », c'est-à-dire l'intégration *dans* les stratégies poïétiques du compositeur, de ses *hypothèses* sur l'esthésique de son œuvre, allait devenir, et sous des modalités différentes selon la personnalité de chacun, l'axe essentiel de leurs préoccupations, voire de leurs théorisations. Ce que Boulez avait bien compris, en redécouvrant des préoccupations antérieures aux siennes (celles de Schaeffer, Xenakis, Ligeti, Berio, mais dans des contextes stylistiques bien différents), c'est que si avenir du sérialisme il devait encore y avoir, ce ne serait possible que si l'on intégrait ce que nous savons aujourd'hui, grâce aux cognitivistes, des universaux de la perception musicale. C'est pourquoi, au moins parmi ses objectifs initiaux, il était légitime que l'Ircam se consacre à l'étude de la perception, précisément afin que les compositeurs puissent tenir compte de la connaissance souvent obscure de ce qui se passe dans notre boîte noire[44]. N'est-ce pas ce que signifie la « coordination acoustique-musique », cachée dans l'acronyme de cette institution ? Mais lorsque Deliège enregistre une proposition de Grisey, vérifiée par la psychologie expérimentale, c'est immédiatement pour fermer la porte : « On n'insistera pas sur ce point. » (p. 880) Il regrette que Ligeti, entrant dans « un âge cognitiviste », appelle « à l'abandon d'une logique au profit de données psychologiques » (p. 513). Deliège a le droit, comme beaucoup, d'être sceptique sur bon nombre d'investigations entreprises au nom du cognitivisme, mais je suis convaincu que si l'on faisait le bilan systématique de ce qu'il a appris, les profits l'emporteraient sur les pertes. Il me paraît souhaitable et nécessaire, plus que jamais, que les compositeurs connaissent les résultats des recherches cognitives sur la perception de la musique. Les musicologues aussi, et je me permettrai de recommander la lecture, parmi d'autres, de l'article d'Irène Deliège, « La perception de la

musique»[45], auquel notre auteur devrait avoir assez facilement accès.

Ce qui est frappant dans l'examen que l'on vient de faire de la place de la perception dans la perspective de Deliège, c'est qu'il minimise ou écarte systématiquement les passages que lui consacrent les compositeurs qu'il étudie. Dès lors, on ne peut s'empêcher de se demander : quel crédit, du point de vue de la connaissance *historique*, peut-on accorder à la musicologie critique si, pour rester fidèle à son esthétique de référence — le système chez Webern et son accomplissement autour de 1963, avec *Pli selon pli* —, le musicologue — et non le critique musical, ou le professeur de composition — écarte de son propos la prise en charge de *données de fait,* ici la dimension perceptive davantage présente dans les préoccupations des compositeurs que Deliège ne le dit ou ne le croit, et dont j'aimerais bien qu'il nous démontre en quoi, même subjective, elle n'est pas importante pour la musique et les musiciens!!! Dans le métier de l'historien de la musique, même critique, il n'y a pas de documents ou de faits qu'on ait le droit d'occulter *a priori*[46]. Or, si on tient compte des réflexions des compositeurs à propos de la perception, on découvre assez aisément que ce qui explique l'évolution de la musique à partir de 1945, y compris le passage de la modernité à la postmodernité au cours des années 1970 et 1980, c'est précisément le statut accordé à la perception de la musique *au sein* de la démarche créatrice des compositeurs.

Éloge de la culture belge et de quelques autres

Pourquoi Deliège n'en a-t-il pas tenu compte? Je ne me contenterai pas, comme lui, de parler d'«énigme», car il n'appartient pas à l'historien et au musicologue de baisser les bras devant ce qu'ils ont de la peine à expliquer, mais je ne me hasarderai pas non plus à donner une explication psycho-biographique de sa position. Mais je peux, au fil des pages, enregistrer des récurrences thématiques, et simplement constater que ses réticences sont nombreuses à l'égard du *plaisir,* catégorie postmoderne s'il en est. Le refus de l'hédonisme chez Boulez à ses débuts «est un argument qui pouvait presque être reçu sans discussion» (p. 68). À propos de Cage, il se demande avec regret si le sérieux en art n'appartient pas au passé (p. 144). Le succès de Henze est un argument retenu contre lui (p. 182). Il s'inquiète de la préoccupation trop grande de Lachenmann pour son public (p. 312). À propos de *Sir Gawain and the Green Knight* de Birtwistle à Covent Garden, il ironise : «Cette fois-ci, la critique peut exulter, la modernité a rejoint des normes perceptives confortables.» (p. 333) La beauté est «un concept toujours subjectif» (à propos de Boesmans, p. 671). Il critique, chez Ligeti, sa simplicité suspecte (p. 206), sa sensibilité trop grande aux «séductions de l'époque» (p. 503), son ludisme (p. 205) et celui du dernier Stockhausen (p. 380), ludisme qu'il reproche aussi bien à l'équipe de *Musique en jeu* (p. 322) qu'aux nouvelles générations du monde artistique (p. 259). Et je ne suis pas loin de penser que le succès du *Visage* de Berio lui est quelque peu suspect parce qu'il s'adresse «à un milieu où l'attrait sexuel est une valeur première» (p. 483). Et pourquoi pas en effet? Dans nos vies de compositeurs, de musicologues ou de mélomanes, devrions-nous nous condamner à la morosité et à l'ennui, au nom de la pureté transcendante d'un système universel

qui, tel un inaccessible paradis, n'aura jamais existé, et malgré les injonctions dignes d'un père de l'Église ?! Jamais Deliège ne se demande si, après tant d'années sacrifiées au rigorisme structural qui a, certes, engendré quelques chefs-d'œuvre mais qui n'a pas réussi à s'imposer comme le langage partagé de l'avenir, il n'était pas légitime de vouloir passer à autre chose. L'ouvrage de Deliège nous rappelle qu'il y a quelque chose de puritain dans la position des modernistes.

On s'étonnera peut-être que, éditeur des textes de Boulez et admirateur argumenté de *Répons*, je prenne cette position. Je peux certes comprendre que, à une certaine période de l'histoire du XXe siècle, un Webern, pour reprendre le mot de Boulez, ait consacré sa vie à l'élaboration d'une forme. Je peux même parfaitement admettre que l'on ait pu fermer ses oreilles à d'autres réalités musicales que celles pour lesquelles on militait. Mais nous ne sommes plus en 1960, et il n'est certainement plus le temps de sacrifier nos vies pour les causes perdues, esthétiques ou politiques. Je voudrais rappeler, pour terminer, une constatation toute simple que j'emprunte à Alfred Schutz, philosophe américain d'obédience husserlienne, assez peu connu dans la francophonie[47] : dans nos vies quotidiennes, chacun de nous se promène dans des *sphères* diverses et parfois étanches (ce que Schutz appelle les « *multiple realms of experience* »). Je peux, à 9 h, après mon petit déjeuner, lire un chapitre des *Cinquante ans de modernité* de Deliège. À 10 h 30, me reposer de la concentration que cela exige, en écoutant un tango génialement arrangé et interprété par Ramón Pelinski. À 11 h, me concentrer sur une *Sequenza* de Berio et, du coup, relire à son sujet une belle analyse (perceptive) que lui a consacré Irène Deliège. À 12 h 30, aller manger des frites chez Eugène au son d'une excellente chanson de Jacques Brel (« Le plat pays »), puis savourer un excellent espresso chez l'Italien du coin. À 14 h, plonger avec délectation dans un disque de Saariaho, puis un autre de Bonnet. À 15 h 30, m'accorder un petit moment de détente en relisant quelques grands moments de *L'Affaire Tournesol*. À 17 h, écrire quelques pages au sujet d'un ouvrage difficile de Deliège (*cf. supra*). À 18 h 30, prendre l'apéro avec des amis et trouver du plaisir dans un disque de Miles Davis. À 20 h, partager avec eux un repas gastronomique arrosé des meilleurs vins. À 23 h 30, lire un chapitre de Georges Simenon (dans *Pietr le Letton*, ce chef-d'œuvre). À minuit, faire l'amour.

Il me semble nécessaire de fonder l'épistémologie de la musicologie sur la réalité de ce qu'est chacun de nous, êtres aux visages multiples, à chaque fois différents selon ce que nous faisons et ce que nous aimons. C'est peut-être, avec cette ouverture d'esprit, de goût et de cœur, que, à notre époque difficile, et pour répondre la question soulevée par François Nicolas et évoquée à la dernière page de l'ouvrage de Célestin Deliège[48], il est possible d'aimer *aussi* la musique contemporaine.

NOTES

1. Boulez, 1964.
2. Boulez, 1986.
3. Bach, 1966, p. 136.
4. Kerman, 1985.
5. Nattiez, 2001 ; 2004.
6. Veyne, 1971, chap. III.
7. Ranke, 1874.

8. Veyne, 1983, p. 123.

9. Treitler, 1989.

10. Nattiez, 1993, p. 98.

11. Nettl, 1983, p. 320-322.

12. Meyer, 1967, chap. XII.

13. On peut déduire de la lecture de l'ouvrage que, par « modernité musicale » entre 1945 et 2000, Deliège entend toutes les orientations compositionnelles qui sont construites et définies en opposition à la tonalité.

14. C'est moi qui souligne.

15. C'est moi qui souligne.

16. *Cf.* sur ce dernier point, Molino, 1991.

17. La table ronde sur Webern, tenue à Darmstadt en 1963 entre Berio, Boulez et Pousseur, et publiée dans le vol. 15, n° 3 de *Circuit*, montre l'importance centrale que les grands héros de l' « École » de Darmstadt lui accordaient.

18. Webern, 1980.

19. Ce sont mes termes.

20. Adorno, 1962, p. 142.

21. Horkheimer et Adorno, 1974.

22. Arom, 1985.

23. Dahlhaus, 1980a, p. 187 ; 1980b, p. 53.

24. Palisca, 1980, p. 756.

25. Schaeffer, 1966.

26. Roy, 2003.

27. Cette distinction m'a été suggérée par Jean Molino.

28. Boulez, 1995, p. 529-579.

29. Boulez, 1995, p. 531.

30. Boulez, 1995, p. 534.

31. Boulez, 1995, p. 562. C'est moi qui souligne.

32. Boulez, 1989, p. 378 ; 2005, p. 407. Depuis la sortie du livre de Deliège, j'ai fait paraître une édition complète des textes à partir desquels Boulez a prononcé ses « leçons » au Collège de France (Boulez, 2005). Je renvoie aussi à l'édition de 1989 pour faciliter la lecture et la discussion critique avec Deliège, puisque c'est elle, évidemment, que Deliège utilise.

33. C'est moi qui souligne.

34. C'est moi qui souligne.

35. C'est moi qui souligne.

36. *Cf.* dans Boulez, 1995, « Le goût et la fonction », « Discipline et communication ».

37. Borio et Danuser, 1997, vol. III, p. 631.

38. Boulez, 1995, p. 397-403.

39. C'est moi qui souligne.

40. Sur la place de la perception dans la pensée de Boulez, on pourra lire aussi Goldman, 2002 et sa préface à Boulez, 2005.

41. C'est moi qui souligne.

42. Voir ce qu'il écrit à propos des compositeurs suivants : Boucourechliev (p. 303), Lachenmann (p. 312), Kurtag (p. 329), Birtwistle (p. 333), Stockhausen (p. 445-446 et 719), Boulez (*Éclat*, p. 465-466), Berio (p. 499 et 703), Ligeti (p. 5603), Xenakis (p. 518 et 532), Lutoslavski (p. 547-548), Pousseur (p. 574), Carter (p. 540), Reynolds (p. 607), Bonnet (p. 689), Harvey (p. 868), Grisey (p. 880), Dalbavie (p. 689).

43. Nattiez, 1993, chap. VIII.

44. Analyser ce que cette institution est devenue est un tout autre problème.

45. Deliège, 2004.

46. À propos des textes d'adolescent de Claude Vivier publiés dans le numéro de *Circuit* consacré à ses écrits (1991, vol. 2, n°. 1-2), Deliège se demande s'il fallait les retenir (p. 656). Le musicologue n'a pas à *sélectionner* les textes qu'il publie d'un compositeur, s'il veut donner une image de son univers aussi complète que possible. Et dans le cas présent, un témoignage, même naïf et maladroit, de la dimension mystique de la pensée de Vivier est indispensable si l'on veut *comprendre* sa musique avant de la juger.

47. *Cf.* par exemple Schutz, 1970.

48. « S'agit-il d'aimer la musique contemporaine ? », citée p. 982.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, T. W. (1962), *Philosophie de la nouvelle musique* (1958), Paris, Gallimard.

AROM, S. (1985), *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, SELAF, 2 vol.

BACH, E. (1966), « Linguistique structurelle et philosophie des sciences », dans *Problèmes du langage,* Paris, Gallimard, coll. « Diogène », p. 117-136.

BORIO, G. et H. DANUSER (dir.) (1997), *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, 1946-1966,* Fribourg-en-Brislau, Rombach Verlag, 4 vol.

BOULEZ, P. (2005), *Leçons de musique (Points de repère, III). Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995),* textes réunis et établis par J.-J. Nattiez. Présentations de J.-J. Nattiez et Jonathan Goldman, Paris, Christian Bourgois éditeur.

BOULEZ, P. (1995), *Points de repère, I — Imaginer,* textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois éditeur.

BOULEZ, P. (1986), *Jalons (pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988),* textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur.

BOULEZ, P. (1964), *Penser la musique aujourd'hui* (1963), Genève, Éditions Gonthier.

DAHLHAUS, C. (1980a), « Harmony », dans S. Sadie (dir), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. VIII, p. 175-188.

DAHLHAUS, C. (1980b), « Tonality », dans S. Sadie (dir), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. XIX, p. 51-55.

DELIÈGE, I. (2004), « La perception de la musique », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* vol. II, « Les savoirs musicaux », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, p. 359-389.

GOLDMAN, J. (2002), « Pierre Boulez, théoricien de l'écoute », *Circuit,* vol. 13, nº 2, « Qui écoute? 1 », p. 81-91.

HORKHEIMER, M. et T. W. ADORNO (1974), *La dialectique de la raison* (1944), Paris, Gallimard.

KERMAN, C. (1985), *Contemplating Music, Challenges to Musicology,* Cambridge, Harvard University Press.

LERDAHL, F. et R. JACKENDOFF (1983), *A Generative Theory of Tonal Music,* Cambridge/Londres, The MIT Press.

MEYER, L. B. (1967), *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture,* Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2e édition, 1994.

MOLINO, J. (1991), « La théorie d'hier à demain », *InHarmoniques,* nº 8/9, « Musique/Recherche/ Théorie », p. 63-81.

NATTIEZ, J.-J. (2004), « Storia o storie della musica? Presentazione del Volume quarto », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Enciclopedia della Musica Einaudi,* vol. III, « Storia della musica europeana », Turin, Einaudi, p. XXIII-I ; version originale française, « Histoire ou histoires de la musique? Présentation du volume IV », dans J. J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* vol. IV, « Histoires des musiques européennes », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2006, à paraître.

NATTIEZ, J.-J. (2001), « Comment écrire l'histoire de la musique à l'âge postmoderne? », *Il Saggiatore Musicale,* « La storia della musica : prospettive del secolo XXI », Convegno internazionale di studi, Bologna, 17-18 novembre 2000, vol. 8, nº 1, p. 73-87.

NATTIEZ, J.-J. (1993), *Le combat de Chronos et d'Orphée,* Paris, Christian Bourgois éditeur.

NETTL, B. (1983), *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts,* Urbana/Chicago/Londres, University of Illinois Press.

PALISCA, C. V. (1980), « Theory, theorists », dans S. Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. XVIII p. 741-762.

RANKE, L. von (1874), *Geschichten der romanischen und germanischen Völker* (1824), 2e édition, Leipzig, Duncker und Humblot.

SCHAEFFER, P. (1966), *Traité des objets musicaux,* Paris, éditions du Seuil.

SCHUTZ, A. (1970), *On Phenomenology and Social Relations,* écrits choisis, édités et introduits par Helmut R. Wagner, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.

TREITLER, L. (1989), *Music and the Historical Imagination,* Cambridge/Londres, Harvard University Press.

VEYNE, P. (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante,* Paris, Éditions du Seuil.

VEYNE, P. (1971), *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie,* Paris, Éditions du Seuil.

WEBERN, A. von (1980), *Chemin vers la nouvelle musique* (1960), Paris, Jean-Claude Lattès.