

V. MUSIQUE ET MUSICOLOGIE : CÉLESTIN DELIÈGE

L'intellectualité musicale n'appartient pas à la musicologie. Plus encore, l'intellectualité musicale se distingue explicitement de la musicologie : comme on l'a vu à différentes reprises, ne serait-ce que dans le chapitre qui précède, le rapport de l'intellectualité musicale à la musique est en intériorité (subjectivante) quand celui de la musicologie à la musique est en extériorité (objectivante), et, entre ces deux types de rapports, il faut choisir.

Ce n'est pas tant qu'il faille choisir entre subjectivité et objectivité – ou entre sujet et objet ^A – mais plutôt qu'en matière de « dire la musique », il faut choisir entre intériorité et extériorité, donc entre faire ou ne pas faire de musique : il y a un « dire la musique » – celui du musicien pensif – qui s'enracine dans un « faire de la musique », et il y en a un autre – celui du musicologue – qui s'assume comme détaché d'un « composer ou interpréter la musique » en sorte que son *dire* ne sera pas autonormé par un *faire de la musique*.

1 – D'UN SCIENTISME EN VOGUE DANS UNE CERTAINE MUSICOLOGIE

Une part importante de la musicologie (d'obédience anglo-saxonne) va même jusqu'à se réclamer d'une « neutralité », présentée comme condition pour que le discours tenu sur la musique puisse relever d'une scientificité. Elle prend en effet le discours « scientifique » pour modèle de son propre discours ^B là où l'intellectualité musicale se rapporte à la science comme simple manière d'éclairer ce que *théoriser* veut musicalement dire (on l'a longuement examiné : la dimension théorique de l'intellectualité musicale ne se veut nullement scientifique, lors même qu'elle cherche volontiers dans

A. On sait qu'Alain Badiou expose une philosophie où *objet* et *sujet* sont radicalement décorrélés et ne se dialectisent plus.

B. On sait que telle est l'*intension* constitutive du positivisme : la science (et non plus l'art, comme dans le romantisme) constituerait le paradigme de ce dont la pensée humaine est capable.

les sciences – tout spécialement dans les mathématiques – un point d'appui pour théoriser par soi-même, sans préjugés et de façon conséquente ^A).

Une bonne part de la musicologie contemporaine s'attache donc à se déployer sous le paradigme d'une scientificité où « science » relève d'au moins deux significations contrastées.

– L'une, la plus arriérée, utilise le terme de *science* en son acception antique, aristotélicienne, prégaliléenne (acception exemplifiée par la place de la musique dans le *quadrivium* scolastique) : corpus organisé de savoirs transmissibles, ensemble ordonné (avant tout inductivement) de faits et de lois. Il y aurait ainsi science de la musique comme il y a science des plantes, des couleurs ou des constitutions étatiques.

– L'autre, plus moderniste, s'inscrit sous une acception (néo) positiviste du terme de science qui, en musique, a pour marque de fabrique la promotion de la catégorie de *langage musical*. Cette fois, « science » se dira d'un corpus, empiriquement constitué à la lumière d'une formalisation déductive (tendanciellement mathématisable) comme peut l'être celui d'une science naturelle, paradigmatiquement celui de la physique. D'où un projet du type suivant : « Si la nature propre à l'homme est d'être un animal parlant, si la musique de l'homme se distingue de celle des oiseaux, des baleines ou des insectes en ce que l'homme est être de langage, alors une science de cette musique faite par les hommes sera une théorie formalisée du langage musical. »

C'est essentiellement dans cette seconde acception que la « neutralité » du musicologue est désormais exhaussée. Bien sûr, comme plus personne ne saurait ignorer aujourd'hui que tout résultat d'observation est intrinsèquement dépendant du point de vue de l'observateur (le principe d'incertitude d'Heisenberg devenu pont aux ânes du scientifique), le musicologue scientifique n'effacera pas sa position d'observateur : il se targuera même de l'objectiver (là où il tient que le métaphysicien se contente de l'ignorer) ce qui le conduira tout naturellement, par une ligne idéologique de plus grande pente, vers un relativisme (soft ou hard) de ses observations ; la science de la musique deviendra ainsi l'ensemble, scientifiquement organisé, de ce qui est scientifiquement dicible des objets que les langages musicaux configurent.

A. Pour reprendre les trois caractérisations kantienne de ce que *penser* veut dire...

Le point idéologiquement important de cette musico-logique s'attache pour nous non pas à la promotion de l'objectivité mais à la destitution de toute figure de subjectivité comme relevant de déterminations primaires insues (qu'il convient alors d'éponger par quelque réflexivité savante, par quelque travail d'épuration sur soi de l'observateur), ultimement au rejet de toute figure du sujet comme relevant intrinsèquement d'une métaphysique rendue obsolète par le prestige et la puissance d'une scientificité ayant débarrassé le savoir de préjugés ancestraux.

Laissons cela en l'état, et contentons-nous ici de contraposer à cette figure du musicologue, scolaistiquement savant ou positivistemement scientiste, observateur distant de la musique, celle du musicien pensif assumant sa tension constitutive entre sa subjectivité de musicien *asseur* de musique, et la dimension d'*acteur* musical (« sujet » musical) dans le monde-*Musique* de l'œuvre qu'il compose, joue et écoute.

2 – AFFINITÉS ?

Sans réduire la musicologie à cette part scientiste et prenant en compte son autre versant – d'obédience plus germanique – centré cette fois sur l'histoire, quelles affinités sont envisageables entre musiciens pensifs et musicologues ?

Conformément à notre principe – nous examinons ici les flèches ayant la *musique* pour cible plutôt que pour origine (notre enjeu s'attache à nourrir nos affirmations musiciennes sur la musique, laissant à d'autres le soin d'examiner en quel sens la musique peut éclairer des questions non-musicales) –, demandons-nous le parti que le musicien peut tirer d'études musicologiques produites selon leurs propres dynamiques.

Paradoxalement, il s'avère que le musicien (pensif) peut en tirer de nombreux partis, ne serait-ce que pour nourrir sa propre intellectua-lité musicale de nouveaux savoirs qu'il entreprendra d'incorporer à son discours.

Que ce soit au titre de l'une des trois dimensions (*théorique, critique, esthétique*) de son discours, le musicien saura tirer profit :

- de telle ou telle théorie musicologique : par exemple de théories mathématisées comme celle de David Lewin ;

- de tel ou tel point de vue critique sur une œuvre ou un ensemble d'œuvres : par exemple celui de Carl Dahlhaus sur Schoenberg;
- de telles ou telles considérations esthétiques sur un moment particulier du monde-Musique : par exemple celles de Hermann Danuser sur ce qu'il appelle *Weltanschauung Musik* ^A.

Il est vrai que les dimensions *critique* et *esthétique* engagent des rapports à une musicologie moins enfermée dans le paradigme scientiste précédemment décrit et plus encline au paradigme historiciste. Le fait est, en tous les cas, que le musicien pensif, s'attachant à une question qui lui semble activable du point même de son intellectualité musicale – par exemple celle-ci : « *La mélancolie, souvent attachée à la musique de Sibelius, relèverait-elle d'une forme spécifiquement musicale d'obscurantisme qui prendrait sa source dans un certain type de rapport généalogique à Wagner?* » ^B – ne pourra qu'investir son nouveau champ en prenant connaissance des savoirs existants rassemblés par les musicologues de différentes obédiences (en l'occurrence les travaux de Marc Vignal, de Eero Tarasti et d'Antonin Servièrre, sans oublier des ouvrages tel le *Cambridge Music Handbook* sur Sibelius).

Il va de soi, en effet, que, pour la pensée, l'ignorance est une passion néfaste :

« Pour l'ignorant que l'aveugle passion conduit, cesser de pâtir, c'est cesser d'être. » Spinoza ¹

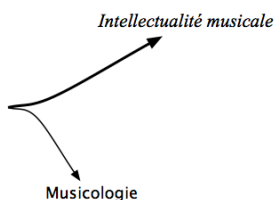
et que, comme toute pensée effective, l'intellectualité musicale travaille à diagonaliser les savoirs, non à les éviter.

Ainsi le musicien pensif fera-t-il son miel des connaissances qui lui seront aimablement fournies par une musicologie sérieusement instruite : il se réjouira par exemple de découvrir une miniature pour piano de Richard Wagner exhumée par Jean-Jacques Nattiez ; il sera stimulé dans sa compréhension du phénomène narratif en musique par les études de Marta Grabocz ; il examinera la polarité américaine Babbitt/Cage en commençant

A. Introduisons à cette catégorie complexe (dont la traduction littérale serait « musique de la conception du monde »), propre à la musicologie de Danuser, en indiquant qu'il s'agit là d'un type de musique, intermédiaire entre la musique pure et la musique à programme, qui, selon lui, s'est constituée au cœur du XIX^e siècle (à partir du Beethoven de la IX^e symphonie).

B. On trouvera une réponse possible à cette question (déjà exposée en II. VII) dans mon article mon article « *sibelius-Wagner : une généalogie obscure?* » (*Musurgia*; vol. XV/1-3 ; 2008).

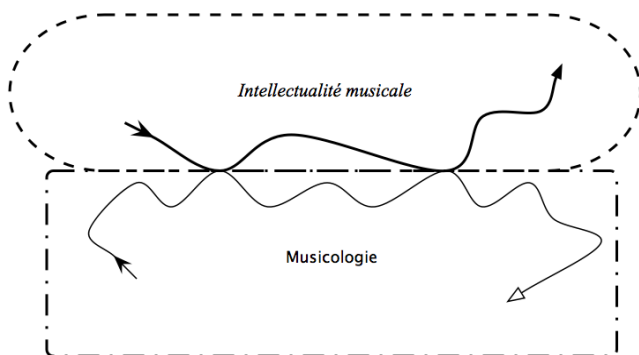
par ouvrir les livres de Jean-Yves Bosseur, Pierre-Albert Castanet ou Alain Poirier ; il abordera la vie musicale romantique en lisant les biographies rédigées par Brigitte François-Sappey, Bruno Moysan ou Corinne Schneider ; il analysera les œuvres de Bernd Alois Zimmermann ou d'Elliott Carter en examinant préalablement ce que Laurent Feneyrou ou Max Noubel en ont dit, etc. C'est même, le plus souvent, par de semblables lectures que le musicien formulera ses propres hypothèses de travail pour ensuite examiner directement partitions et textes. Disons qu'il commencera de s'orienter dans un nouveau domaine *à partir* des études musicologiques disponibles (ce qui n'est pas dire *selon* ces études) quitte à bien vite changer de terrain, en sorte que sa propre trajectoire de pensée ne rencontrera bientôt plus le parcours musicologique qui lui a servi de rampe de lancement :



De fructueuses exceptions

Il est cependant des exceptions où les affinités musiciens/musicologues s'avèrent d'une tout autre portée, au point même d'engager de véritables *raisonances* entre intellectualité musicale et musicologie.

Tel est par exemple le cas entre l'intellectualité musicale de ce livre et les travaux de Danuser sur ce qu'il appelle *Weltanschauung Musik* : ici deux trajectoires de pensée se retrouvent à différentes reprises en situation de tangence (ne parlons pas d'intersection car leurs domaines respectifs malgré tout ne se recouvrent pas) :



3 – NOTRE QUATRIÈME LIVRE DE RÉFÉRENCE

Nous voudrions examiner dans ce chapitre une figure de la musicologie qui nous semble exemplaire d'un tel type de compagnonnage entre intellectualité musicale et musicologie : l'opus magnum de Célestin Deliège : *Cinquante ans de modernité musicale (de Darmstadt à l'Ircam)* ².

Cet énorme pavé (l'image ici s'impose : plus de mille pages, format A4, copieusement remplies d'au moins sept cents mots par page...) constitue le quatrième ouvrage auquel notre propre livre entend explicitement se mesurer : après le livre philosophique *Logiques des mondes* d'Alain Badiou, le livre mathématique *Topos of Music* de Guerino Mazzola, le *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer, voici donc le livre musicologique de Célestin Deliège.

Son examen va nous permettre de dégager une figure singulière de la musicologie avec laquelle l'intellectualité musicale peut se trouver en *raisonance* soutenue, et non plus en indifférence de développement.

Demandons-nous à quelles conditions *endogènes* un discours musicologique est ainsi susceptible d'entrer en *raisonance* avec le discours propre de l'intellectualité musicale.

Hypothèse

Formulons abruptement notre hypothèse de travail.

Un tel type de *raisonance* sera favorisé quand la musicologie :

- se veut *critique* (se centre sur les œuvres et met en jeu les manières dont elles s'influencent réciproquement),
- assume ses propres *a priori* subjectifs (une orientation de pensée décidée),
- récuse toute neutralité encyclopédique (laquelle accorde une attention équitablement répartie sur tout être-là du seul fait qu'il relève d'un simple « il y a ») et tout point de vue de Sirius,
- se déclare procéder de la subjectivité de qui articule à nouveaux frais écoute et partition (l'écoute, on y a longuement insisté, est bien une pratique musicale en intériorité, qui ne relève nullement, comme la perception ou l'audition, d'une position observatrice de l'oreille),
- s'attache à dialectiser *musicologiquement* intellectualités musicales (écrits de musiciens) et œuvres musicales en sorte de s'adresser aussi aux *working musicians* (et pas uniquement aux discours universitaires).

Comme on va le voir, pour qu'une telle orientation soit *musicologiquement* soutenable à long terme, il faut sans doute que le discours musicologique en question s'attache à une figure toute particulière du présent musical, en privilégiant une musique contemporaine suffisamment proche chronologiquement pour que ses « passeurs » restent accessibles au musicologue (tout se jouera alors en la capacité du musicologue de soutenir un rapport d'*égalité* avec le musicien – compositeur et/ou interprète –, toute disposition servile du musicologue le condamnant, ici comme ailleurs, à l'insignifiance ^A).

Nous allons trouver dans le livre de Célestin Deliège la mise en œuvre d'une telle conception de la musicologie.

Nous allons pour cela nous demander successivement : d'où vient ce livre ? Quel type de musicologue se trouve au principe d'un tel hapax de la littérature musicologique ? De quoi cette somme sur la musique contemporaine est-elle exactement faite ?

4 – PETIT PORTRAIT DE CÉLESTIN DELIÈGE

Commençons par dresser, en quelques touches, un petit portrait de Célestin Deliège.

A. La servilité volontaire du musicologue à l'égard du compositeur dont il étudie l'œuvre constitue *pour la musique* le « péché mortel » du musicologue en question.

Un musicien...

Avant tout, Célestin Deliège ^A s'affirme comme musicien. Il aime ainsi à dire qu'il n'est pas un vrai musicologue mais plutôt un musicien qui pratique une musicologie critique, ou encore, avec l'humour qu'on lui connaît,

« un musicien qui touche à la musicologie, ce qui est quand même mieux que l'inverse... » ³

... ce qu'on lui accordera bien volontiers.

Célestin Deliège a d'ailleurs lui-même composé, en particulier de la musique « fonctionnelle » (musique de film par exemple, sous le pseudonyme d'Éric Darcueil), et ce jusqu'à la fin des années cinquante.

Célestin Deliège se présente donc comme musicien faisant de la musicologie, en un sens comme musicien dont l'intellectualité propre se déploie sous le nom *musicologie*.

... qui aime la musicologie

Célestin Deliège est un musicien qui tient la musicologie en haute estime.

Célestin Deliège aime à préciser qu'il a toujours été intéressé par la musicologie. Sa vocation pour cette discipline se dessine d'ailleurs dès l'enfance : c'est à douze ans que Célestin, accompagné de sa mère, s'est installé sur les bords de la Société liégeoise de musicologie, au grand étonnement de ses responsables, peu habitués à s'adresser ainsi à des préadolescents en culottes courtes. ⁴ Célestin Deliège constitue semble-t-il le seul exemple répertorié d'une vocation d'enfance pour la musicologie.

Deliège déclare :

« Pour moi la musicologie peut être, comme la composition, créatrice, innovante, vivante. [...] Un musicologue peut être créateur »

Ainsi pour lui, un musicologue peut se trouver l'égal en création du compositeur, ce qu'on lui accordera tout aussi volontiers, ôtant au passage au mot « création » son pathos romantique pour l'indexer à l'idée simple que *créer* revient à *ajouter* au monde, rien de plus, rien de moins.

A. 1922-2010

Musicologue, un type subjectif énigmatique...

Cette figure de musicien estimant la musicologie qu'il pratique sans pour autant se déclarer musicologue suggère au passage le point suivant : ce qui ferait le musicologue ne saurait être la *musicologie* (sans doute parce que la musicologie n'est pas autoconstituée en discipline autonome). Ainsi ce ne serait pas la musicologie qui à proprement parler ferait le musicologue ^A, ce qui suggérerait que le type subjectif *musicologue* procéderait d'autres déterminations (que celle simplement de faire de la musicologie), déterminations subjectives qu'il conviendrait de mettre au jour ^B.

Remarquons au passage la proximité de cette dialectique avec celle précédemment mentionnée entre *histoire* et *historien*. Il semble clair, dans ces deux cas, qu'il en va ici de la nature exacte de la consistance en « discipline » de l'*histoire* et de la *musicologie* : à tout le moins cette autoconsistance n'est pas de même nature que celle qui constitue *musique* ou *mathématiques* en mondes autonomes de pensée et d'action en sorte que c'est bien parce que *histoire* et *musicologie* ne font pas respectivement *un* (au même sens en tous les cas où *musique* et *mathématiques* peuvent respectivement le faire) que *histoire* et *musicologie* ne peuvent respectivement faire l'historien et le musicologue (au même sens où *musique* et *mathématiques* font respectivement le musicien et le mathématicien).

Célestin Deliège, à tout le moins, nous rend attentif à cet écart entre discipline musicologique et figure subjective du musicologue. Il s'avance, ce faisant, comme singularité où intellectualité du musicien et musicologie sont rendues localement indiscernables ^C.

A. Comme la musique peut faire le musicien...

B. Sans doute faudrait-il, à tout le moins, faire l'hypothèse qu'il y a ici plusieurs types subjectifs plutôt qu'un seul : le musicologue théoricien, le musicologue historien, l'ethnomusicologue...

C. Rappelons que ce type d'indiscernabilité locale est la loi mathématique de toute singularité. Au passage, c'est pour cela que l'universel procède bien à partir du local (par dépliement d'une singularité) et non pas directement globalement. Tel est assez exactement l'horizon de ce chapitre : partir de la singularité musicologique *Deliège* pour en déployer une universalisation concevable en terme de rapports musicologie/intellectualité musicale.

5 – UNE INTELLECTUALITÉ ORIGINALE

La musicologie qui a l'estime de Célestin Deliège est celle qui dialogue d'un côté avec la philosophie et de l'autre avec l'intellectualité musicale (sous la forme pour lui privilégiée des écrits de compositeur).

Célestin Deliège aime ainsi à déclarer qu'il a consacré moins de temps à étudier la musique et la musicologie qu'à étudier les autres disciplines de pensée, en priorité chez lui la sociologie et la philosophie (dans ce domaine, ses références sont essentiellement Hegel, Husserl puis Adorno). Il dit ainsi avoir vécu « *entre pensée musicale et pensée philosophique* ».

Cette disposition le fait s'intéresser prioritairement aux compositeurs pratiquant le concept et pas seulement l'artisanat, fût-il furieux :

« Je n'aime pas les artistes, seulement ceux qui sont aussi des intellectuels ».

Tout ceci l'a amené à sympathiser avec les compositeurs entreprenant de catégoriser la musique qu'ils font (Souris, Froidebise, Boulez... ^A) et à privilégier, dans ses différents écrits, un cortège de personnalités et d'œuvres allant de Rameau à Brian Ferneyhough en passant, au XIX^e siècle, par Berlioz, Liszt, Wagner...

Formé par Pierre Froidebise et André Souris, Célestin Deliège s'est constitué dans l'atmosphère plutôt stravinskienne des années quarante. Son parcours, marqué par la rencontre de René Leibowitz, fut ensuite orienté vers le Schoenberg dodécaphonique. Mais la vraie révélation fut pour lui, en 1947, celle de Webern (celui des opus 21 et 27), et ce avant même de connaître les jeunes compositeurs de la classe parisienne de Messiaen (Boulez, Stockhausen...).

Très tôt engagé à la Radio bruxelloise (d'abord au sein du département de musique légère avant de prendre la responsabilité de la musique contemporaine pour la garder pendant plus de trente ans), Deliège se consacrera bien vite au seul travail musicologique.

A. Et, pratique encore plus rare et non moins généreuse, avec des compositeurs d'un tout autre génération que la sienne en sorte que des gens comme Antoine Bonnet et moi-même peuvent s'enorgueillir de l'amitié qu'il leur a constamment prodiguée et dont différentes pages de son vaste ouvrage témoignent publiquement (à commencer par l'honneur qu'il m'a personnellement fait de conclure son opus magnum et d'ouvrir à l'avenir de la composition au XXI^e siècle par quelques pages consacrées à l'évaluation critique de mon propre travail compositionnel).

Un qui-vive

Ce qui au total constitue la tonalité tout à fait particulière de sa pensée, c'est chez lui la tension soutenue entre deux pôles : d'un côté une croyance en la pensée musicale sérielle, et de l'autre une déception devant le tour qu'a pris cette pensée dans les années soixante.

En effet, pour Célestin Deliège les compositeurs sériels ont progressivement abandonné, dans ces années soixante, leurs ambitions, forgées sous le feu de la critique académique, ambitions qui ont en quelque sorte imploré face à la figure tentatrice et sophistiquée d'un John Cage.

Le projet subjectif qui est à l'œuvre chez Célestin Deliège et qui donne cette vigueur si caractéristique à ses interventions, l'*intension* qui compose ce ton qui lui revient en propre, c'est proprement l'espoir qu'il puisse y avoir dans l'avenir une victoire rachetant la musique contemporaine de ses débâcles antérieures. C'est tout cela qui finalement a maintenu jusqu'à son dernier souffle Célestin Deliège en position de vigie, soutenant sans relâche cette question lancinante, « *cette question intimidante que personne encore au monde n'a pu jamais laisser sans réponse : "Qui vive?"* » (Julien Gracq⁵).

Et, en effet, que fait d'autre son gros livre au fil de son millier de pages si ce n'est varier indéfiniment, sous mille formes différentes, cette incessante question : dans la musique contemporaine, dans sa composition comme dans son intellectualité propre, *qui vive?*

6 – DÉFAITE DU SÉRIALISME

Si le sérialisme s'est ainsi délité de l'intérieur, c'est pour Deliège qu'une faille secrète se serait dessinée, faille ancienne et révélée par quelques frappes de Nicolas Ruwet en 1958^A et de Claude Lévi-Strauss en 1964^B, quelques coups ayant fait entendre que la musique sérielle ne pouvait prétendre sérieusement constituer un langage.

Pour Célestin Deliège, ceci configure le point d'où le projet sériel s'est disloqué et les subjectivités afférentes évaporées. Son propre travail musicologique s'est affronté à cet abandon, stimulant ce qui à son sens devait

A. Qui relevait l'absence de structure d'opposition perceptible apte à constituer un véritable langage

B. Qui relevait l'existence d'un seul niveau d'articulation tant dans la musique sérielle que dans la musique concrète

l'être pour que l'ambition compositionnelle dont *sérialisme* avait été l'emblème puisse se relever.

Célestin Deliège note que cet abandon est le propre des disciples de Webern, là où ceux de Schoenberg, tel Nono, ont fait preuve de plus de constance. Il y a là une incitation à réévaluer aujourd'hui la portée de l'œuvre webernienne et tout particulièrement la vertu qu'elle aurait eu, pour Boulez en premier lieu, de rompre avec l'orientation schoenbergienne.^A

Au total, tout semble se passer comme si Célestin Deliège reprochait aux sériels de n'avoir pas composé la musique qu'il estimait devoir être composée et dont il avait reporté la charge sur d'autres, faute de la prendre lui-même en mains. Toute la musicologie de Deliège semble ainsi prise dans cette pince très singulière : évaluer la musique contemporaine du point de prescriptions endogènes (fait-elle ce que les musiciens ont dit qu'elle allait faire? cette musique tient-elle les promesses que les musiciens ont formulées?) lors même que sa propre énonciation de musicien vient sourdement travailler les énoncés qu'il prélève dans les écrits de compositeur selon le point de vue musicien que Deliège concevait comme nécessaire sans pour autant s'en donner lui-même les moyens (sans composer lui-même l'œuvre musicale critique des œuvres sérielles qu'il estimait nécessaire).

L'intérêt propre de cette intellectualité de Deliège se joue en cette torsion si spécifique d'énoncés prélevés chez d'autres par une énonciation proprement deliégiennne, torsion qui ne prend que très rarement la forme spécifique d'énoncés déclarés.

De l'harmonie avant toutes choses

La question harmonique fait ici exception.

L'ambition harmonique constitue en effet le vecteur sans doute principal dans la théorie compositionnelle latente de Célestin Deliège, ce qui se donne dans ses tentatives de relever théoriquement (et non pas compositionnellement) la dimension harmonique de la musique contemporaine en repartant des intuitions ramistes pour donner des fondements acoustiques et théoriques à une harmonie atonale. D'où aussi son souhait d'une conjonction entre musique sérielle et musique spectrale.

A. L'hypothèse de mon livre *La singularité Schoenberg* est précisément que l'événement musical au principe de «la musique contemporaine» est bien Schoenberg plutôt que Webern...

Mais le grand tournant dans la part plus proprement théorique de son travail est intervenu au milieu des années soixante-dix par la rencontre de la théorie de Lerdahl et Jackendoff qui a conduit Célestin Deliège à une considérable réévaluation de la théorie de Schenker pour la remanier, en particulier par incorporation d'autres éléments (venus de Schoenberg, de Messiaen...).

Le ton d'une musicologie critique

Par-delà ces contenus immédiats, ce qui de l'œuvre musicologique de Célestin Deliège se remarque ainsi très vite, c'est donc bien son ton – Célestin Deliège est d'ailleurs extrêmement sensible à cette dimension du ton, en musique comme en musicologie; c'est ainsi ce qui l'a immédiatement séduit chez cet autre musicologue de grande envergure qu'est Carl Dahlhaus.

Ce ton, Célestin Deliège aime à le dire celui d'une musicologie *critique*, où le musicologue abandonne sa position antérieure de commentateur docile, avalisant ce qui est déjà là. Pour Célestin Deliège, et en un certain sens depuis Adorno, la musicologie peut et doit être critique des œuvres pour être vraiment créatrice : créatrice d'idées, de catégories musicales, d'impulsions, ce qui l'amène à mettre sur un pied d'égalité (créatrice) composition et musicologie critique.

Certes la composition crée des œuvres, lesquelles ultimement tranchent mais comme la manière même dont une œuvre musicale est en état de trancher la validité de ses *intensions* ne va nullement de soi, comme cette évaluation relève d'une critique de second temps, cette critique distribue également toutes ses chances aux intellectualités respectivement musicales et musicologiques.

Ainsi si Célestin Deliège sait mieux qu'aucun autre qu'en musique, la critique d'une œuvre est avant tout l'affaire d'une autre œuvre, est donc affaire de musique plutôt que d'intellectualité – ce qui refait pencher la balance du côté du compositeur –, reste cependant que lorsqu'il s'agit de « dire la critique », de formuler dans la langue des catégories et des énoncés l'enjeu de cette critique musicale, les différents types d'intellectualité se rencontrent, se croisent ou se confrontent à *égalité de pensée*.

... et une position d'égalité

Tel est le socle de l'intellectualité toute particulière de Célestin Deliège, intellectualité persévérante apte à faufiler cinquante ans de musique contemporaine : toute intellectualité véritable est égale à tout autre, en matière de musique comme en tout autre matière. ^A

D'où une double exigence, dont l'exploration au cœur de son opus magnum va maintenant nous occuper :

1. Assurer que le discours musicologique relève bien d'une intellectualité véritable – c'est en ce point qu'il va être question d'une musicologie critique, assumant ses décisions *a priori*, dialectisant partition et écoute sous sa responsabilité propre ;

2. Assurer que l'intellectualité de la musique (en tant qu'elle devient ici le nom d'une dialectique entre intellectualité musicale et intellectualité musicologique) agit bien au cœur même de la musique (et non pas latéralement, comme commentaire exogène *a posteriori*) – telle va être, dans son livre, la fonction précise dévolue à cette thèse spécifiquement deliégenne : l'*intention* musicienne (formulée dans la langue du musicien) précède logiquement (plutôt que chronologiquement) l'*intension* musicale à l'œuvre (matérialisée pour lui dans un langage proprement musical) en sorte qu'il n'y aurait d'évaluation endogène d'une œuvre musicale qui ne s'attacherait aux rapports dynamiques entre l'une et l'autre.

7 – UN TON SUBJECTIVEMENT ASSUMÉ

Commençons à lire ce livre en prenant mesure de son ton propre, en particulier de cette manière tout à fait inhabituelle en musicologie d'assumer des parti pris proprement musicaux, des orientations en matière de composition, des directives quant à la hiérarchie musicale des tâches.

Parcourons par exemple pour cela la manière dont Deliège aborde le travail de John Cage et de Iannis Xenakis.

Nous avons choisi ces « compositeurs » car ils constituent une pierre de touche intéressante des subjectivités musicales. Étant musicalement

A. Tout de même que toute œuvre est égale à une autre, ce qui bien sûr ne veut nullement dire que toute œuvre ou toute intellectualité équivaille à tout autre, ou qu'il n'y ait plus lieu de distinguer le grand du moins grand. Sur l'axiome de l'égalité des intelligences, on renverra le lecteur au formidable livre de Jacques Rancière *Le maître ignorant* (Fayard, 1983)

très controversés, ces deux « compositeurs » partagent immédiatement les subjectivités selon deux types de faille :

- Décrit-on leurs « compositions » musicales sous la seule autorité de leur être-là (ce sont en effet des pièces de musique qui appartiennent aussi indéniablement au monde-*Musique* que n'importe quelle improvisation ou exercice de solfège, fussent-ils insignifiants et elles méritent donc la même attention musicale, équirépartie, que pour tout autre pièce) ou les aborde-t-on d'un point de vue musicien qui, *a minima*, assume sa propre puissance critique sur ces morceaux de musique ?
- De l'intérieur cette fois des points de vue musiciens critiques, va-t-il s'agir de critique positive (relevant la puissance musicale et compositionnelle propre de ces deux propositions) ou de critique négative (relevant leurs inconséquences, leurs vacuités, voire leurs supercheries) ?

Remarque

Pour ne pas tricher, indiquons en quelques lignes, « à coup de marteau », la propre position de l'auteur de ce livre.

John Cage incarne en musique le nihilisme actif (vouloir le rien du silence sonore plutôt que sombrer dans l'insignifiance de qui ne veut plus rien) et ses productions, si elles relèvent bien de la pièce de musique – on a même dans ce livre dévolu à l'une d'elles la fonction stratégique de morceau terminal du monde-*Musique*^a –, ne relèvent cependant pas d'une véritable composition musicale^b.

Iannis Xenakis, pour sa part, est un compositeur d'effets – c'est très exactement la fonction dévolue à ses (trop) fameux gestes^c qui légitimement ont pu ouvrir les oreilles d'un certain nombre auditeurs des années soixante aux ressources sonores de la musique contemporaine – qui, malheureusement, accompagne cette musique d'un discours relevant, lui, d'une pure et simple imposture intellectuelle^d.

A. Cf. II. x.11

B. Il ne faut pas confondre ici œuvre *réactive* (Debussy), œuvre *obscure* ou obscurantiste (Sibelius) – voir II. VII – et non-œuvre (Cage).

C. Conduisant certaines de ses pièces aux limites de la gesticulation musicale

D. Mélange, plein d'assurance, de stupidités et d'ignorance en matière tant de musique que de mathématiques (sans parler d'architecture, et de philosophie, et même de politique...). Pour qui accorde quelque crédit à l'intellectualité musicale en raison des exigences immanentes auxquelles elle sait se soumettre (réfléchir par soi-même, de façon conséquente

8 – ABORD

Comment Célestin Deliège aborde-t-il dans son livre ces deux entreprises, musicalement si critiquées ?

Il le fait de manière très nuancée : là où nous préférons casser les noix Cage et Xenakis à violents coups de marteau, Célestin Deliège préfère adopter la seconde méthode proposée par Grothendieck ^A : celle de l'immersion prolongée dans un bain émollient en sorte que la noix ainsi traitée s'ouvre d'elle-même et révèle en douceur ses *intensions* secrètes.

Le livre de Deliège consacre ainsi à John Cage plus d'une cinquantaine de pages ⁶, réparties en cinq chapitres dont deux portent d'ailleurs son nom :

31. *John Cage et ses amitiés dissidentes*

42. *John Cage au temps de la consécration*

Une quarantaine de pages, réparties en trois interventions ⁷, sont consacrées à Iannis Xenakis, en particulier les deux chapitres suivants :

26. *Iannis Xenakis et la formalisation musicale*

41. *Iannis Xenakis, musicien de la réconciliation*

Il est vrai que, conformément à son orientation critique, Célestin Deliège entend ici d'évaluer les propositions de Cage et de Xenakis non seulement en elles-mêmes mais aussi et surtout du point de leurs influences sur les autres propositions compositionnelles de la musique contemporaine, du point donc de ce que nous avons proposé ici d'appeler leurs généalogies descendantes. D'où aussi que Deliège accorde plus de place à Cage qu'à Xenakis puisque celui-ci relève d'un quasi-isolat dans le monde-Musique (une partie topologiquement séparée et sans autre voisinage qu'elle-même) quand celui-là par contre n'a pas été sans fortes influences, y compris sur des compositeurs comme Boulez (au prix, il est vrai, de considérables malentendus qui, une fois levés, ont éloigné et délié des problématiques qui initialement pouvaient sembler apparentées).

à ses décisions de pensée et en égalité avec tout autre), les écrits de Xenakis méritent qu'on leur adresse cet aphorisme de René Char : « *Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon* » (tel était le titre de mon article paru en 1988 dans *Entretiens*).

A. Cf. III. VII. 3

L'enjeu n'est pas ici de détailler la critique par Deliège de ces deux problématiques mais seulement d'en exhauser certains traits de méthode, ceux précisément qui nous semblent indexables à une musicologie critique relevant d'une subjectivité musicienne assumant sa propre orientation pour hiérarchiser, discriminer, écarter, rehausser, etc. à rebours donc de toute uniformité encyclopédique.

C'est pour cette raison que, dans le petit florilège qui suit, nous allons privilégier les énoncés critiques (au sens cette fois ordinaire du terme) car ce sont ceux qui sont les plus inhabituels dans la littérature musicologique universitaire.

9 – À PROPOS DE JOHN CAGE...

Concernant Cage, Deliège éprouve le besoin de fixer le ton général de son propos :

« John Cage a été totalement, ou partiellement, le sujet de cinq chapitres de cet ouvrage. Et pourtant il apparaîtra qu'ils ont été rédigés avec une certaine distance et non avec la complaisance que la société semble lui avoir vouée. »⁸

Deliège faufile la centaine de pages qu'il consacre à Cage de la critique suivante, empruntée à Schoenberg :

« L'intuition qui nous paraît la plus juste au sujet de Cage a été celle de Schoenberg : un inventeur confronté à un mur que le compositeur jamais ne pourrait percer. »⁹ « C'est bien au diagnostic de Schoenberg concernant Cage qu'il faut attribuer foi. »¹⁰

Deliège ne cesse d'y revenir (« *inventer sans composer* »¹¹), car tel est bien son tourment propre de musicien critique : comment parler intelligemment de la non-œuvre musicale d'un non-compositeur ? Comment rendre compte du fait sociologique (plutôt que musical^A) que le « compositeur » le plus connu de la musique contemporaine ne soit précisément pas un compositeur ?

« L'invention de Cage a pu être celle d'un compositeur peu doué mais acharné à produire. [...] Et plus il avançait, plus la situation devenait intenable : il compensait ainsi par une pratique musicale bricolée. [...] L'idéologie des écrits

A. Mais la musique n'est pas entièrement indemne du fait Cage, tant dans ses conséquences désastreuses, bien sûr, que dans ses conditions musicales de possibilité : « La musique contemporaine » (globalement dit) est responsable d'avoir laissé ce nihilisme musical proliférer.

avait plus d'importance finalement que la musique produite. [...] Mais les écrits, eux aussi, trahissent une relative impuissance. »¹²

*« Le jour du premier jeu de dés, Cage a virtuellement cessé d'être compositeur. »*¹³

Autour de cet axe (« un « inventeur de musique » et non un « compositeur » »¹⁴), Deliège déploie sa critique concernant les écrits de Cage. Il est vrai que ceux-ci sont assez éclairants. Cage écrit par exemple ceci¹⁵ :

*« Je m'intéresse de moins en moins à la musique. ^A [...] Un compositeur est simplement quelqu'un qui dit aux autres ce qu'ils doivent faire. »*¹⁶

ou

*« On n'a plus besoin d'avoir de nouvelles idées sur la musique. »*¹⁷

Et Deliège de se demander :

*« Avait-il conscience [en 1950] de l'appauvrissement de ses concepts en matière de structure ? »*¹⁸

Mais pour Deliège, les dommages que Cage a causés à la musique relèvent surtout de sa production musicale. D'où une série d'énoncés critiques, ici restitués en vrac.

*Cage « se disait compositeur, mais refusait la composition ^B. Ne composant pas, il disait « écrire » des œuvres alors qu'il écrivait des prescriptions d'exécution. »*¹⁹

*« Écouter le bruit de la rue ou même, lus ingénument, celui de la nature comme musique, s'engager par là dans le happening, ne pouvait qu'engendrer un désastre ^C. »*²⁰

A. Si personne ne songerait à le lui reprocher, le problème surgit quand il continue, malgré cela, d'en « produire » au lieu de faire tout autre chose, ou de ne plus rien faire... Mais telle est bien la loi subjective du nihiliste actif : vouloir le rien plutôt que ne plus rien vouloir...

B. On retrouve ici le vieil axiome des nihilistes : ce serait l'artiste qui ferait l'art (ce qui dispense alors à bon compte de tout examen critique quand à ce que *art* peut ici vouloir dire puisque ce n'est plus qu'un jeu de langage dirigé par... l'artiste).

C. Faut-il ici rappeler que « désastre » nomme précisément, dans la philosophie de Badiou, le simulacre d'événement ? Et en effet, de quoi s'agit-il d'autre avec Cage si ce n'est d'un tel simulacre, se déguisant sous une sophistique de la « table rase » et de la radicalité pour mieux singler les conséquences sérielles de l'événement *Schoenberg*.

« Ce qui intéresse Cage, c'est d'élargir le monde musical à celui des bruits ^A. » ²¹

« Dans ses conséquence, le projet de 4'33" est celui qui a fait le moins de dommage. Nous allons revenir sur cette notion d'un dommage causé à la musique par le projet cagien. » ²²

« Cage a éradiqué l'œuvre, la remplaçant par des esquisses d'objets éventuels à créer. Il a voulu que le niveau du sonore brut soit le niveau musical ; il a clairement précisé qu'il entendait identifier le musical au sonore. » ²³

Au total, Deliège n'hésite pas à inscrire l'entreprise cagienne sous le signe de l'impuissance, de la misère et du nihilisme :

« Seul le résultat sonore peut rarement convaincre un auditoire. [...] Pour résister, les partitions de Cage, ou les notations qui en tiennent lieu, ont besoin d'un support visuel. » ²⁴

« La tentative musicale de Cage a suscité des comportements musicaux qui comptent pour beaucoup dans le travail de faux-monnayeurs dont l'auditeur est redevable à bon nombre d'opportunistes ». ²⁵

« Schoenberg ne mesurait vraisemblablement pas jusqu'où irait le vouloir négatif de son élève quand il lui dit qu'il n'était pas compositeur mais un "inventeur de génie". » ²⁶

« Sa négativité devenait un argument de combat. » ²⁷

« Le mouvement qu'il a opéré vers un zéro absolu ou presque » ²⁸

« Le pauvre Cage » ²⁹ Il faut « se demander si sa radicalité musicale n'a pas été davantage le reflet d'une impuissance » ³⁰

Cage « présentait le danger de désaffection du public devant ce qui finalement se soldait toujours par une attraction. [...] Un Musicircus ^B ne concerne plus, pour ainsi dire, ce qui est donné à entendre. » ³¹

« Cage pense qu'en écoutant la musique, on doit se trouver dans une situation de cirque. » ³²

« Des misérables performances cagiennes lors des Musicircus, que reste-t-il ? ^C » ³³

On mesure ainsi la liberté musicien de ton de Célestin Deliège, s'autorisant de sa propre intériorité à la musique.

A. Autant dire distendre la logique immanente au monde-Musique jusqu'à le dissoudre dans le *chaosmos*...

B. Puisque tel était le nom que Cage donnait alors à ses pitreries...

C. Bien sûr, la question vaut ici réponse.

On va la retrouver, égale à elle-même, à propos de Iannis Xenakis.

10 – À PROPOS DE IANNIS XENAKIS...

À différents titres, Xenakis fait bien, pour Deliège, tandem avec Cage :

*« Le projet xenakien est de découvrir, à travers les techniques de probabilités, une manière de composer avec un minimum de règles et de contraintes. La loi de Poisson lui paraît pouvoir rencontrer cet objectif. Une fois de plus, s'opposent, mais en se complétant, cette option et celle de Cage : Xenakis, comme Cage, s'en prend aux relations existant entre les sons... »*³⁴

*« Cage et Xenakis étaient d'accord sur la distinction de sens en anglais entre chance et random pour définir le hasard. »*³⁵

Cette dualité se prolonge en un partage de faiblesses insignes en matière de composition :

*« Messiaen dut comprendre d'emblée que Xenakis notait, mais n'écrivait pas ou écrivait très peu, il dessinait la partition qu'en architecte il concevait comme une maquette. »*³⁶

de rapport musical à l'informatique :

*« L'UPIC, cet IRCAM du pauvre »*³⁷

de connaissances musicales :

*« Il voit la musique bien plus qu'il ne l'entend. »*³⁸

*« Chez Xenakis, la musique reste vue et conçue comme un plan d'architecte; les transformations s'effectuent presque comme des modifications de la décoration. »*³⁹

d'écrits :

*« Dusapin parle d'obscurantisme à propos des connaissances recueillies chez son maître. [...] "Obscurantisme" peut nous retenir : le discours xenakien n'apparaît-il pas constamment parcouru de zones d'ombres, dont il est difficile de percevoir les motivations ? »*⁴⁰

tendanciellement de sophismes :

*« Toute l'argumentation qui semblait contenir un certain sérieux et mériter la réflexion tendait à ramener Xenakis vers une tradition qu'il ne souhaitait peut-être pas rejoindre, celle des sophistes. [...] Xenakis venait subitement d'apparaître sinon comme sophiste, comme un fondateur de secte. »*⁴¹

Au total, voilà essentiellement un compositeur... pour non musiciens :

*« Pour la première fois, l'auditeur se trouvait devant une œuvre organisée qui ne fait appel à aucun savoir de technique musicale. L'œuvre apporte des séries d'effets... »*⁴²

*« Pendant la première partie de sa carrière [soit malgré tout jusqu'au milieu des années soixante-dix...], il travailla la musique en ingénieur et se contenta de produire des œuvres qui n'étaient que sonores au jugement de l'opinion musicienne. »*⁴³

11 – PLUS GÉNÉRALEMENT...

Par-delà ces deux « compositeurs », très (trop) particuliers, Célestin Deliège aime à thématiser :

– une critique musicienne partisane et subjectivée; par exemple à propos de Cage :

*« Entrer dans la peau du personnage, en assumer les comportements et s'en réjouir [?] Telle ne pourra être notre position. »*⁴⁴

– une critique musicienne dialoguant avec la critique musicale que s'adressent les œuvres :

*« Le traitement sériel que [Boulez] donnera à Structures 1a est, en un certain sens, une critique de l'organisation modale donnée par Messiaen à ce même matériau dans Mode de valeurs et d'intensités. »*⁴⁵

– une critique qui n'est pas exactement l'affaire des musicologues :

*« La critique professionnelle, plutôt que de guider l'opinion, n'a-t-elle d'autre pouvoir que de s'y ranger, elle-même manœuvrée par l'aura de l'artiste dont elle est aveuglée ? »*⁴⁶

Célestin Deliège promeut, ce faisant, une énonciation explicitement musicienne. Ainsi il s'interroge sur Xenakis en ces termes explicites de musicien :

*« C'est à partir de la conversion [de ses théories en composition musicale] qu'il a été forcé d'opérer que se fera l'appréhension de son œuvre par les musiciens. »*⁴⁷

*« La loi de Poisson semble ici incarner ce minimum de contraintes dont le compositeur n'entend pas se départir. Pour le musicien ordinaire, là est l'énigme. »*⁴⁸

*« Xenakis expose les éléments de son formalisme d'une manière trop elliptique pour le musicien. »*⁴⁹

Pour sa part, le musicologue de la musique contemporaine est vu assez souvent par Deliège comme enclin à se constituer en « *apologiste* »⁵⁰, ou à ratiociner sur les raisons d'être là de tout phénomène :

« *Les musicologues pourront-ils faire dériver la post-modernité de l'idéologie cagienne ?* »⁵¹

Il est ainsi clair que pour Deliège l'historiographie de la musique contemporaine ne nécessite aucune historiographie propre de la musicologie : l'historiographie de la musique contemporaine se joue essentiellement entre musiciens et œuvres.



Cette énonciation musicienne ainsi restituée, examinons maintenant les énoncés au travail dans cette vaste somme sur la musique contemporaine.

12 – LE FAUFIL DE CINQUANTE ANS DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

Le livre de Célestin Deliège se déploie entre deux énoncés, l'un, négatif, à son entame, l'autre, positif, en sa clôture. Célestin Deliège inaugure en effet son propos de cet énoncé :

« *Ce livre n'est pas une encyclopédie* »^A

et il l'achève, à mille pages de distance, en posant la nécessité « *d'un vouloir exigeant* »⁵², composant ainsi au total la pince d'un refus et d'une affirmation pour attraper rien moins que « *cinquante ans de modernité musicale* ».

On dit souvent que dans un roman, la première phrase est décisive quand au théâtre – c'était la thèse d'Antoine Vitez —, les derniers mots sont les bons.

En ce sens, la « *contribution historiographique* » de Célestin Deliège « *à une musicologie critique* » se présenterait par son incipit comme un roman historique⁵³ récusant les prétentions totalisatrices des savoirs^B.

A. « *Il a été conçu comme un manuel d'histoire rédigé par un témoin avec les moyens de la critique historiographique.* » (p. 23)

B. Une encyclopédie, en effet, est une entreprise se déployant sous le double signe du savoir – non des vérités – et de la totalisation – projet qui conduit nécessairement à négliger la consistance de la récapitulation — .

Cependant la somme de Deliège se déclare *in fine* comme le théâtre d'un vouloir :

« Plus que jamais, il appartient au compositeur d'affirmer son action et de l'imposer par la lucidité d'un vouloir exigeant »⁵⁴.

L'emblème du vouloir musical est donc pour Célestin Deliège le vouloir du compositeur et il nous suggère ainsi que ce livre serait à la fois le roman d'un refus (celui de l'encyclopédie) et le théâtre où différents vouloirs musiciens se confrontent en une vaste épopée.

Si la modernité musicale fut bien, comme le pense Deliège, un « temps perdu »⁵⁵, une vaste errance, une sorte d'*Anabase* musicale traversant d'arides terres et d'hostiles contrées pour aller « de Darmstadt à l'Ircam », alors Deliège en serait le Xénophon : celui qui à la fois témoigne, raconte et théâtralise les drames qui en ont constitué la trame subjective et qu'il a partagés^A.

Le théâtre que ce livre met en scène va avoir pour acteurs des vouloirs (gardons systématiquement ce terme, substantivant un verbe, sans recourir à celui de *volonté* qui suggérerait l'existence, en amont, d'une faculté d'où procéderait ce vouloir). Il va s'y agir assez exactement de la confrontation entre différents vouloirs, conformément à ce que Nietzsche écrivait dans *Par-delà le bien et le mal* :

« Le [vouloir], bien entendu, ne peut agir que sur un [vouloir] et non sur une matière »^B.

Le livre donne une forme explicitement théâtrale, ou dramatique, à cette confrontation par le recours systématique, à l'intérieur de chaque chapitre (ou « scène » consacrée à l'examen d'un moment particulier de la musique contemporaine) à la distinction de « tirades » contrastées.

13 – UN CHAPITRE, CONÇU COMME UNE SCÈNE DE THÉÂTRE

Prenons par exemple le chapitre 43⁵⁶ consacré à Brian Ferneyhough.

Il joue le rôle de première scène de l'acte III de la troisième pièce, si l'on réinterprète l'inventaire donné par Deliège (« *un Frontispice, trois Livres,*

A. N'oublions pas que Xénophon fut un acteur capital de l'*Anabase*, un des ses stratèges et non pas son spectateur-commentateur.

B. § 36 : „Wille kann natürlich nur auf Wille wirken – und nicht aus Stoffe“.

deux Incipit, huit Parties, cinquante-trois chapitres» ⁵⁷⁾ de la manière suivante : une Ouverture générale, trois Pièces, deux ouvertures de pièce, huit actes, cinquante-trois scènes.

Voici le plan de cette vaste trilogie :

1. Pièce A (en trois actes ^A) : 1945-1949
2. Pièce B (ouverture et deux actes ^B) : 1960-1974
3. Pièce C (ouverture et trois actes ^C) : 1975-2000

Ce chapitre 43 (ou scène III. III. 1) s'organise selon la dramaturgie suivante :

1. *Contexte* ⁵⁸
2. *La démarche du compositeur* ⁵⁹
suivie d'une première discussion des idées musicales à l'œuvre dans cette intellectualité musicale ⁶⁰
3. *L'œuvre* ⁶¹
et ses problèmes d'exécution ⁶²
4. *Discussion générale* ⁶³

La première partie (intitulée *Contexte*) correspond assez exactement à ce que nous proposons d'appeler *archéologie* de l'œuvre de Ferneyhough dans un moment donné du monde-Musique.

Sur ce fond, la confrontation de trois vouloirs va pouvoir se théâtraliser selon

- le vouloir du musicien-compositeur : Brian Ferneyhough,
- le vouloir de l'œuvre musicale produite par ce compositeur,
- le vouloir du musicien critique Célestin Deliège qui réévalue pour son propre compte la contemporanéité de la proposition musicale Ferneyhough.

Somme toute, le petit théâtre ainsi musicologiquement monté par le musicien critique met donc en scène un drame musical se jouant entre trois acteurs : le compositeur, l'œuvre et le critique.

A. 1945-1949 (3 scènes) ; 1949-1954 (4 scènes) ; 1954-1960 (6 scènes)

B. *Les années '60* (8 scènes) ; jusqu'en 1975 (12 scènes)

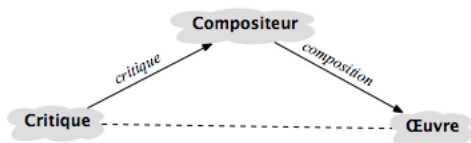
C. *Les initiateurs* (8 scènes) ; *plus récemment* (7 scènes) ; la question de l'ordinateur (3 scènes)

14 – UNE SINGULIÈRE DRAMATURGIE

Le projet du livre apparaît alors relever des grandes orientations dramatiques suivantes :

- le personnage *compositeur* est celui qui initie la scène car son vouloir est tenu pour constituant de l'ensemble ;
- le personnage *Œuvre*, au vouloir constitué par le précédent, en se déployant, constitue un moment musical généalogiquement identifiable ;
- le troisième personnage – le critique – fait quelques apparitions explicitement théâtralisées par le sous-titre « discussion » ⁶⁴.

Si l'on schématise les interactions de ces trois vouloirs, on obtient un premier diagramme de la théâtralisation deliégenne :



Dans ce schéma, le vouloir propre du critique entreprend d'agir sur le vouloir du compositeur (plutôt que sur le vouloir de l'Œuvre, comme le ferait par contre naturellement un autre compositeur se mêlant de « critiquer » la proposition Ferneyhough et visant alors à créer une œuvre musicale apte à « critiquer » généalogiquement les opus de Brian Ferneyhough).

On peut à ce titre remarquer que c'est précisément au point où la critique réévalue l'archéologie musicale de l'Œuvre Ferneyhough (en l'occurrence l'apport de cet Œuvre à la question du « langage atonal » ⁶⁵ – est-il strictement sériel ou extra/post-sériel ?) qu'il fait ultimement ⁶⁶ entrer en scène deux nouveaux personnages :

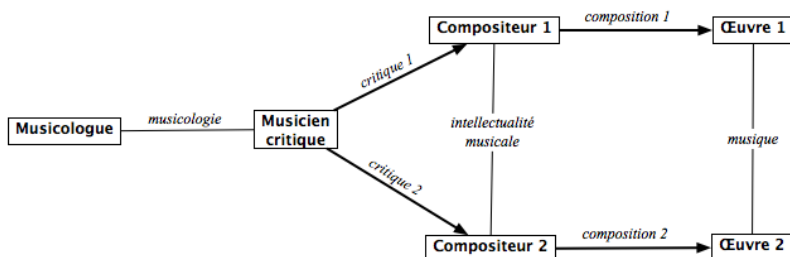
- celui du musicologue proprement dit (ici Richard Toop) venant évaluer la part sérielle du langage atonal de Brian Ferneyhough ;
- celui d'un second compositeur (il se trouve qu'il s'agit en la circonstance de l'auteur de ces lignes...) qui aborde les « virtualités » de l'*intension* Ferneyhough en vue de les « actualiser » dans d'autres œuvres musicales.

L'entrée en scène de ces deux nouveaux personnages nous suggère de compléter notre précédent diagramme de la manière suivante.

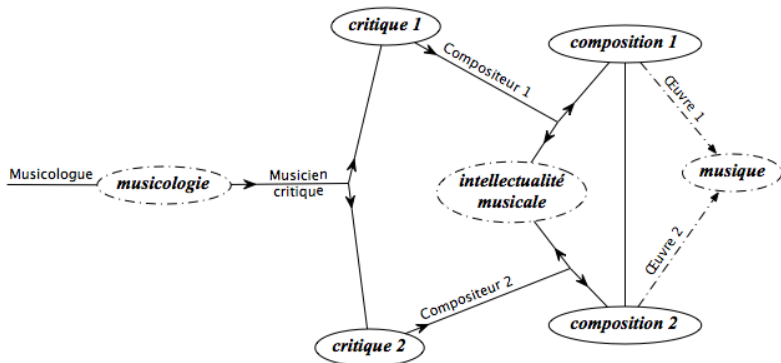
Représentons les acteurs par des sommets (ici encadrés) ; il y en a désormais six : 2 compositeurs et 2 Œuvres, un musicien critique (Célestin Delième) et un musicologue traditionnel (représenté ici par Richard Toop).

Représentons les vouloirs par des flèches (il y en a 4) et les simples interactions par des lignes (il y en a 3 : la musicologie entre musicologues, l'intellectualité musicale entre compositeurs, la musique entre Œuvres).

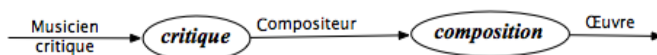
On obtient ceci :



Ce type de diagramme nous suggère alors une seconde représentation, duale de la précédente et mieux ajustée à l'idée proprement deliègienne qu'un personnage de ce théâtre musical est un vouloir (une action) plutôt qu'un individu. Remplaçons pour cela chaque sommet par une flèche et chaque flèche par un sommet. Nous obtenons alors ce second schéma, dans lequel les sommets (ovales) désignent désormais les actions (4) et interactions (3) et les relations entre sommets nos sept acteurs :

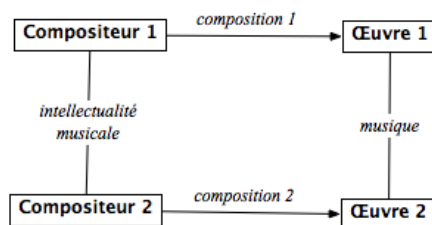


On le lira selon le principe suivant :

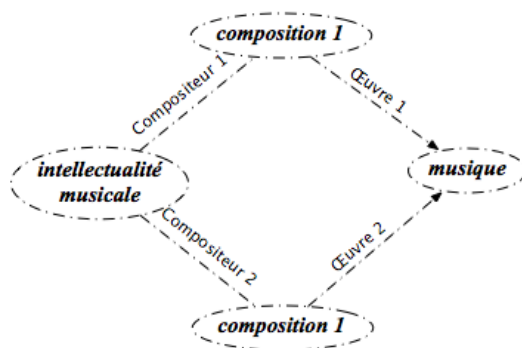


le compositeur transforme un vouloir *critique* (entretenu par le musicien critique) en vouloir *compositionnel* qu'une œuvre fera agir au sein même de la musique.

Ce type de représentation permet d'exemplifier la profondeur de champ que l'intellectualité musicale gagne à être ainsi confrontée au point de vue d'une musicologie critique. En effet, sans ce dernier point de vue, le dispositif se trouverait réduit à ceci :

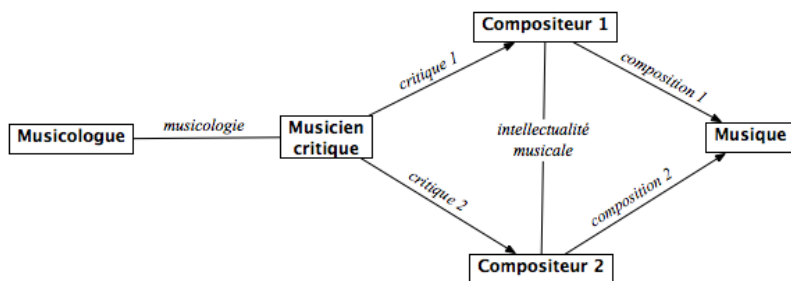


ou, sous sa forme duale :

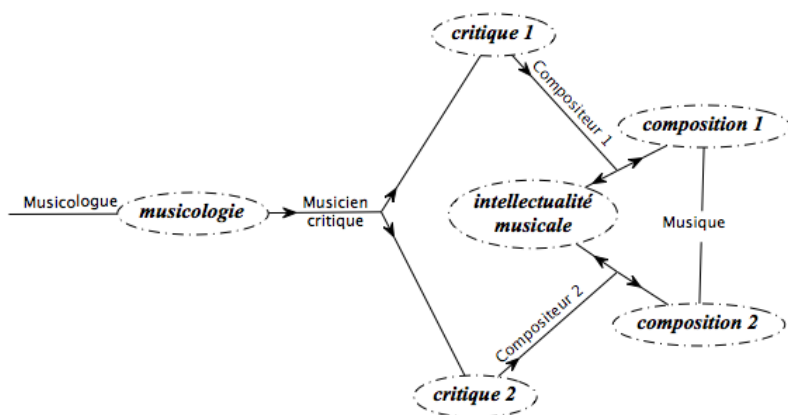


Il faut cependant préciser que ces représentations sont en excès sur ce que nous dit Célestin Deliège car pour lui l'œuvre musicale est moins le lieu d'un vouloir musical autonome (l'œuvre pour lui ne constitue pas exactement un acteur musical : elle tend à être le passeur musical de cet acteur

véritable qu'est le compositeur) que le lieu de matérialisation du vouloir musicien si bien que, de son côté, le véritable schéma serait réductible au diagramme suivant :



soit, sous sa forme duale :



Pour Deliège, l'acteur musical véritable de la musique contemporaine est le vouloir du musicien. Et c'est sur ce vouloir qu'il veut intervenir. L'effet dans l'œuvre de ce vouloir musicien (ou effet à l'œuvre du vouloir musicien), Deliège le nomme essentiellement *Style*. Par contre le vouloir natif du compositeur, pour Deliège, se donne dans l'Idée proprement musicienne (qui n'est pas exactement Idée musicale) et Deliège la nomme pour cela *concept*. Au total, on aura donc pour Deliège le jeu de concepts musiciens générant un style musical.

15 – « LA » THÈSE DU LIVRE

L'idée deliéenne qu'au principe de l'œuvre spécifiquement contemporaine, il y a les concepts du compositeur qui l'a produite, constitue véritablement « la » grande thèse de sa Somme.

On la trouve explicitée avec grande clarté à tous les moments charnières du livre.

[Voilà] « des œuvres dont les racines se trouvent dans les concepts qui les ont motivées. L'idée en a donc précédé le style. [...] Le concept théorique a généralement précédé l'œuvre pendant la seconde moitié du xx^e siècle ». ⁶⁷

« Un trait spécifique de l'histoire musicale de la seconde moitié du xxe siècle est de s'être définie prioritairement par des notions de base. » ⁶⁸

« Cet ouvrage se donne pour tâche le recensement de théories intentionnelles, prescriptives, et de poétiques nouvelles... » ⁶⁹

« Le point de vue central poursuivi dans ce livre [concerne] les concepts de base qui ont fait l'histoire étudiée ». ⁷⁰

« Ce livre est avant tout référé au concept. » ⁷¹

« Hegel prévoit que l'art va se dissoudre dans le concept. N'est-ce pas ce que le présent livre a continuellement vérifié ? » ⁷²

« Depuis Schoenberg la musique est dominée par un concept abstrait qui se substitue à un état grammatical devenu carentiel. Les règles sont dominées par un concept volontariste tendant à constituer des pseudo-langages à défaut d'un système grammatical commun, ayant une base universelle. » ⁷³

Sans nous engager ici dans une critique exogène de ces thèses – qui ne sont pas les nôtres, identifions plus avant la manière proprement deliéenne de procéder.

On a, au total, ceci :

1. Le mot *concept* nomme le vouloir du compositeur, son intention musicienne (qui n'est pas notre « *intension* musicale »). Ce vouloir et cette intention sont accessibles au critique grâce aux écrits et déclarations du compositeur qui délivrent un ensemble de mots et d'énoncés donnant forme verbale à ces intentions.

2. Dans la musique contemporaine, les styles ou idées musicales à l'œuvre sont normés par les concepts musiciens qui les ont précédés : ici, la précedence vaut prévalence.

Ses conséquences...

La précédence donnée aux écrits du compositeur sur la réalité musicale de ses œuvres semble bien sûr plus facilement acceptable quand le compositeur a une aura de théoricien. Elle est par contre plus surprenante quand tel n'est plus le cas : ainsi par exemple du chapitre consacré à Wolfgang Rihm ; certes on connaît mal en France les écrits de ce compositeur mais ce que Deliège en restitue ne nous convainc guère de leur capacité prescriptive. À l'inverse, Deliège soutient quant à Boulez une prééminence des œuvres sur la théorie et ne tente pas de les « déduire » de ses écrits ^A.

Mettons le livre de Deliège à l'épreuve de sa propre thèse et demandons-nous dans quelle mesure l'hypothèse d'une telle domination du concept compositionnel sur l'idée musicale à l'œuvre est ou non validée *par le cours même de son livre*.

Petite remarque de méthode : évaluation intrinsèque

Évaluer la pertinence de la thèse de Deliège doit en effet se mener de manière endogène, intrinsèque : il s'agit d'examiner sa puissance propre d'élucidation de l'intérieur même du discours qui s'en réclame. Ce n'est qu'après avoir fait ce travail qu'on peut alors confronter cette puissance d'élucidation à d'autres, constituées cette fois de manière exogène et venant donc, de l'extérieur, rivaliser avec la première.

Exemple d'évaluation exogène

Pour donner un exemple de ce que serait une évaluation exogène, on pourrait objecter à ce livre ceci : pour Hegel, la fin de l'art n'est nullement la fin des pratiques artistiques ; c'est simplement la fin de leur productivité en pensée, la clôture de la capacité de l'art à requérir la pensée.

La mort de l'art, pour Hegel, cela veut dire que la production artistique continue lors même qu'elle ne porte plus d'Idée, non pas parce que les artistes seraient soudainement devenus plus mauvais que leurs prédécesseurs mais plutôt parce que le temps de l'art en pensée est définitivement saturé. Pour Hegel, l'art est mort quand il ne vaut plus Idée, et ce moins

A. Portons-lui crédit de cette forte position qui rappelle combien les théories de Boulez sont essentiellement des opérations de mise en forme de ses intuitions, nullement des théories constituantes de ses compositions.

par sa faute (parce qu'il ne serait plus à hauteur de l'Idée) qu'en raison du nouveau régime atteint par l'Idée qui n'a plus l'art comme terrain d'épreuve.

Ainsi, si, comme l'indique Delième, Hegel prévoit que l'art doit se dissoudre dans le concept, il s'agit là moins de la dissolution de l'idée musicale dans le concept musicien que de la dissolution générale de l'ancienne Idée artistique dans le règne général de l'Idée absolue.

Bref, Hegel ne soutient nullement que le concept du musicien – du compositeur en l'occurrence – serait capable de valoir davantage que ce que l'idée musicale ne peut plus valoir.

Ainsi la thèse de Hegel et celle de Delième font deux.

Mais, ceci montré, c'est-à-dire une fois indiqué que Delième sur ce point n'est pas hégélien, la belle affaire! Ce n'est pas avec ce type d'évaluation exogène – toujours susceptible de virer à l'examen scolaire et scolastique – qu'il faut discuter ce livre : il faut le faire de l'intérieur même de son mouvement de pensée.

16 – BRIAN FERNEYHOUGH

Pour cela, examinons plus en détail la manière dont la thèse fondamentale de Delième opère dans le chapitre déjà mentionné qu'il consacre à Brian Ferneyhough.

Que nous dit ici Delième ?

Maniérisme ?

Il commence par convoquer la question du maniérisme. D'où l'apparition d'une première difficulté : si l'on déclare « maniériste » l'œuvre de Ferneyhough, comment cette nomination est-elle compatible avec la thèse générale du livre rappelée précédemment puisque le compositeur refuse ici explicitement cette qualification de *maniérisme* ? Que serait, pour Delième, un maniérisme musical qui ne procède pas d'une intention du même type chez le compositeur ?

La réponse qui vient tout de suite à l'esprit est de dire : c'est simplement parce que le mot « maniérisme » ne désigne pas pour l'un et l'autre la même chose. Et c'est en effet la voie dans laquelle s'engage Delième : il avance que la musique de Ferneyhough serait maniériste au sens où le maniérisme serait

une façon de reprendre des caractéristiques existantes en les saturant ; Ferneyhough serait ainsi maniériste en ce qu'il aurait saturé de l'intérieur les présupposés constructivistes sériels. En ce sens Ferneyhough serait une des figures du post-sérialisme si l'on entend par là qu'il a voulu dépasser le sérialisme de l'intérieur même de ses orientations, en adoptant sa dynamique constitutive, pour tenter d'en sortir par saturation de ses partis pris ^A. Et l'on sait en effet combien une certaine accumulation d'écriture et de notations traduit bien, dans la musique de Ferneyhough, ce sentiment.

Si le compositeur Brian Ferneyhough récusé alors le terme de maniérisme, c'est, nous dit Deliège, parce que pour Ferneyhough « maniérisme » désignerait autre chose : un accent mis sur les moyens au détriment des matériaux auxquels ces moyens sont appliqués, définition à quoi Deliège objecte, à juste titre, qu'on ne saurait se satisfaire d'une telle caractérisation du maniérisme, à la fois « *trop large* » et « *trop restreinte* » ⁷⁴.

Au total, on a bien face à face deux acceptions du maniérisme autorisant Deliège à soutenir que Ferneyhough est maniériste même si ce dernier récusé ce mot (puisque ce dernier récusé en fait autre chose que ce que Deliège désigne par là).

Du maniérisme selon Panofsky

S'il fallait approfondir en cet endroit la question d'un éventuel maniérisme de la musique de Brian Ferneyhough, il faudrait sans doute convoquer également une tout autre approche du maniérisme, celle qu'on trouve par exemple sous la plume d'Erwin Panofsky dans son livre *Idea*, lorsqu'il traite du maniérisme pictural de la seconde moitié du XVI^e siècle (celui de Bronzino, du Greco ou du Tintoret) ^B.

Son approche nous intéresserait particulièrement en ce qu'elle associe une transformation des traits stylistiques (en l'occurrence l'apparition de formes en S, de cette figure serpentine qui se décline en mille variantes : de la flamme bondissante aux cous allongés et déformés) à de nouvelles questions esthétiques concernant les conditions de possibilité de ces nouveautés plastiques : comment un tel écart entre le modèle naturel et sa représentation picturale est-il possible si l'un et l'autre doivent rester sous le même

A. Deliège distingue la saturation maniériste de Brian Ferneyhough du sérialisme généralisé (p. 804) : la saturation n'est pas une généralisation...

B. On connaît d'ailleurs l'intérêt que porte Célestin Deliège aux travaux de Panofsky qu'il cite souvent comme un de ses modèles.

signe du beau ? Comment le beau pictural est-il encore redevable du beau si le modèle du beau reste le beau naturel en même temps que le peintre à ce point le déforme ? Si le peintre ne se contente plus de peindre (c'est-à-dire de reproduire son modèle tel qu'il est) mais désormais l'imité (c'est-à-dire reproduit son modèle non pas tel qu'il est mais tel qu'il devrait être), comment ce « devoir être » qu'affirme l'artiste à distance de l'être naturel peut-il être encore source de beauté si le canon de la beauté reste bien la beauté naturelle de son modèle, celle qu'il est « naturellement » ?

Bref, une transformation de l'Idéal pictural, lisible dans les nouvelles toiles, nécessite une mutation dans la théorie, une nouvelle articulation entre idées picturales et concepts théoriques : non seulement à nouvelles idées picturales, nouvelles théories et nouveaux concepts, mais à nouvelles idées, nouvelle conception de l'articulation entre idées picturales et concepts théoriques. Ou encore : dans le rapport entre idées et concepts, non seulement chacun des deux termes est modifié mais la conception même du rapport entre les deux change.

Si l'on devait éprouver à cette aune la question du maniérisme chez Brian Ferneyhough, il faudrait alors :

1. Caractériser le maniérisme moins comme une saturation d'ordre algébrique et constructiviste que comme la topologisation de structures algébriques jusque-là trop raides (on pourrait, il est vrai, interpréter ainsi la nouvelle complexité des notations chez Brian Ferneyhough, et Deliège le suggère lui-même lorsqu'il discute ⁷⁵ des questions de tempo et de *rubato* dans la musique de Ferneyhough) ;

2. Indexer la réticence du compositeur à nommer *maniériste* ce qu'il compose à l'insuffisance théorique de cette simple caractérisation (« topologiser » n'est pas nécessairement « manier »...) ;

3. Enfin et surtout, examiner de quelle manière ce nouveau « style » induit une nouvelle manière de rapporter idée musicale et conceptualisation musicienne (Deliège nous suggère cette modification en relevant par exemple la part prépondérante que prend l'imagination visuelle chez Ferneyhough ^A).

Mais ne prolongeons pas ici ce débat sur le maniérisme. Deliège lui-même l'abandonne pour lui préférer le terme de « complexité ».

A. Voir l'importance des peintures ou œuvres plastiques dans les titres et références de ses œuvres...

Complexité?

La nomination, plus convenue, de « complexité »^A vaut certes par la polarité qu'elle constitue avec la catégorie de *simplicité* laquelle sert à nommer – « *nouvelle simplicité* »⁷⁶ – la musique d'un Rihm et de bien d'autres... Mais Deliège ne s'y attarde non plus guère : ce n'est pas là le concept, adéquat au vouloir propre de Ferneyhough ; ce n'est pas là qu'on retrouve, nous dit Deliège,

« l'édification de l'œuvre musicale sur de vrais concepts techniques et rationnels dans l'intention »⁷⁷.

Figure!

Pour atteindre chez Ferneyhough le niveau du concept, Deliège va thématiser la dialectique du geste et de la figure. C'est là que se trouve selon Deliège « *le concept épistémique ferneyhien* », le « *vouloir créateur de Ferneyhough* », « *son concept de base* »⁷⁸.

Deliège projette cette dialectique sur celle qu'expose Brian Ferneyhough entre force et énergie⁷⁹ : de même que l'énergie, invisible, est révélée par la force où elle s'est investie, de même l'énergie figurale, inobjectivable, est révélée par le geste, « *force gelée* ». Et, à l'inverse, de même que la force exprime l'énergie qu'elle libère, de même le geste exprime son destin figural en le dégageant.

Ceci posé, la capacité de cette dialectique geste/figure^B de rendre compte des œuvres de Ferneyhough reste ici pour le moins incertaine. Le chapitre « *L'œuvre* » qui suit celui intitulé « *La démarche* » en atteste au point que se lève sous la plume de Deliège le soupçon suivant :

« Ferneyhough ne serait-il pas quelque peu dissimulateur face à ses techniques ? »⁸⁰

puisque les concepts et techniques que Ferneyhough expose au grand jour ne semblent guère éclaircir l'enjeu de ses œuvres...

A. Je n'y ai moi-même pas dérogé dans un ancien article : « Éloge de la complexité (B. Ferneyhough) » in *Entretiens* (n° 3, 1987)

B. Cf. ce que nous en avons dit dans ce livre en II. v. 3

Butée déclarée sur l'analyse immanente de ses œuvres

Somme toute, la méthode circulant des intentions du compositeur vers les *intensions* musicales à l'œuvre s'avère ici buter sur une difficulté insurmontable, aux yeux même des musicologues spécialistes ayant entrepris de tirer tout cela au clair. À ce titre, Célestin Deliège nous rapporte le point de vue de Richard Toop : l'analyse des œuvres de Ferneyhough selon cette dialectique geste/figure semble impossible ou tout au moins infructueuse si le compositeur ne confie pas quelques esquisses ⁸¹. Deliège de conclure alors, avec optimisme :

« Un jour viendra vraisemblablement où le langage atonal sera appréhendé par le recours à des théories générales qui dispenseront de comprendre les œuvres sur la base de leur construction génétique. » ⁸²

Le point remarquable est que cette nouvelle perspective contredit la thèse de Deliège puisque la clé des œuvres pourrait ainsi venir d'une théorie étrangère aux concepts formulés par ceux qui les ont composées.



Brian Ferneyhough nous fournit donc un terrain d'épreuve pour la thèse de ce livre. Il est vrai que la puissance singulière de la musique de Ferneyhough ne s'éclaire guère des concepts de *geste* et *figure* que met en avant le compositeur : certes on retrouve bien dans son œuvre les techniques qu'il nous indique mais une application de ces techniques n'apporte guère de lumière sur les enjeux proprement musicaux de ses œuvres.

Je dois admettre avoir été moi-même pris dans ce mouvement, faisant d'abord ⁸³ crédit aux déclarations du compositeur pour tenter d'y trouver la clé de ses œuvres ^A pour ensuite prendre le parti d'explorer les œuvres de Ferneyhough à distance de cette dialectique du geste et de la figure, dialectique poétiquement séduisante mais analytiquement stérile. J'ai ainsi proposé d'écouter *La chute d'Icare* ^B sans plus se soucier des « concepts » du compositeur, de ses théories et de son discours et il m'a semblé que cette démarche était alors plus fructueuse. Ainsi il paraît possible d'analyser une des œuvres de Brian Ferneyhough en faisant relativement fi de ce qu'en dit le compositeur, mais ce, à une double condition :

A. Et un compositeur, à la différence sans doute d'un musicologue, ne fait jamais en vain ce genre de crédit car son exploration des partitions des autres est toujours, peu ou prou, exploration de son propre univers mental de compositeur.

B. Curieusement, Deliège passe très vite sur cette œuvre...

1. Trouver un point d'entrée subjectif dans l'œuvre et lui donner alors crédit de pouvoir éclairer la réalité musicale de l'œuvre – ce point est bien sûr le *moment-faveur* de l'œuvre ^A – ;

2. Ne pas viser l'exhaustivité, la totalisation de l'œuvre mais seulement la mise en évidence d'un de ses nerfs, d'une de ses lignes de force globales.

Bref une lecture symptomale d'une œuvre reste possible, à distance de toute confiance de l'auteur.

17 – AU TOTAL

Cet exemple de Ferneyhough signifie au total ceci : la thèse de Deliège met à juste titre l'accent sur l'importance de la réflexion « conceptuelle » chez beaucoup de compositeurs de l'après-guerre. Mais que ces réflexions « conceptuelles » aient été réellement en état de *commander* aux œuvres comme le soutient Deliège est beaucoup plus problématique.

Ceci n'enlève rien à l'intérêt de ces vastes chapitres que Deliège partage en trois : les écrits, l'œuvre et la discussion du rapport entre les deux, discussion au demeurant qui aboutit, dans le cas de Brian Ferneyhough, à un scepticisme ouvert :

les « propos les plus éclairant [portent] sur des aspects de l'œuvre généralement occultés par le compositeur » ⁸⁴ !

Où l'on retrouve, somme toute, notre hypothèse initiale de lecture : Deliège *veut* que le concept du musicien commande à l'idée de la musique ; il *veut* que l'intellectualité musicale soit constituante de l'*intension* musicale et c'est bien la trace d'une telle possibilité constituante qu'il traque inlassablement en tous les coins et recoins de cinquante ans de musique contemporaine. Ainsi, un tel type d'articulation du musicien vers l'œuvre constitue la boussole de sa question incessante – « dans la musique contemporaine, qui vive ? » – puisque la vie musicale dont il y est question est pour lui la vie du concept musicien bien plus que d'une idée musicale.

On retrouve ici à la fois l'effet et l'origine de cette conception de la musique comme langage qui faufile la Somme examinée et que nous avons déjà décelée chez cet autre musicien critique qu'est André Boucourechliev ^B. En effet, postuler qu'il y aurait un langage musical à l'œuvre a pour avantage

A. Donné en exemple en I. vi.14

B. Cf. III. viii

décisif de configurer un espace de pensée structurellement homogène où la connexion entre langue du musicien (« concepts » ou intellectualité musicale) et « langage musical » peut être alors imaginée relever d'un sorte de *traduction* langagière (quand pour notre part nous la représentons comme une *projection* entre espaces non seulement séparés mais plus encore radicalement hétérogènes ^A).

Par delà ce point qui sépare les intellectualités au travail dans le livre de Deliège et dans notre présent livre, il y a cependant ce point qui les rapproche et va jusqu'à engendrer ces situations répétées de tangence dont il a été question plus haut : c'est qu'il s'agit bien ici d'intellectualité, non de simple récollections savantes des expériences s'avancant sous le nom de musique contemporaine.

Il y a bien intellectualité deliégienne, celle d'un musicien critique nommant musicologie son intellectualité propre, assumant son vouloir propre et son régime de prescription, autorisant ce faisant des interactions entre vouloirs (interactions inenvisageables entre vouloir musicien et descriptions encyclopédiques).

D'où ce trait distinctif de l'intellectualité deliégienne : s'adressant à ses égaux, elle s'adresse prioritairement à d'autres intellectualités, en particulier musicales, plutôt qu'à la musicologie comme discipline universitaire (le terme « musicologie, au demeurant, s'avérant ici constituer un mot fourre-tout, inapte à distinguer finement les différents discours tenus sur la musique...).

Prioritairement, le vouloir deliégien s'éprouve au contact des autres vouloirs musiciens, singulièrement ceux des compositeurs (nous sommes quelques-uns à garder mémoire précise de ces rencontres avec Célestin Deliège nourries de l'amical et vif frottement entre vouloirs musiciens divergents) et ce d'autant plus que Célestin Deliège a bien vite (trop vite !) abandonné l'idée d'agir lui-même sur la musique en composant. C'est aussi ce qui a relancé avec d'autant plus de vigueur sa détermination d'agir sur les compositeurs, en une sorte d'action musicale interposée.

A. L'hétérogénéité, en l'occurrence (entre intellectualité musicale et œuvre) est d'autant plus grande que s'il y a bien un monde du côté des œuvres et de la musique, il n'y en a à l'évidence pas du côté des intellectualités musicales lesquelles ne font pas – ne sauraient faire – monde propre et autonome (sauf, bien sûr, à supposer l'existence d'un monde... du langage).

Qu'en est-il au total des effets induits d'une telle action musicienne inter-médiée ? Il est trop tôt pour le dire mais il n'est pas trop tôt pour témoigner de la fraîcheur singulière d'une telle subjectivité qui a pour vertu insigne d'élargir le spectre des intellectualités en matière de musique à celle du musicien critique. Si davantage de musicologues pouvaient prendre appui sur cette orientation, les musiciens ne pourraient que se réjouir de voir diminuer le cortège des "apologistes" et croître celui des interlocuteurs à égalité de pensée, *car il n'est rien qu'un homme libre ne souhaite davantage que la rencontre d'un autre homme libre...*

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Dernière scolie de l'*Éthique*
2. Mardaga, 2003
3. Entretien inédit de Célestin Deliège (Bruxelles, printemps 1998) avec Pascal Decroupet et François Nicolas : www.entretiens.asso.fr/Deliege/Celestin/Entretien.html
4. Cf. Célestin Deliège : *Qui suis-je ?* in *Liber amicorum Célestin Deliège* (éd. P. Decroupet et F. Nicolas), Revue belge de musicologie, vol. LII (1998)
5. *Le rivage des Syrtes*
6. pp. 71-73, 137-144, 260-264, 609-630, 785-798
7. pp. 194-204, 515-532, 775-783
8. p. 797
9. p. 797
10. p. 795
11. p. 262. Voir aussi p. 611
12. p. 793
13. p. 616
14. p. 144
15. *A Year from Monday* (second recueil de ses écrits)
16. p. 614
17. p. 620
18. p. 73
19. p. 619
20. p. 140
21. p. 616

- 22. p. 139
- 23. p. 797
- 24. p. 797
- 25. p. 71
- 26. p. 139
- 27. p. 139
- 28. p. 139
- 29. p. 792
- 30. p. 796
- 31. p. 618
- 32. p. 619
- 33. p. 792
- 34. p. 203
- 35. p. 517
- 36. p. 198
- 37. p. 781
- 38. p. 516
- 39. p. 519
- 40. p. 783
- 41. p. 527
- 42. p. 199
- 43. p. 783
- 44. p. 71
- 45. p. 72
- 46. p. 781-2
- 47. p. 200
- 48. p. 516
- 49. p. 528
- 50. p. 789
- 51. p. 620
- 52. p. 982
- 53. p. 23
- 54. p. 982
- 55. Cf. quatrième de couverture
- 56. pp. 801-824
- 57. p. 24

- 58. p. 801-802
- 59. p. 802-810
- 60. p. 810-812
- 61. p. 812-821
- 62. p. 822-823
- 63. p. 823-824
- 64. p. 810-812 ; 823-824
- 65. p. 824
- 66. p. 824
- 67. p. 23
- 68. p. 24
- 69. p. 54
- 70. p. 496
- 71. p. 669
- 72. p. 810
- 73. p. 810
- 74. p. 801
- 75. Cf. note 2 p. 804
- 76. Cf. p. 805 (note 2), 809
- 77. p. 802
- 78. p. 807
- 79. p. 806
- 80. p. 823
- 81. p. 816
- 82. p. 824
- 83. « Éloge de la complexité (B. Ferneyhough) » in *Entretiens* (n° 3, 1987)
- 84. p. 824